УДК 73/76
DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-490-595

Мстислав Добужинский и его кабаретные компаньоны: парижский сезон «Летучей Мыши» 1926 года

А. Б. Устинов

Книгоиздательство «Аквилон»
Сан-Франциско, США

Аннотация

Работа посвящена сотрудничеству Мстислава Валериановича Добужинского (1875–1957) с парижским театром «Летучая Мышь» под руководством актера, конферансье, режиссера-постановщика и вдохновителя русского кабаре Никиты Балиева (настоящее имя Мкртич Балян (арм. Նիկիտա Բալիև; 1877 (?) – 1936). Именно он пригласил Добужинского, пока тот готовил свою большую выставку в Берлине, выступить в качестве ведущего художника-постановщика в сезоне «Летучей Мыши» 1926 г. К этому времени Балиев создал себе репутацию успешного европейского антрепренера, а его театр-кабаре за шесть лет заграничного существования откатал три продолжительные гастроли на Бродвее. Добужинский принял его приглашение, в первую очередь связывая с «Летучей Мышью» надежду на улучшение своего материального положения. За полтора года, проведенных в Европе, ему не удалось этого добиться ни в Риге, ни в Каунасе, ни в Берлине. В конце мая он приступил к подготовке программы нового парижского сезона в союзе с хореографом Борисом Романовым и драматургом Петром Потёмкиным. Добужинский также привлек к исполнению сценографии для балиевских интермедий своего сына Ростислава и его жену Лидию Копняеву. Премьера новой программы состоялась 1 октября, и она снискала успех у публики в Париже и позже в Берлине. Парижский сезон «Летучей Мыши» 1926 г. стал едва ли не самым знаменательным, но одновременно – решающим для Балиева, поскольку обозначил исчерпание самой идеи русского театра-кабаре за границей. Несмотря на то что американские гастроли были тогда отменены, «Летучая Мышь» всё же попала поздней осенью 1927 г. на Бродвей. Эта программа стала последней для театра Балиева, каким его узнала и полюбила Америка. Это была уже совсем другая «Летучая Мышь» – «континентальная», как назвали ее американские критики, малоинтересная и для парижской, и для бродвейской публики.

Ключевые слова

Мстислав Добужинский, Никита Балиев, Борис Романов, Пётр Потёмкин, Ростислав Добужинский, русский театр-кабаре, русские художники-сценографы, русская кабаретная культура, русская эмиграция, русский театр за рубежом

Для цитирования

Устинов А. Б. Мстислав Добужинский и его кабаретные компаньоны: парижский сезон «Летучей Мыши» 1926 года // Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2. С. 490–595. DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-490-595

© А. Б. Устинов, 2020

Mstislav Dobuzhinsky and His Cabaret Companions: 1926 Parisian Season of the "La Chauve Souris"

A. B. Ustinov

"Aquilon" Books & Publishing
San Francisco, USA

Abstract

The essay is dedicated to collaboration of Mstislav Valerianovich Dobuzhinsky (1875–1957) with the Parisian theater "Chauve-Souris," or "The Bat," under the direction of the actor, entertainer, stage director and inspirer of the Russian cabaret Nikita Balieff (real name: Mkrtich Balyan, in Armenian: Նիկիտա Բալիև; 1877 (?) – 1936). He invited Dobuzhinsky, who was in Berlin at the time, to become the Artistic Director and the lead designer for a new show of his theatre in the season of 1926. Balieff had already established himself as a successful European entrepreneur, and his cabaret theater had three successful tours on Broadway over six years. Dobuzhinsky accepted his invitation, hoping to improve his financial situation, as after more than a year spent in Europe he could not achieve that stability either in Riga, Kaunas, or Berlin. At the end of May, he began preparing the program for the new Paris season in alliance with choreographer Boris Romanov and playwright Piotr Potemkin. Also Dobuzhinsky invited collaboration of his son Rostislav and his wife Lidia Kopnyaeva in designing the sets for Balieff's interludes. The premiere of the new program took place on October 1, and it gained success and accolades in Paris and later in Berlin. The season of 1926 was perhaps the most significant in the history of "The Bat," but at the same time decisive for Baliev, since it marked the exhaustion of the very idea of Russian cabaret theater abroad. Despite the fact that the American tour was then canceled, "The Bat" still ended up on Broadway in late autumn of 1927. This program was the last for Balieff's theater, as to how it was greeted and loved in America. It was already a completely different "Chauve-Souris," the "Continental", as American critics called it, of little interest to both Parisian and Broadway audiences.

Keywords

Mstislav Dobuzhinsky, Nikita Balieff, Boris Romanov, Piotr Potemkin, Rostislav Dobuzhinsky, Russian cabaret theater, Russian stage designers, Russian cabaret culture, Russian emigration, Russian theater abroad

For citation

Ustinov A. B. Mstislav Dobuzhinsky and His Cabaret Companions: 1926 Parisian Season of the "La Chauve Souris". *Studies in Theory of Literary Plot and Narratology*, 2020, no. 2, p. 490–595. (in Russ.) DOI 10.25205/2410-7883-2020-2-490-595

Габриэлю Суперфину

Он мимо, мимо, мимо
Летучей мышью бросится
Под уличный фонарь...

Александр Блок

...она курила и говорила мужским голосом: – «А Вы любите интермедии?» – и отвечала другим мужским голосом: – «Добрый вечер, здрассте!» – так начинались в то время все интермедии.

Надежда Кожушаная

Мстислав Добужинский приехал в Париж в конце мая 1926 г. благодаря настойчивости режиссера и директора театра «Летучая Мышь» Никиты Балиева, с которым он был знаком со времени своего памятного сотрудничества с Московским художественным театром. Незадолго до того, как Добужинский принял приглашение Константина Станиславского выполнить сценографию и костюмы для постановки «Месяца в деревне» (1909), он обсуждал свою театральную работу с отцом, призывавшим его заниматься «чистым искусством», т. е. живописью и станковой графикой. «Отчасти я согласен с тобою, что театр – это не чистое искусство, – спорил он в письме от 8 декабря 1908 г.: – уж очень он много берет напрасных сил и нервов, да и в заключение – эфемерия. Но такие приятные моменты содержит работа и осуществление своих затей и так, вообще, приятно выйти из обычных рамок своего искусства!» [Добужинский, 2001, с. 96] [1].

В мемуарном очерке о МХТ Добужинский рассказывал, как в феврале следующего года оказался «в Москве по выставочным делам и, вспомнив приглашение Станиславского побывать в Художественном Театре, был на “Синей Птице”, которая только что была поставлена» [Добужинский, 1943, с. 27] [2]. В тот приезд

Я искренне признателен Игорю Лощилову за содействие и поддержку при подготовке настоящей работы.

[1] Ошибки в прочтении писем исправлены по автографам, хранящимся в архиве Добужинского в Отделе редких книг и рукописей Национальной библиотеки Литвы им. Мартина Мажвидаса (Lietuvos nacionalinė Martyno Mažvydo biblioteka. Retų knygų ir rankraščių skyrius. F. 30. Kolekcijos Mstislavas Dobužinskis); далее везде – LNB, с указанием описи и номера папки.

[2] «Мне пришлось быть на первом представлении “Синей Птицы” в Москве, в Художественном театре. Оно было *первым* вообще. До того “Синяя Птица” нигде не давалась. <...> Станиславский сшил пьесе Метерлинка пышную, творческую ризу <...>. В Москве каждая фигура имела свой облик, врезывающийся в память» [Чебышев, 1927, с. 3]. Сам драматург неоднократно указывал на первенство Станиславского, как в парижском интервью 1924 г., которое он дал после американских гастролей МХТ и в котором рассказал исторический анекдот:

> Maurice Maeterlinck was talking the other day about his play, “The Blue Bird”, which delighted American audiences some years ago, and delights them now, about Réjane, the French actress, who also tried her luck with American theatregoers a generation back;

самое большое впечатление на него произвел «капустник» МХТ, устроителем которого был исполнитель «маленьких ролей» Балиев, сыгравший в феерии Мориса Метерлинка роль Хлеба:

> На первой неделе поста в М. Х. Т. устраивался всегда традиционный актерский «Капустник», – «похмелье после масляной», и я получил приглашение посетить это редкое зрелище. Капустники были закрытые, и лишь два года, как театр стал на них пускать публику по особым приглашениям; хотя билеты раздавались с большим выбором, но присутствовала «вся Москва» – Капустники становились событием сезона.
>
> Душой всевозможных дурачеств, пародий и экспромтов был Никита Балиев (игравший всегда только маленькие роли в театре), который был тогда в своем расцвете, как выдумщик и балагур. Из Капустников (и актерских вечеринок в доме Перцова), где кроме Балиева расточали свое весьма талантливое остроумие артист Н. Н. Званцев <сценический псевдоним Николай Званцев-Неволин или Неволин. – *А. У.*>, режиссер <Леопольд> Сулержицкий и весельчак, друг всей Москвы скрипач <Николай> Аверино, – и родилась впоследствии «Летучая Мышь» [Добужинский, 1943, с. 27–28].

Год спустя Добужинский получил приглашение на очередной «капустник» от актера МХТ и, по совместительству, режиссера балиевского театра «Летучая Мышь» Юрия Ракитина (настоящая фамилия Ионин; 1882–1952), который в письме от 31 января 1910 г. приоткрывал завесу над процессом подготовки этого весеннего представления:

> У нас в театре готовятся к капустнику, который будет 8го марта <...>. На всё очень действует рука Конст<антина> Сергеев<ича> – если он в каждом номере будет дрожать за честь Художественного Театра, то тогда, разумеется, нужно на каждый N по 30 репетиций.
>
> Я, например, просил через К. А. Сомова – <Михаила> Кузмина написать какую-нибудь сценку из 18 века, чтобы связать танцы О. Л. Книппер и пение Э. Г. Книт <?>. Кузмин любезно согласился, – но у нас такая тенденция превратить всё в комический калейдоскоп, что поневоле боишься, что это выйдет скучно и непонятно для той публики, которая говорит: «Я заплатил 25 руб<лей>, так ты мне подай, как Качалов и Станиславский канкан танцуют» [3].

---

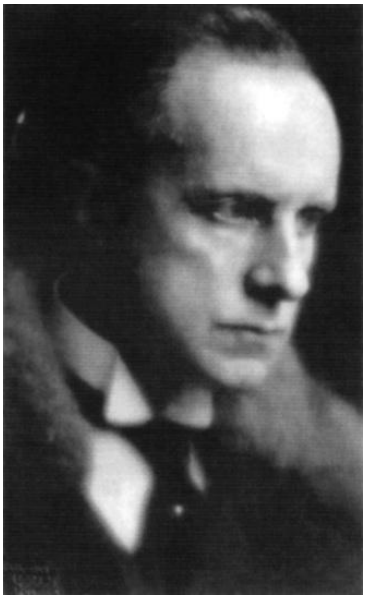
about Stanislavsky, the Russian, who came, saw and conquered last year in America. Concerning them the great Belgian writer related the following anecdote:

When he had completed “The Blue Bird” in 1905, Stanislavsky wrote to him from Moscow asking permission to put on the play at his Art Theatre in Moscow. Maeterlinck acquiesced, his admiration for the Russian actor and producer being most enthusiastic. For two years Stanislavsky gave performances of “The Blue Bird” at Moscow, paying such attention to detail and ensemble that Maeterlinck was beside himself with delight.

“What an incomparable producer is Stanislavsky!” he declared. “I was truly moved by the religious respect with which he saw to the interpretation of my work. He left absolutely nothing to chance!” [Ramsay, 1924, p. 41].

В рассказе Метерлинка также упоминается Режан (настоящее имя Gabrielle-Charlotte Réju; 1856–1920), в 1911 г. поставившая «Синюю птицу» в парижском «Новом театре» (“Nouveau-Théâtre de Lugné-Poe”).

[3] LNB. Apr. 2. Nr. 824, l. 1–1o. Ср.: [Парнис; Тименчик, 1985, с. 161]. Программы капустников МХТ 9 февраля 1909 г. и 8 марта 1910 г. см.: [Анри-Сафье, 2017].



Мстислав Добужинский
Фото К. Баулса. Рига, 1925

Mstislav Dobuzhinsky
Photo by K. Bauls. Riga, 1925

Тогда Добужинский не принял участия в постановках балиевского театра. Возможно, его не устроил их масштаб – как писал Пётр Потёмкин в очерке «Полеты “Летучей Мыши”», Балиев «кинулся к маленькой оперетке, опере, драме, миниатюре, еще меньше миниатюры, к точке над “I”» [Потёмкин, 1924, с. 13]. Или же Добужинский нашел неподходящей тамошнюю атмосферу – по тем причинам, которые приводил в одной из своих газетных корреспонденций Борис Эйхенбаум: «Здесь в “Летучей Мыши” нет того ядовитого алкоголя, который знаком посетителю петроградских подвалов. Лубочные панно, лубочный юмор, “стильные сценки” и, наконец, сама фигура хозяина, хлопочущего о гостях, – это всё такое московское, что петроградец зевает до конца и уходит разочарованным» [4].

Казалось бы, Добужинский утратил с ним связь, а «Летучая Мышь» осталась в прошлом. Тем более неожиданным было приглашение к сотрудничеству с Балиевым, которое он получил в конце 1923 г. от администратора театра Семена Кугульского (1862–1954) [5]. По времени это предложение оказалось неудачным: Добужинский был занят постановкой «Евгения Онегина» в Дрезденской опере, а после премьеры не решился отправиться в Париж. В этот визит они с женой и так значительно задержались в Европе и должны были возвращаться в Ленинград к сыновьям.

Вновь оказавшись в Берлине через два с половиной года и в совершенно ином статусе – 29 ноября 1924 г. Добужинские всей семьей выехали на место жительства в Литву, – он не замедлил воспользоваться новым приглашением к сотрудничеству с «Летучей Мышью». На этот раз оно исходило от самого Балиева, который написал художнику, видимо, прознав о его визите в Германию из газетной корреспонденции: «В Берлин приехал один из лучших русских художников М. В. Добужинский, намеревающийся устроить здесь выставку своих последних произведений и прочесть несколько лекций, которые имели большой успех в Риге и Дерпте. В последние годы М. В. Добужинский много занимался портретной

[4] В главке «Летучая Мышь» очерка «Душа Москвы» (1917); цит. по: [Парнис; Тименчик, 1985, с. 244].

[5] «В свое время и в эпоху, предшествовавшую событиям 1905 г., С. Л. Кугульский считался в Москве “королем репортеров” и первый ввел в московских газетах рубрику “интервью”. <...> За границей С. Л. Кугульский соединил газетную работу с театральной деятельностью, был в течение 12 лет ближайшим сотрудником Н. Ф. Балиева по “Летучей Мыши” и, когда французское правительство дало Н. Ф. Балиеву орден Почетного Легиона, С. Л. Кугульский получил “Академические Пальмы”» [Без подписи, 1936]. Он обратился к Добужинскому 25 декабря 1923 г. и повторно – 16 января 1924 г. (LNB. Apr. 2. Nr. 654).

живописью и на этом поприще он показал себя первоклассным мастером» [Без подписи, 1926а] [6].

Никита Балиев. Фотография середины 1920-х годов
Nikita Balieff. Mid-1920s

Добужинский предложил «Летучей Мыши» свою инсценировку «Сказки Андерсена», которой завершилась деятельность петроградского театра-кабаре «Привал комедиантов» [7]. Несмотря на то что состоялся всего один спектакль, эта постановка запомнилась прежде всего своей сценографией и костюмами. Побы-

[6] Эта заметка была дословно перепечатана из берлинской прессы (Руль. 1926. № 1559, 19 янв., с. 4). В дальнейшем ссылки на сообщения газетной хроники даются в примечаниях и не выносятся в список литературных источников.

[7] Спектакль был показан 26 апреля 1919 г.: «Постановка М. В. Добужинского и К. К. Тверского. Танцы сочинены и поставлены Б. Г. Романовым. Декорации и костюмы М. В. Добужинского. Музыка Б. В. Асафьева» [«Сказки Андерсена», 1919]; подробнее см.: [Конечный и др., 1989, с. 150–151].

вавший на представлении Михаил Кузмин неслучайно назвал свой прочувствованный отзыв «Андерсеновский Добужинский»:

> Редко между двумя художниками может быть такое соответствие. Едва ли можно представить себе другого живописца при имени Андерсен. И если я не ошибаюсь, впервые Добужинский так свежо и полно высказал всю поэзию комнатной жизни, уюта детских, домашней фантазии (без особенной фантастики), трогательности и милого юмора. Одно время была опасность, как бы этот прекрасный художник, достигший своего мастерства, не застыл, не засох, и вот в самых последних работах его – новая свежесть, известное беспокойство, поиски и большая молодость. Но я думаю, что даже поклонники Добужинского удивятся этой сердечности, душевности и прелестному остроумию, которые он проявил в «Сказках Андерсена». Он не только сделал декорации и костюмы, но сам приспособил к сцене три сказки («Цветы маленькой Иды», «Комета» и «Свинопас») и участвовал в режиссерской работе. Ставил пьесы К. К. Тверской опять (или это мне так кажется) с особенной любовностью и душевностью. Вообще, это был один из редких вечеров не только «Привала комедиантов», но цельности поэтического впечатления. <...>
>
> И еще я подумал, что вот – идеальный детский спектакль, случайно, как и всё настоящее, найденный. Теперь ведь так много ищут зрелища для детей, а вот готовая, совершенно по-детски прелестная прелесть. Дело не в пьесах и не в художнике, и не в актерах, а в соединении всего этого и подлинной, незаинтересованной официально, любви взрослых к детской сказке [Кузмин, 1919].

Добужинский повторил свой «андерсеновский спектакль <...> в декабре 1924 г. в рижском русском Камерном театре в сотрудничестве с режиссером А. А. Рустейкисом. В это детское рождественское представление, прошедшее всего несколько раз, была включена и сказка “Иванушка-дурачок” по эскизам сына Добужинского – Ростислава» [Тименчик, 1988, с. 116]. Судя по газетным анонсам, эта «сказка в 2 картинах» в инсценировке актрисы и театрального художника Лидии Копняевой (1896–1965), жены Ростислава Добужинского (1903–2000), заменила в рижской постановке «Комету» Андерсена [8]. На премьеру Камерного театра отозвался обозреватель рижского «Вечернего Времени»:

> После небольшого перерыва, вследствие перехода в другое помещение, Камерный театр снова открыл свои двери. Зрительный зал нового помещения прекрасен, сцена больше, общее впечатление настоящего театра.

---

[8] См., например:

Рождественский репертуар в Камерном театре выработан в следующем виде:

25 декабря, в первый день открытия спектаклей в новом помещении (<Бол.> Королевская № 1 быв. Палас-театр) утром по общедоступным ценам, сказки Г. Х. Анд<ерсена>: 1) «Свинопас», сказка в 4 карт<инах> по инсценировке и по эскизам декораций М. В. Добужинского. Работы Рост. Добужинского и Э. К. Горского. Костюмы и бутафория по эскизам М. В. Добужинского. 2) «Цветы маленькой Иды» – сказка в 2 карт<инах> и 3) «Иванушка-дурачок» – сказка в 2 карт<инах> по инсценировке Л. Н. Копняевой. Декорации, костюмы и бутафория по эскизам Рост. Добужинского. Постановка Юр. Юровского. <...>

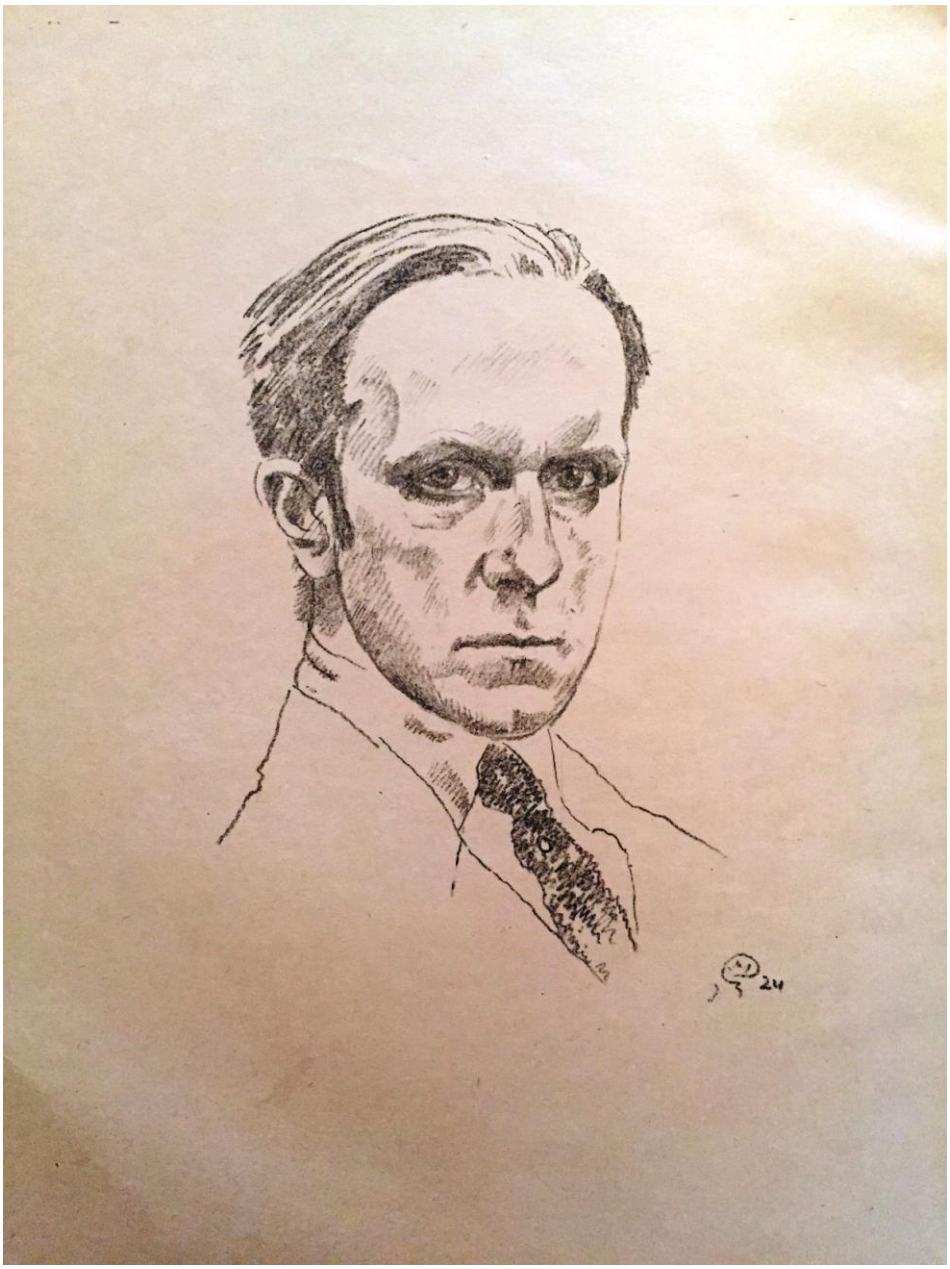
В труппу Камерного театра приглашена артистка Петроградского Госуд<арственного> Молодого театра – Л. Н. Копняева.

(Сегодня. 1924. № 289, 19 дек., с. 7; ср.: Вечернее Время. 1924. № 237, 23 дек., с. 3).

В первый день Рождества утром ставили инсценированные для детей сказки Андерсена. Шли «<Ц>веты маленькой Иды», «Свинопас» и «Иванушка-дурачок».

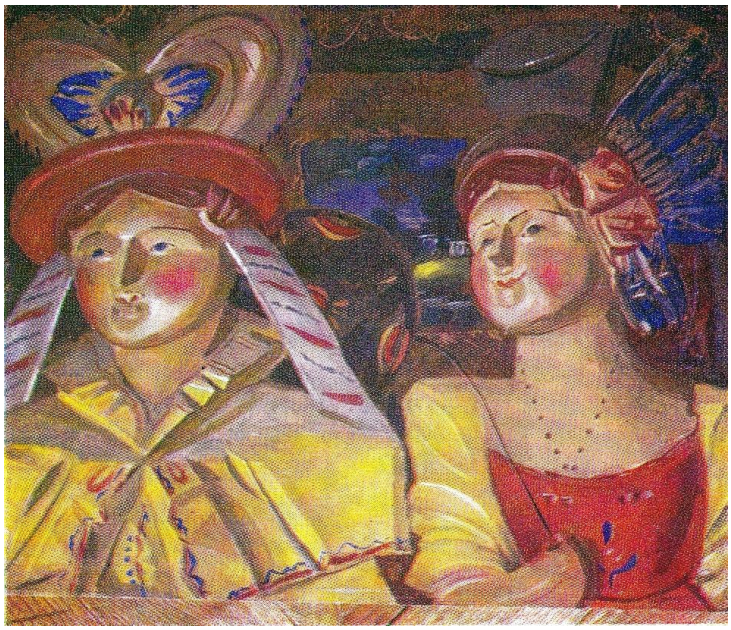
На сцене оживали цветы, прекрасный принц добивался любви очаровательной принцессы, смешил Иванушка-дурачок, а в зрительном зале шумел и веселым смехом заливался нарядный цветник детворы. Было мило, шумно и нарядно [Т<верской>, 1924].

Мстислав Добужинский. Фотография середины 1920-х годов
Mstislav Dobuzhinsky. Mid-1920s photograph



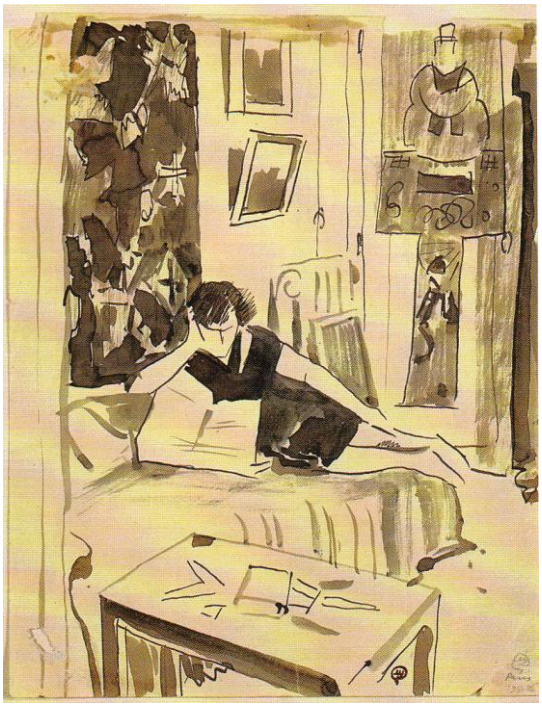
М. Добужинский. Автопортрет. Бумага, карандаш. 1924
Mstislav Dobuzhinsky. Self Portrait. 1924

М. Добужинский. Деревянные куклы. Бумага, тушь, карандаш. 1925
Mstislav Dobuzhinsky. Wooden Puppets. 1925



М. Добужинский. Деревянные куклы. Картон, масло. 1926
Mstislav Dobuzhinsky. Wooden Puppets. 1926

М. Добужинский. Комната художника в Париже.
Бумага на картоне, акварель, гуашь. 1927
Mstislav Dobuzhinsky. Artist's Room in Paris. 1927



М. Добужинский. Портрет жены художника с книгой.
Бумага, графитный карандаш. Париж. 1926
Mstislav Dobuzhinsky. Portrait of artist's wife reading. 1926

С присущим ему энтузиазмом Балиев писал Добужинскому 25 февраля 1926 г. из Шотландии [9]: «Ваше предложение 3-х сказок Андерсена меня чарует. Я обожаю Андерсена и представляю, что Вы можете сделать, ибо помню Вашего “Свинопаса”. Но есть одно “но”. Вы <...> не можете себе представить, как трудно работать за границей на чуждом ей языке. <...> Поэтому во всех моих постановках секрет пьесы я перевожу со слов на действие, и пьеса должна быть так построена, чтобы ее сюжет был понятен публике не из слов, а из развивающегося действия» [Чугунов, 1984, с. 197]. Для Добужинского эти условия были приемлемыми – достаточно было снова заменить «Комету», которая шла последней в «Сказках Андерсена». Сольное исполнение этой сказки в «Привале комедиантов» вызвало нарекание Кузмина: «Не всё одинаково было хорошо. “Комета”, с чувством прочитанная <Андреем> Лаврентьевым, слишком тягуча и громоздка» [Кузмин, 1919] [10].

Прежде, чем окончательно принять приглашение Балиева, Добужинский приложил усилия к завершению своей берлинской программы, основным пунктом которой была его персональная выставка. «Ты имеешь право сердиться!! – восклицал он в письме к Федору Нотгафту (1886–1942), своему близкому другу и конфиденту. – Но пойми, что я *в Берлине* и не успеваю совершенно справиться со временем. Оно бежит, уже больше месяца, как я тут, а я до сих пор ничего не выяснил с выставкой и не знаю, сколько времени пробуду. Получаю слишком много обещаний и разных комплиментов, но реального пока очень и очень мало» [Добужинский, 2001, с. 192].

Ему всё же удалось открыть 18 апреля 1926 г. в помещении Германского общества изучения Восточной Европы (Deutsche Gesellschaft zum Studium Ost-Europas) [11] довольно представительную выставку собственных работ в самых

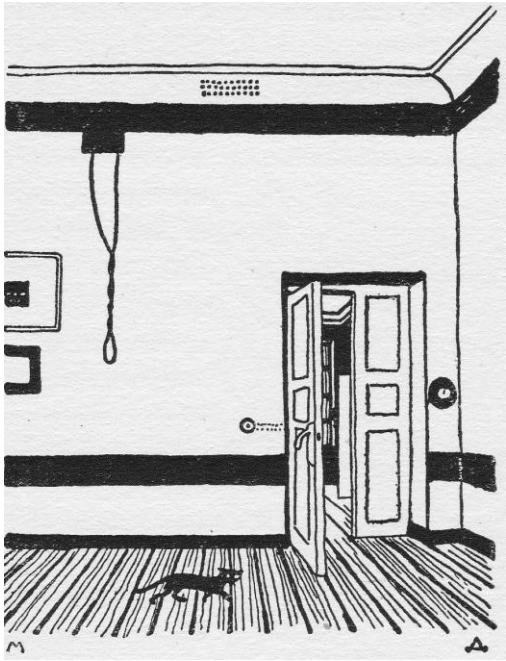
---

[9] «Балиевская “Летучая Мышь” совершает сейчас триумфальное шествие по Шотландии. Успех выдающийся. Шотландцы прямо обалдели. Ничего подобного у Шекспира они не видели» (Возрождение. 1926. № 271, 28 февр., с. 3).

[10] Еще раз Добужинский исполнил декорации и костюмы для постановки «Сказок Андерсена» в литовском Государственном театре драмы в 1939 г., и здесь «Комету» заменила инсценировка «Голого короля». «Вторая премьера литовской драмы состоялась на днях, – сообщал корреспондент рижской газеты «Сегодня». – Ставились “Сказки Андерсена” в обработке сов<етской> писательницы В. Смирновой. Постановка эта была режиссерским дебютом молодого актера Б. Лукошюса. Дебютант – бывший воспитанник драматической студии литовского Гос<ударственного> театра. Он способен и весьма трудолюбив; но самостоятельная сценическая работа на первых порах оказалась для него не под силу. Однако можно надеяться, что в будущем из него выйдет неплохой режиссер. Хотя “Сказки Андерсена” в целом нельзя назвать вполне зрелым сценическим произведением, тем не менее, в них было немало удачных мест. Особенно хорош был “Голый король”. Кстати, для описываемой постановки сделаны оригинальные декорации и костюмы по очень удачным эскизам проф. М. В. Добужинского. В этих декорациях и костюмах много сказочности и остроумия, прекрасно подчеркивающих идею самой постановки» [Бичюнас, 1939].

[11] См. анонс в парижской прессе: «В воскресенье 18 апреля на Унтер ден Линден 22 (вблизи Фридрихштрассе) “О<бщест>во изучения Восточной Европы” открывает коллективную выставку известного художника проф. Петербургской Академии Художеств М. В. Добужинского. М. В. Добужинский является одним из руководителей того необычайно плодотворного направления в русском искусстве, которое получило название “Мира Искусств<а>” – по журналу того же имени – к которому принадлежали такие мастера, как

разных жанрах, всего «более 300 №№» [Там же, с. 194] [12]. Однако результаты предпринятых там продаж оказались крайне незначительными. «Я, уехав из Риги, застрял в Берлине, – сообщал Добужинский писателю Василию Немировичу-Данченко 22 мая, – где устроил большую выставку, и ее закрываю 1 июня. Посещается она довольно слабо, но критику имею хорошую, и удовлетворен я только в “моральном” отношении» [Добужинский, 2001, с. 196] [13].



М. Добужинский. Виньетка. 1903, 1926
Mstislav Dobuzhinsky. Vignette. 1903, 1926

А. Бенуа, Бакст, Сомов, Лансере, Нарбут, Грабарь, Остроумов<а-Лебедева>, Билибин, Рерих. Направление это освободило русское искусство от засилья академизма, с одной стороны, и тенденциозности передвижничества, с другой, связало его с Западом и открыло целые области, до тех пор почти забытые русскими художниками – графику, иллюстрацию, декоративное искусство, театральную живопись и т. п. Коллективная выставка М. В. Добужинского дает наглядное представление об этой блестящей эпохе русского искусства, эпохе, продолжающейся до сих пор. На выставке представлено творчество Добужинского на самых различных этапах и в самой различной технике – масло, акварель, графика, пастель и т. д.» (Возрождение. 1926. № 320, 18 апр., с. 4).

[12] Для сравнения на большой коллективной выставке в петроградском «Доме Искусств» в мае 1920 г., в которой принял участие Добужинский и «были представлены все направления, вплоть до кубизма», экспозиция насчитывала общим счетом «270 номеров» (Сегодня. 1920. № 130, 13 июня, с. 4).

[13] В этом издании адресатом письма указан «В. И. Немирович», однако оно адресовано его старшему брату и написано в продолжение письма от 5 июля 1925 г., тоже отправленного Добужинским в Прагу [Добужинский, 2001, с. 186].

Одновременно с организацией выставки Добужинский пытался найти работу как художник-постановщик в берлинских театрах. Об этом он писал Александру Бенуа:

> Попав в Берлин, я думаю, всё-таки попаду в Париж. Но до Берлина – настоящим синдиком оказался, и просочиться, не устроив выставки, уже было невозможно. После невероятных медлительностей и препятствий добились возможности ее устроить без посредства галереи, но под эгидой одного почтенного и авторитетного немецкого общества на улице Унтер де<н> Линден. Вообще здесь делают поразительно медленно. Раскачать немцев трудно, тем более мне, я для них совсем «неизвестная личность», и хотя это молодит – быть новичком, – но положение довольно глупое. Обещаний множество, знакомств – тоже, но всё это очень платоническое отношение, и не хочется об этом писать.
>
> Выставил попутно в Сецессионе. Писал почти целый месяц маслом портрет Витовта Литовского, по заказу посольства литовского, с интересом, ибо пришлось поработать в библиотеках и оказаться в XV веке. С театрами ничего не выходит. Хоть у меня и был М<акс> Рейнхардт, что он тоже иногда делает, чтобы удостоить своим посещением художника. Ведь опера «Борис Годунов», поставленная немцем самостоятельно, – анекдот, «Пиковая дама» – дилетантизм!
>
> Сейчас в Берлине очень хорошо устроена выставка Домье. Констатирую повальное увлечение французами! <...>
>
> Я жажду Парижа! И надолго [А. Н. Бенуа…, 2003, с. 107] [14].

Обращаясь к своему другу и соратнику по «Миру Искусства», Добужинский рассчитывал на связи Бенуа в театральных кругах, но здесь его ожидало разочарование: в это время тот был поглощен дилеммой возвращения в Ленинград. «Дорогой Добужка! Был страшно рад получить от тебя весточку. *Авось*, еще увидимся здесь, – высказывал Бенуа надежду в ответном письме 4 мая. – Мы в полной нерешительности: то едем, то откладываем <поездку. – *А. У.*>. <...> Во всяком случае, душа болит *невыносимо*, и я просто стал *мечтать* о том, чтобы как-то “покончить”, хотя бы посредством прекращения собственной личности. <...> Обнимаю тебя и жду. Целую ручки милой Елизаветы Осиповны» [Там же, с. 121]. Не дождавшись их встречи в Париже, Бенуа отправился обратно в СССР.

Впрочем, в одном из прежних писем к Добужинскому он упоминал сотрудничество с «Летучей Мышью», считая, что оно особенно способствовало признанию его сына Николая [15]. «Живем мы здесь неплохо, – писал Бенуа 22 декабря 1924 г. –

---

[14] Здесь письмо ошибочно датировано 1 августа 1923 г., хотя, несомненно, относится к весне 1926-го. Реплика Добужинского: «Сейчас в Берлине очень хорошо устроена выставка Домье» – относится к ретроспективе художника, проходившей в галерее Маттизен с 21 февраля по 31 марта (см.: Ausstellung Honoré Daumier, 1808–1879: Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Plastik. Galerie Matthiesen, 21. Feb. – 31. März, 1926. Berlin: Otto Elsner, <1926>). Ср. в письме Добужинского к Борису Кустодиеву, отправленному 1 марта 1926 г.: «Я выставил две вещи в Сецессионе, где сплошное подражание французам, и совершенно откровенное. Сейчас в Берлине чудесная выставка Домье, устроенная с большим пиететом. <...> За это время работал и сделал большую “историч<ескую> картину” – портрет Витовта Литовского, – для чего 2 недели работал в Публичной библиотеке. Это для зала в посольстве» [Добужинский, 2001, с. 193].

[15] Николай («Кока») Бенуа (1901–1988), театральный художник. Вместе с отцом выступил как сценограф в сезоне «Летучей Мыши», открывшемся 1 октября 1924 г. в театре “Femina” в Париже, продолжившемся в “The Strand Theatre” в Лондоне и завершившемся

У меня достаточно работ и, вероятно, набежит еще. Кока же плывет на всех парусах. Очень он выдвинулся благодаря постановке у Балиева, действительно, очень забавной и занятной» [А. Н. Бенуа…, 2003, с. 113]. Если сам Бенуа в третьем парижском сезоне «Летучей Мыши» оформил только одну «постановку песенки “Король велел бить в барабан”», то вклад его сына был гораздо более значительным: «Н. А. Бенуа принадлежат эскизы костюмов и декораций к “Пишут”, по картине И. Репина; траги-комической опере “Эдуард и Кунигунда”; “Старинной русской комической польке” в инсценировке на музыку Векерлена; комической сценке “Любовь по чинам” и “Гостиному двору”» [Без подписи, 1924].

В конце концов, Добужинский принял приглашение Балиева, связывая с «Летучей Мышью» надежду на улучшение своего материального положения. За полтора года, проведенных в Европе, ему не удалось этого добиться ни в Риге, ни в Каунасе, ни, как оказалось, в Берлине. Оставив все хлопоты по закрытию выставки на жену, Добужинский уехал в Париж [16]. Вопреки предположению газетного обозревателя: «В Берлине только что окончилась его выставка, посвященная Петербургу. Нужно надеяться, что художнику удастся показать ее и в Париже» [Без подписи, 1926г, с. 3], – он решил сосредоточиться на работе с Балиевым и отложить выставочные планы до лучших времен.

Чтобы убедиться в резонности своего контракта с «Летучей Мышью», Добужинский обратился за экспертизой к Николаю Бенуа и парижским «мирискусникам» [17]. Искомое подтверждение в правоте своего решения Добужинский получил у Константина Сомова. «Сомов советовал во что бы то ни стало взять заказ, – писал он жене 29 мая 1926 г., – если даже Б<алиев> и не согласится на повышение <оплаты>, т. к. подобный заказ – *редкость* в Париже и очень для меня важный. Я Косте верю, т. к. он очень практичен, и он находит, что это очень прилично» [Добужинский, 2001, с. 197].

В том же письме он рассказывал о рекомендациях, полученных от других художников, принимавших участие в антрепризе Балиева, и о результатах их первой парижской встречи:

> Он мне предложил за эскизы без писáния и с моей собственностью эскизов <к «Сказкам Андерсена». – *А. У.*> от 2.500 до 3.500 fr<ancs>, по сегодняшнему курсу 30 fr. = 1 д<оллару>, и я просил отложить решение. Справился у Коки – по этой цене работал Бенуа, и был у Шухаева, который советовал детальнее всё обсудить с Балиевым (с Билибиным не состоялось у Балиева) <...>.
>
> Все, кому говорю об условиях (я видел случайно Шервашидзе), – меня поздравляют, т. к. это очень хорошая и редкая оплата. Я с волнением пишу тебе об этом, что ты будешь критиковать, но я совсем не знаю, как ты думаешь? <...>

---

7 марта 1925 г. в “The 49th Street Theatre” на Бродвее. «Кока молодцом, – писал А. Бенуа Добужинскому 27 сентября 1925 г., – имеет заказы, жизнерадостен, весел» [А. Н. Бенуа…, 2003, с. 119]. В 1921 г. Н. Бенуа выполнил портрет Ростислава Добужинского (61,2 × 50,8; дерево, масло), хранящийся в Русском музее (см.: http://www.virtualrm.spb.ru/ru/node/6011).

[16] Закрытие выставки состоялось 30 мая (Руль. 1926. № 1666, 29 мая, с. 4). «Как-то кончилась выставка сегодня? – писал Добужинский в тот день жене. – Все в один голос зовут переезжать в Париж. Кока рекомендует ателье» [Добужинский, 2001, с. 198].

[17] Как рассказывал Добужинский рижскому интервьюеру, «в Париже живет 13 членов “Мира Искусства”» [Н. К. Р<оминский>, 1930].

> У меня такое впечатление, что здесь я найду много в будущем заказов. Меня хотят! Балиев уже заранее обещает другие постановки и очень подчеркивает ту рекламу, которую мне делает. Обещает и знакомства [Добужинский, 2001, с. 197].

К 1926 г. Балиев создал себе репутацию успешного европейского антрепренера. Его режиссерский талант заключался в том, что он, по словам кн. Сергея Волконского, «брал пустячок и давал ему новую, углубленную ценность, новое зрительно-драматическое существование» [Волконский, 1931]. Театр Балиева стал примером для подражания всем остальным кабаре русского зарубежья, а отдельные номера – объектом беззастенчивого копирования [18]. «Лучшие номера, создавшие славу “Летучей Мыши”, – признавался он интервьюеру берлинской газеты «Руль», – прошли из других рук по всему свету и, например, “Катенька”, “Солдатики”, исполняющиеся даже в Алжире, стали теперь естественным синонимом пошлости» [-ъ, 1926] [19]. Впрочем, эти обстоятельства только способствовали признанию его «родоначальником наших кабарэ, бесчисленных театров и театриков, имевших такой необычайный успех на чужой почве» [Там же] [20].

Тэффи отмечала в очерке, написанном по случаю 20-летнего юбилея балиевской антрепризы:

> «Летучую Мышь» часто обкрадывали самым беззастенчивым образом. И прямо удивительно, до какой степени это не повредило ей, и ничего от нее не отняло. Те театры, которые не пользовались целиком номерами «Летучей Мыши», всё-таки ей обязаны самым жанром театрального искусства, самой художественной выдумкой.
>
> И интереснее всего то, что вся эта выдумка была выдумкой одного человека – Никиты Балиева. Балиев до такой степени прямо и цельно утверждал свою индивидуальность, что сотрудники, в настоящем смысле этого слова, ему только бы мешали. Он терпеть мог только помощников.
>
> Он никогда не гонялся за громкими именами авторов или актеров. Ему никого не было нужно.
>
> Что касается репертуара, то я, право, не очень преувеличила, когда сказала когда-то:
>
> – Дайте Балиеву страничку из телефонной книжки – он закажет к ней музыку, декорации, танцы, подберет актеров – и вы увидите, что за штука получится [21].

---

[18] Поэт и театральный критик Юрий Офросимов замечал по поводу открывшегося в Берлине осенью 1922 г. русского театра-кабаре «Карусель»: «Самый репертуар – от печки Балиева – надо думать, изгладится. Но вот, что плохо: мужчина, загримированный под конферансье, твердящий заученный – не особенно интересный – текст, и оркестр в стиле оркестров на бульваре – чего он только не играет» [Офросимов, 1922].

[19] См. также наблюдение Ю. Офросимова: «Ошибутся те, кто думает, что у Балиева были только “Катеньки” и “Солдатики” – художественные минутные миниатюры; Пушкин – “Пиковая дама”, “Бахчисарайский фонтан”, гоголевские “Нос”, “Шинель” вошли в репертуар “Летучей Мыши”, искавшей всегда новых путей, располагавшей крупными художественными силами; часть из них вышла из самой же “Летучей Мыши”, часть – примкнула, почувствовала в подвале Балиева близкую себе атмосферу; вокруг “Летучей Мыши” сгруппировался тесный кружок поэтов, художников, артистов...» [Офросимов, 1926а].

[20] См. также трибьют Сергея Горного в прилож. 8.

[21] См. прилож. 7.

В своем интервью «неизменно благодушный, остроумный, веселый» Балиев, делился историей создания своего театра-кабаре в новой зарубежной версии:

> – Вы хотите знать историю «Летучей Мыши» за границей? – «В моих скитаниях много страданий»... Убежал я из России в 1920 году через Кавказ, убежал один, загримированный под перса, с привязной бородой – всё, как полагается. Попал в Константинополь; здесь <Николай> Агнивцев меня очень просил начать с ним «Кривой Джимми», и я очень рад, что не согласился, а поехал дальше. В Париж я приехал только с библиотекой и с 19.000 франков. Случайно встретил <Михаила> Вавича, и мы с ним 23-го декабря открыли дело в театре «Фемина»; таким образом, день открытия наших берлинских спектаклей [22] – шестилетие существования «Летучей Мыши» за границей; настоящий же – двадцатилетний юбилей нашего театра – в феврале 1928 года.
>
> На открытии «Летучей Мыши» в Париже была вся пресса; успех был исключительный; на другой день сам Антуан дал блестящую статью – но успех был только моральный, и наш долг по парижским спектаклям выразился в круглой сумме 400.000 франков... <...> Мы нашли мецената, который временно покрыл бóльшую часть нашего долга, и с тем выехали в Лондон; здесь был наш первый не только моральный, но и материальный успех; нам давали 1.100 фунтов еженедельной гарантии – сумма совершенно небывалая, – и вот после трехмесячного пребывания в Лондоне мы выплатили все наши долги и получили ангажементы на восемь недель в Америку к другу всего русского, известному импресарио Морису Гесту [-ъ, 1926].

За шесть лет заграничного существования «Летучая Мышь» откатала три продолжительные гастроли на Бродвее [23], а сам Балиев был «оценен, признан и лю-

---

[22] Открытие германских гастролей состоялось в берлинской Комише Опер (Беренштрассе, 55–57) 23 декабря 1926 г. (Руль. 1926. № 1840, 19 дек., с. 8). «Встретиться с Балиевым захотелось очень многим, – писал в отчете об этом вечере Ю. Офросимов, – премьера “Летучей мыши” собрала переполненный зал; на лицо не только русский литературно-художественный Берлин – наш театр, очевидно, успел уже заинтересовать и немцев: много немецких актеров – “проминентов” деятелей фильма, а первый ряд украшен Эйнштейном...» [Офросимов, 1926б].

[23] Первые гастроли были объявлены в начале 1922 г.: «The company of thirty-five persons sailing for this city on Tuesday <...>. Their audience here may not drink or sing the sun up, but it will hear the last laugh out of Russia, now a land of great sorrows and, hearing, it may understand» [Chase, 1922, p. 43]. Представляя театр Балиева, продюсеры особенно подчеркнули, что «Летучая Мышь» имеет своим происхождением «знаменитый» МХТ:

> Morris Gest yesterday announced that the celebrated Chauve-Souris company from the Art Theatre, Moscow, will be brought to New York late this month by himself and F. Ray Comstock. This organization, which presents a style of entertainment unlike any other that has ever been seen, has been appearing in recent months in Paris and London.
>
> Explaining the Chauve-Souris company and its origin, Mr. Gest said yesterday:
>
> «It is presented by a company of thirty-five people, all Russians. These players give one-act plays, comedies, tragedies, songs, dances and musical numbers, in gorgeous and bizarre costumes. Nikita Balieff, the directing genius who brought these artists together and staged all of the productions is an artist of superb attainments. <...> His comedy is infectious, and he establishes a close understanding at once between audience and players. <»>

бим Парижем Лондоном и Америкой» [Офросимов, 1926а] [24]. Станиславский даже сделал специальную оговорку в первом издании «Моей жизни в искусстве», выпущенном в мае 1924 г. «Литтл, Браун, энд Кампани»: «A ghostly orchestra of musicians with a phantom conductor, the dead, lifeless dances of two whirling females, and on the forestage before the footlights a row of deformities, – old women, old millionaires, rich old maids, bridegrooms and ladies. The gloomy black and gold riches, the loud colors of dresses of the women, the dead black evening coats, the dull, self-satisfied immovable faces. – I may mention that among these was Nikita Baliev, so well known in America at the present time» [Stanislavsky, 1924, p. 495] [25].

«The Theatre de la Chauve-Souris, or the “Bat Theatre of Moscow”, as it was called, began in curiously intimate circumstances. It is an offspring of the famous Art Theatre of Moscow. <...> <»>

«A year ago this group of designers, dancers, players, artists and musicians moved from Moscow to Paris,» continued Mr. Gest. «I saw their performance there twenty-one times last Spring and was fascinated. I tried to close a contract with Balieff then, but he was already under contract to visit London. They will sail on Jan. 17, arrive in New York about Jan. 25 and will open at a theatre on Broadway during the week of Jan. 30 for a brief engagement, giving ten different plays, farces, comedies and musical numbers at every performance» [Anonymous, 1922a, p. 13].

Ср.: «“Chauve-Souris” is imported nonsense, a by-product of the most novel and distinguished art theatre of the modern world. <...> Mr. Morris Gest has set a new mark in the fantastic decoration of his tiny auditorium, and in his new bill he has distinctly raised the appeal to artistic sensibilities» [Anonymous, 1922c, p. 15].

[24] В эмигрантской прессе не без гордости отмечалось посещение театра Балиева высокопоставленными особами: «30 июня король и королева румынские и бывший король и королева греческие присутствовали в театре “Фемина” на спектакле “Летучей Мыши”» (Последние Новости. 1925. № 1592, 3 июля, с. 3).

[25] В русской редакции эта ремарка – «Мне следует упомянуть, что среди них был Никита Балиев, в настоящее время хорошо известный в Америке» – отсутствует, а остальной фрагмент этой главы, посвященной постановке «Жизнь человека» Леонида Андреева в МХТ в декабре 1907 г., читается: «Призрачный оркестр музыкантов с фантомом-дирижером; заунывная музыка; мертвенные танцы двух кружащихся дев, а на первом плане, по длине рампы, целый ряд уродов – старух, стариков-миллиардеров, богатых дев и женихов, разнаряженных дам... Мрачное, черное с золотом богатство, материи с крикливыми цветными пятнами на женских платьях, мрачные черные фраки, тупые, самодовольные, неподвижные лица...» [Станиславский, 1988, с. 400]. Нужно заметить, что переводчик книги Станиславского Джон Джейкоб Роббинс (1895–1950) работал во время американских гастролей и с МХТ, и с «Летучей Мышью». Часть его нью-йоркского архива составляют переводы на английский язык А. Блока, М. Булгакова, М. Волошина, Вс. Иванова, а также письма от Осипа Дымова, редактора перевода «Моей жизни в искусстве» Александра Койранского и других деятелей русского театра за рубежом (The New York Public Library. Manuscripts and Archives Division. John Jacob Robbins Papers).

№ 11 (148)
Парижъ, суббота 10 Марта 1928 г.
Цѣна отд. № 3 фр.
во Франціи

LA RUSSIE ILLUSTRÉE

№ 11 (148)
Samedi, 10 Mars 1928, Paris
Prix du numero 3 fr.
en France

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ РОССІЯ

5-й годъ изданія
Редакторъ: М. П. МИРОНОВЪ
Редакція и Гл. Контора
94, RUE DE MOSCOU, PARIS (8)
Tél.: Central 92-26

5-ème année
Directeur M. MIRONOFF
Rédaction et Administration
94 RUE DE MOSCOU, PARIS (8)
Tél.: Central 92-26

ЮБИЛЕЙ „ЛЕТУЧЕЙ МЫШИ“
Jubilé de la „Chauve Souris“

Чарли Чаплинъ и Н. ф. Баліевъ въ Холивудѣ.
Charlie Chaplin et Nikita Balieff à Holliwood

Никита Балиев и Чарльз Спенсер Чаплин в Голливуде.
Обложка журнала «Иллюстрированная Россия»

Nikita Balieff and Charles Spencer Chaplin in Hollywood.
Cover of the magazine “Russia Illustrated”

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 2

Как раз в июне 1926 г. берлинская газета «Руль» напечатала главу «Капустники» из первого советского издания книги Станиславского – за несколько месяцев до выхода «Моей жизни в искусстве» в Москве [26], – в которой также рассказывалось о создании «Летучей Мыши» и уникальных организационных качествах Балиева:

> Московский Художественный Театр дал отростки не только в области драмы, но и в другой, совершенно противоположной области – пародии и шутки. <...>
>
> 9 февраля 19<09> г. состоялся первый платный «капустник» с продажей билетов в пользу наиболее нуждающихся артистов театра. <...>
>
> В качестве conférencier на этих капустниках впервые выступил и блеснул талантом наш артист Н. Ф. Балиев. Его неистощимое веселье, находчивость, остроумие – и в самой сути, и в форме сценической подачи своих шуток, – смелость, часто доходившая до дерзости, умение держать аудиторию в своих руках, чувство меры, уменье балансировать на границе дерзкого и веселого, оскорбительного и шутливого, уменье вовремя остановиться и дать шутке совсем иное, добродушное направление, – всё это делало из него интересную артистическую фигуру нового у нас жанра. <...>
>
> Среди шуток и забав артистов на капустнике выделились некоторые номера, которые намекали на совсем новый для России театр шутки, карикатуры, сатиры, гротеска. За это дело и взялись Н. Ф. Балиев и талантливый Н. Л. Тарасов. <...>
>
> Впоследствии образовался театр «Летучая Мышь», который в силу разных условий принужден был изменить прежнее направление в сторону красивых, нередко подлинно художественных картинок и сценок, с пением, танцами и декламацией. Этот репертуар, ставший типичным для «Летучей Мыши», прогремел на весь мир и достаточно известен [Станиславский, 1926].

В преддверии сезона 1926 г. газета «Последние Новости» опубликовала интервью с Балиевым, где он в том числе заявил об участии Добужинского:

> Первого октября «Летучая Мышь» начинает свой большой сезон в Париже.
>
> К постановке готовится грандиозное «Ревю де ла Шов-Сури», которое невольно должно явиться вызовом театральному Парижу, классическому творцу всяких ревю и обозрений.
>
> – Мы сыграли «Солдатиков» 1.500 раз, – говорит Н. Ф.
>
> – Если сосчитать, сколько километров они промаршировали на подмостках Европы и Америки, то получится цифра, поистине, вселенского масштаба.
>
> – Но мне хочется отойти от «Солдатиков», лубков и того, что, в сотнях вариантов и подражаний, можно найти в любом кабаре.
>
> – Настоящее художественное *ревю*, секрет которого, мне кажется, я нашел, – вот путь, на который я хочу вывести мою восемнадцатилетнюю «Летучую Мышь».
>
> – Литературную часть работы делает для меня Дон-Аминадо, балетную – Борис Романов, художественная – в руках Билибина и Добужинского.
>
> – А ставить и... волноваться буду, как всегда, я сам [Н., 1926, с. 4].

Программу грядущего сезона Балиев взялся выстроить наново. Предыдущая опиралась на уже известные номера и, не вызвав особенного энтузиазма у публики, так что о продолжении спектаклей пришлось напоминать посредством объяв-

[26] См. примечание, что первое издание «Моей жизни в искусстве», «права на которое “Academia” передала издательству “Экономическая жизнь”», вышло «с грифом Государственной Академии художественных наук в сентябре 1926 г.» [Станиславский, 1988, с. 35].

лений в парижских газетах [27], заставила критиков усомниться в творческом прогрессе «Летучей Мыши». Культурный обозреватель «Последних Новостей», знаток и историк театра Евгений Зноско-Боровский констатировал неудачный финал балиевской антрепризы 1925 г.:

> Узаконяя обычай предыдущих лет, «Летучая Мышь» и в нынешнем сезоне приехала из Америки напомнить о себе и о своем искусстве, проверить симпатии своих многочисленных зрителей и почитателей. И снова прежний успех сопровождает спектакли театра Н. Ф. Балиева, кокетливый зал «Фемина», как и раньше, переполнен, и публика не устает аплодировать и конферансье и отдельным номерам.
>
> На этот раз, однако, «Летучая Мышь» почти вовсе не обновила программы, а потому генеральной репетиции не было устроено, и суждения критики были обойдены. Вследствие этого, и наша задача представляется значительно суженной, и мы можем ограничиться лишь кратким рассказом о представлении, не вдаваясь в подробности. <...>
>
> Новых номеров, кажется, только два, и оба носят американский отпечаток. Первый, без всякой инсценировки, заключается в простой песне, которую поет артистка, ассистируемая самим Н. Ф. Балиевым; мотив забавен, припев в одно слово: О, Катерина, – увлекателен и охотно подхватывается публикой, при потушенных огнях; второй, на мой взгляд, крайне безвкусен. Америка еще не пошла на пользу театру.
>
> В общем, спектакль остается на том же уровне, что и раньше: одни номера лучше, другие – слабее, остроумие конферансье неистощимо, и нет основания, почему теперь театру не иметь у новой публики того же успеха, который он имел при своем основании у парижан. Не будем требовать ничего больше, покуда «Летучая Мышь» не вернется совсем в Париж, на целый сезон, для продолжительной и регулярной работы, для нового творчества. А заодно пожалеем, что предстоящей зимой пятилетний юбилей своего заграничного существования театр будет праздновать не здесь, где он родился, а в далекой, хоть и гостеприимной Америке [Зноско-Боровский, 1925].

По замыслу Балиева новый сезон должен был начаться в Париже и завершиться на Бродвее, повторные европейские выступления после окончания гастролей не предполагались. Его американский партнер Морис Гест (Morris Gest; 1875–1942) подтвердил эти намерения и сообщил, что в Рождественскую неделю 1926 г. «Летучая Мышь» откроется в Нью-Йорке, но до этого совершит турне по городам Тихоокеанского побережья. Более того, он заявил, что собирается воздвигнуть для Балиева театр на Бродвее, а также будет участвовать в учреждении постоянного места для спектаклей «Летучей Мыши» в Париже [28].

---

[27] См., например: «*Театр “Летучая Мышь” Н. Ф. Балиева только еще на 3 недели в театре “Femina”, 90 av. des Champs Elysées*, спектакли ежедневно в 8 3/4 ч. веч., а по воскресеньям и в 2 3/4 ч. дня. Касса открыта с 11 час. утра» (Последние Новости. 1925. № 1570, 7 июня, с. 5).

[28] «Contracts have been signed by Mr. Gest with Nikita Balieff for the return od the “Chauve-Souris” to this country. The Russian entertainment will open in the East during Christmas week, but will be presented on the Pacific Coast before coming to New York. <...> Mr. Gest again said that he would erect a new theatre in New York and be associated with Balieff in the construction of one in Paris» [Anonymous, 1926]. Парижская пресса отлично знала «мечту Балиева» о собственном театре: «M. Nikita Balieff va bientôt réaliser son rêve d’avoir son théâtre à Paris.

В середине сентября Балиев получил письмо от Станиславского, где он высказал свою поддержку в отношении планов нового сезона, благодарил за присланную рецензию на американское издание «Моей жизни в искусстве», сообщил о том, что пишет продолжение и заодно передал поклон их общему импресарио [29]:

> *Москва, 12-го сентября 1926 года*
> Милый Никита Федорович!
>
> Вероятно, Вы думаете, что я забыл о Вашем письме и так долго не отвечал Вам по рассеянности. Ей-богу, нет. Каждый день думаю об этом письме, но занят так, как Вы не имеете представления даже в Америке. <...>
>
> Спасибо Вам за присылку начала рецензии о моей книге. Очевидно, Вам не попалась в руки вторая часть рецензии, поэтому я не знаю конца [30]. Мое авторское

En attendant la troupe de la Chauve-souris donnera une série de représentations dans le courant du mois prochain au théâtre Édouard VII» (Paris-Midi. 1926. 18 avril. N° 253. P. 3).

[29] По словам Геста, он организовал гастроли МХТ в Америке, «отчасти по причине успеха “Летучей Мыши” в этой стране»: «The players of the Moscow Art Theatre, under the leadership of their Director, Constantin Stanislavsky, one of the two founders of the famous co-operative organization, arrived yesterday on the White Star liner Majestic. They will open at Jolson’s Fifty-ninth Street Theatre on Jan. 8 and will present plays of Tolstoy, Gorky, Tchekhoff and other Russian dramatists in their own language. <...> The players were greeted as soon as the Majestic tied up in her slip by Morris Gest, who brought them to this country partly because of the success he had with the Chauve-Souris. With him were Nikita Balieff, who obtained his early training in the Moscow Art Theatre; Leon Bakst, designer of the Diaghileff ballet; Sergei Rachmaninoff, the Russian pianist; Alexander Siloti <т. е. Александр Зилоти. – *А. У.*>, conductor and pianist; Professor Nicholas Roerich, painter, and Boris Anisfeld, who has done many of the scenic settings at the Metropolitan Opera House. <...> An ikon was presented by Balieff to Stanislavsky, and then a loaf of Russian bread and a container of salt was offered to him. This is one of the oldest customs of Russia, and no good Russian would think of going to a new home or a new country without it, lest good fortune fall in the new surroundings» [Anonymous, 1923]. В своей колонке «The Play» известный нью-йоркский театральный критик Джон Корбин (1870–1959) отметил присутствие Станиславского и актеров МХТ на представлении «Летучей Мыши» вечером 4 января: «The fourth and (it is threatened) farewell version of Balieff’s “Chauve-Souris” met and merged last night with a preliminary welcome to the company of the Moscow Art Theatre. The result was a social and artistic event unusually vivid and gay. Stanislavsky was there with half a dozen members of his company. Leon Bakst and unnameable celebrities besides. Balieff gave Stanislavsky a bouquet and Stanislavsky spoke briefly in Russian. As rendered by an interpreter, what he said was a graceful and touching tribute from sorrowing Russia to beneficent America. According to Balieff, the interpreter missed the chief point, which was that the women of America are the most beautiful and the most highly intellectual in the world, especially those who were present» [Corbin, 1923]. В мае 1924 г. по завершении гастролей МХТ Станиславский отдельно поблагодарил Геста в «обращении к американской прессе»: «The entire adventure of the last two years, made possible by the daring and vision of Morris Gest, seems like a dream. We have not yet ceased to wonder at the efficiency of your railroads and theatres and stage hands, and we shall be forever in debt to the intelligence and understanding of your press, which followed us faithfully despite the handicap of a foreign language. If, perhaps, we have been able to reveal hitherto unknown corners of the Russian mind and soul, we can say honestly that we are taking back to Russia to help knit together the two peoples a clear comprehension and deep respect for you, our hosts» [Anonymous, 1924].

[30] Несомненно, речь идет о большой рецензии «Stanislavsky Plays Stanislavsky» журналиста и драматурга Германа Бернштейна (Herman Bernstein; 1876–1935) из книжного обо-

чувство более чем нужно удовлетворено (так как я ни с какой стороны не считаю себя писателем) [31].

Что касается авторского кармана, то тут вопрос обстоит совершенно иначе. Если будет у Вас случай поговорить на эту тему, напишите – не слышно ли, как идет книга в Америке и Лондоне. Вы понимаете, что очень трудно по этому поводу иметь оттуда сведения.

Слыхал от Димы <Вадима Шверубовича. – *А. У.*> и с разных сторон о Вашем неизменном успехе за границей. Очень этому обстоятельству радуюсь и от всего сердца желаю продолжения. <...>

Я теперь дедушка, влюбленный в свою внучку, вероятно, Вы это знаете.

Много работаю над книгой, которая будет называться «Записки ученика» (работа над собой). Эта книга описывает подробно все упражнения и метод преподавания так называемой «системы» начинающим.

Посоветуйте, стоит ли такую специальную книгу издавать в Америке и за границей. Если да, то в каких странах.

Передайте поклон Морису Гесту, которого я еще больше полюбил после того, как мы встретились с ним в Москве, в интимной обстановке и жизни нашего театра. Он милый и талантливый, чрезвычайно простой, когда он находится вне своих антрепренерских забот. Там я его люблю за его административный талант, который ставлю очень высоко [Станиславский, 1999, с. 259–260] [32].

зрения «Нью-Йорк Таймс». Из-за своего объема начало отзыва было напечатано на первой странице этой секции газеты, а окончание «Stanislavsky Plays Himself» – на с. 25 [Bernstein, 1924, p. 32, 55]. Американские рецензии на «My Life in Art» появились в большинстве литературных и театральных изданий. См.: [*Anonymous*]. Stanislavsky // The Literary Review of the New York Evening Post. 1924. June 21. P. 834–835; *F<arrar> J.* Stanislavsky // The Bookman. 1924. Vol. LIX. No. 5 (July). P. 589; [*Anonymous*]. The New Books // The Outlook. 1924. Vol. 137. No. 15. August 6. P. 548; *Radziwill C.* Stanislavsky's Memoirs // The Forum. 1924. Vol. LXXII. No. 2. August. P. 287; *Boleslawski R.* An Artist of the Theatre // Theatre Arts Monthly: A Magazine of the World Theatre. 1924. Vol. VIII. August. P. 572–573; *Mumford L.* Our Life in Art // The Saturday Review of Literature. 1924. Vol. I. No. 6. September 6. P. 92; *Littell R.* Stanislavsky // The New Republic. 1924. Vol. XL. No. 513. October. Fall Literary Section. P. 1–3; [*Anonymous*] Très a la Russe // The Dial. 1925. Vol. LXXVIII. January – June. P. 77. С февраля по май 1924 г. нью-йоркский ежемесячник «Форум» напечатал четыре фрагмента «Моей жизни в искусстве» в переводе Джона Роббинса. Еще одна рецензия принадлежала Эдварду Гордону Крэйгу и появилась в журнале «Маска», издававшемся им во Флоренции на английском языке (The Mask: An Illustrated Journal of the Art of the Theatre. 1924. Vol. 10. No. 4. October. P. 188).

[31] В сентябре 1924 г. Станиславский сообщил в интервью «Нью-Йорк Таймс», что готовит книгу своих впечатлений об Америке и собирается издать ее на английском (The New York Times. 1924. No. 24, 351, September 25. P. 20).

[32] В тот же день Станиславский написал Гесту: «По возвращении из отпуска я нашел на своем столе Ваш милый подарок. Мы все обалдели от замечательных пластинок фокстрота, присланных Вами. Они по-настоящему талантливы и поражают своим ритмом и остроумным музыкальным сочетанием. Благодаря этому подарку Вам, вероятно, часто икается. Как бывшему русскому, напоминаю Вам, что по нашей пословице "икает тот, о ком вспоминают". Сидя в Вашем любимом кабинете, на Вашем любимом кресле, мы слушаем Ваш граммофон и думаем о Вас. Думаем о двух Гестах: о серьезном, деловом и суровом в Нью-Йорке и о милом, добродушном и артистически талантливом товарище по искусству в Москве» [Станиславский, 1999, с. 257–258].

Тем временем вместо привычного для поклонников Балиева театра «Фемина» на Елисейских полях был арендован более вместительный (709 мест) новейший «Théâtre de la Madeleine» [33], который был выстроен на месте карусели в 1925 г. и открылся 17 апреля постановкой первой пьесы Марселя Паньоля «Торговцы славой» [34]. Летом 1926 г. в театре «Мадлэн» с большим успехом прошли гастроли московской студии «Габима» [35], как раз накануне нового сезона «Летучей Мыши», премьера которого была назначена на 1 октября [36].

---

[33] См. сообщения в газетной хронике: «C'est au théâtre de la Madeleine, à partir du 1er octobre, que Nikita Balieff donnera une série de représentations des spectacles de la "La Chauve-Souris de Moscou"» (Paris-Midi. 1926. 26 juin. N° 322. P. 4); «Nous avons dit que M. Gaston Baty prenait la direction du Studio des Champs-Élysées. Les compétiteurs à ce poste furent nombreux et parmi eux Balieff, qui donnera les représentations au Théâtre de la Madeleine» (La Lanterne. 1926. 29 juin. N° 17,859. P. 3); «Le Studio des Champs-Élysées garde l'an prochain la direction Gaston Baty. Parmi les candidats à cette direction, se trouvai Balieff, le directeur de la Chauve-Souris, de Moscou. Il donnera des représentations au théâtre de la Madeleine» (La Fronde. 1926. 30 juin. N° 33. P. 4).

[34] См.: *Girard Maxime*. Théâtre de la Madeleine: Les Marchands de gloire // Le Figaro. 1925. 16 avril. N° 106. P. 3; *Brisson Pierre.* Théâtre de la Madeleine: Les Marchands de gloire // Le Temps. 1925. 17 avril. N° 23,259. P. 4; *Reuillard Gabriel.* Au Théâtre de la Madeleine. Les Marchands de gloire, pièce en quatre actes et un prologue, de MM. Marcel Pagnol et Pail Nivoix // Paris-Soir. 1925. 17 avril. N° 560. P. 2; *Boissy Gabriel*. Au Théâtre de la Madeleine. "Les Marchands de Gloire". Pièce en 4 actes et un prologue de MM. Marcel Pagnol et Pail Nivoix // Comœdia. 1925. 17 avril. N° 4503. P. 1–2; *Méré Charles*. Les Premières. Théâtre de la Madeleine: "Les Marchands de gloire" // Excelsior. 1925. 17 avril. N° 5240. P. 5; и др.

[35] Студия «Габима» гастролировала в Париже с 28 июня по 18 июля. См., например, в очерке Глеба Струве: «Я шел на генеральную репетицию "Дибука" в Габиме как на какое-то чужое, экзотическое зрелище: только что приехавший из советской Москвы театр, выросший в революционной обстановке, играет на древне-еврейском языке в Париже, еврейскую народную легенду, написанную, если не ошибаюсь, по-русски и переведенную знаменитым <Хаимом Нахманом> Бяликом. Любопытно... А уходил я из театра Мадлэн, где сейчас временно гостит Габима, – задетый за живое, испытав подлинное художественное волнение...» [Не-Театрал, 1926]. Ср. также отзывы в эмигрантских газетах: *Волконский С., кн.* Гастроли театра «Габима». «Дибук» // Последние Новости. 1926. № 1925, 30 июня, с. 2; *Волконский С., кн.* Гастроли театра «Габима». «Сон Иакова» // Последние Новости. 1926. № 1937, 12 июля, с. 2; *Дризен Бар. Н.* В еврейском театре «Габима» // Возрождение. 1926. № 411, 18 июля, с. 4; и др. Нельзя не отметить значение этого совпадения в биографии Ростислава Добужинского, который позже выполнил серию графических работ по мотивам «Дибука». Одна из них была приведена в качестве иллюстрации к статье Эме Жюльена (1909–1952) о С. Ан-ском, напечатанной вскоре после освобождения Парижа союзниками в знаменитом еженедельнике «Гаврош» (*Julien Aimé*. Il y a vingt-cinq ans mourait An-ski le "Molière" juif // Gavroche. 1945. 5 avril. N° 32. P. 2).

[36] См. последовательные сообщения в «Театральной хронике»: «30 сентября в театре Мадлэн начнутся гастроли "Летучей Мыши" Балиева»; «В Париж вернулся московский еврейский театр Габима, который даст несколько спектаклей в театре Антуана» (Возрождение. 1926. № 464, 9 сент., с. 4). На 30 сентября была назначена генеральная репетиция: «D'accord avec M. Nikita Balieff, les directeurs du Théâtre de la Madeleine retiennent d'ores et déjà la soirée du jeudi 30 septembre pour la répétition générale du nouveau spectacle du Théâtre de la Chauve-Souris qui donnera une série de représentations au Théâtre de la Madeleine, à partir du 1er octobre prochain» (L'Action française. 1926. 26 août. N° 238. P. 6; см. также: L'Œuvre.

Пообещав Добужинскому включить его постановку «Сказок Андерсена» в репертуар, Балиев в ходе парижских переговоров отказался от своих первоначальных намерений и предложил иной список интермедий. Из андерсеновской трилогии в программе был оставлен только «Свинопас». «Он окончательно мне предложил 6 постановок, – сообщал Добужинский жене 29 мая 1926 г.: – 1) “Свинопас”, 2) “Ужин” (кузминский, который мы ставили с Романовым), 3) “Ступени человеческой жизни”, 4) Пародия на “Травиату”, 5) “Тир” и 6) “Musik kommt” (перед забором, за которым проходят войска, толпа реагирует). Все – *одноактные*» [Добужинский, 2001, с. 197].

Некоторый комфорт заключался в том, что ему предстояло работать в театре со старыми знакомыми по Петербургу – поэтом Петром Потёмкиным, привлеченным в «Летучую Мышь» в качестве драматурга, и балетмейстером Борисом Романовым, по прозвищу «Бобиш», который «сочинил и поставил» танцы к «Сказкам Андерсена» в «Привале комедиантов» [«Сказки Андерсена», 1919]. Романов был назначен хореографом труппы осенью 1924 г. [37] и в новом сезоне выступал уже как «maître de ballet». Дон-Аминадо восхищался в репортаже с репетиций «Летучей Мыши»:

> Наверху репетируют балет.
>
> Раскачиваясь, как шаман, всё учащая и учащая напружиненную слитность двадцати послушных тел, ставит пантомиму «сам» Борис Романов, вдохновенный калмык, грациозный, как венецианский чичисбей.
>
> Зиминский дирижер, Зиновий Коган [38], выбивается из сил, чтобы извлечь из прокатного рояля «эти сумасшедшие ритмы»...
>
> Романов срывается с места, разрывает мелькающий круг цветных пачек и трико и, ткнув прямо в примадонин нос скомканный лист газеты, кричит не своим голосом:
>
> – Да вы же не забудьте, что это – роза!.. Нюхайте ее, нюхайте, вдыхайте!!.

1926. 26 août. N° 3,982. P. 5; Paris-Soir. 1926. 27 août. N° 1,056. P. 5; La Presse. 1926. 27 août. N° 4211. P. 2).

[37] «...there is Boris Romanoff, new master of choreography for the Chauve-Souris. Romanoff has the enviable reputation of being the most brilliant of the younger generation of ballet masters in Russia» [Sayler, 1924]. В середине июля Добужинский поселился в квартире Романова в 6-м аррондисмане. «Пол-лета я прожил в очаровательной квартире, уступленной мне приятелем, ездившим в Италию <...>, – писал он Нотгафту 21 августа 1926 г., – было грустно покидать этот квартал и Люксембург» [Добужинский, 2001, с. 204]. Дружеские отношения связывали их всю жизнь. «Я всё время под угнетающим впечатлением смерти в N<ew> Y<ork> Бабиши Романова, – писал Добужинский Сергею Маковскому 7 февраля 1957 г. – <...> За две недели до его смерти я получил от него письмо, очень грустное, даже отчаянное. Так ему было скверно в Америке, где он страшно тосковал по Италии. Вот еще одна утрата» [Там же, с. 323].

[38] Зиновий Коган (Zinovy Kogan; 1887–1954) – скрипач, дирижер. Окончил Московскую консерваторию. Был дирижером в частном Оперном театре Зимина и профессором в Институте музыкальной драмы в Москве. После эмиграции стал дирижером в Русском романтическом театре, открытом Б. Романовым и историком балета Анатолием Шайкевичем 14 октября 1922 г. в Берлине (см.: Накануне. 1922. № 159, 14 окт., с. 6). В 1924 г. переехал в Париж и одновременно с Романовым был принят в «Летучую Мышь». После американских гастролей театра Балиева 1927 г. остался в США. Преподавал в Нью-Йоркском музыкальном колледже по классу скрипки. Выступал как дирижер с Нью-Йоркской Оперной компанией. См. некролог: New York Times. 1954. No. 35, 189, May 29, p. 15.

На этот раз, кажется, и Балиев доволен. Наклоняется и одобрительно шепчет мне на ухо:

– Не человек, а дикая дивизия... [39]

Как и «Сказки Андерсена», интермедия Михаила Кузмина «Ужин», упомянутая Добужинским в постановочном списке Балиева, была унаследована из репертуара «Привала комедиантов» 1919 г. В кузминском театральном наследии она не числится, но можно предположить, что это авторское название интермедии, известной как «Королевские поварята» [Кузмин, 1994, с. 182–185]. Именно Романов осуществил ее постановку с костюмами и декорациями Добужинского для новой программы «Привала комедиантов», премьера которой (вероятно) состоялась 9 января [Конечный и др., 1989, с. 148] [40]. Видимо, по ассоциации с пьесой Кузмина, он вспомнил о другой романовской постановке в этом театре-кабаре, и в том же письме попросил жену: «Лизушечка, пришли еще вот что: костюмы к “Выбору невесты”. Романов хочет поставить, может быть тоже дополнительно (это Нинет с белыми штанишками, 2 турка, господин в лиловом фраке и белых штанах и толстая турчанка), и не забудь Принцессу» [Добужинский, 2001, с. 197–198].

«Мимический» балет Кузмина «Выбор невесты» предполагался к постановке Всеволодом Мейерхольдом еще в 1907 г. на «Башне» Вячеслава Иванова, где Добужинский впервые попробовал себя в театре и мог бы выступить как актер в роли слуги Кадеди [41]. Отвечая на запрос Мейерхольда о музыкальном сопровождении балета, Кузмин сообщал ему 1 июля 1907 г.: «К “Выбору невест<ы>” я и не писал музыки. Это предполагалось набрать из готовых номеров старых балетов. Исполнители предполагались: Сабашникова (Пипет), Зиновьева-Аннибал (Гюльнара), Добужинский (Кадеди), Нувель (Мирлитон), Сомов и я (турки). Но потом это расстроилось» [Переписка М. А. Кузмина…, 1996, с. 351–352] [42].

Премьера «Выбора невесты» М. Кузмина в постановке Б. Романова состоялась 22 сентября 1913 г. в Литейном Интимном театре [Кузмин, 1994, с. 359] [43], но в письме к жене Добужинский запрашивал его собственные эскизы костюмов и декораций. Он оформил другую постановку этого «мимического балета», вклю-

---

[39] См. прилож. 1.

[40] Ср. замечание А. Тимофеева о том, что «жанр “Королевских поварят” определен автором как “балет”» [Кузьмин, 1994, с. 396].

[41] Замысел этого балета относится к предыдущей осени. «Был Сомов и Курбатов, – записал Кузмин в дневнике 8 октября 1906 г. – У Сомова и Добужинского прелестная мысль устроить маленькое мимическое балетное представление, сюжет которого просят составить меня, где бы танцовали Добуж<инский>, Нувель, Сомов, Диотима <Л. Зиновьева-Аннибал. – *А. У.*> и я, в разных гостиных, в ситцевых костюмах. Это было бы очаровательно» [Кузмин, 2000, с. 236].

[42] Об участии Добужинского в собраниях на «Башне» Вячеслава Иванова см.: [Устинов, Шишкин, 2017].

[43] Еще раз Романов поставил этот балет с солисткой Мариинского театра Лидией Липковской в роли Пипет после начала Первой мировой войны. В пояснении к дневниковой записи М. Кузмина от 11 августа 1914 г.: «Встретил Бобиша. Липковская хочет танцевать “Выбор невесты”», – комментаторы приводят выдержку из хроники газеты «Речь» (выпуск от 26 августа / 8 сентября 1914 г.): «Л. Я. Липковская устраивает в средних числах сентября спектакль в пользу семей запасных, призванных на военную службу. В спектакле примет участие Б. Г. Романов, который поставит балет Кузмина “Выбор невесты”» [Кузмин, 2005, с. 760–761].

ченную в программу юбилейного спектакля к «X-летию литературной деятельности М. А. Кузмина», которое отмечалось 29 октября 1916 г. в «Привале комедиантов». «Небольшой балет-пантомима “Выбор невесты”, – отзывался газетный обозреватель, – был поставлен Б. Романовым в стиле преувеличенной пародии (гротеска), напоминавшем постановку Мейерхольда “Шарф Коломбины”» [Конечный и др., 1989, с. 129]. Сам Добужинский вспоминал этот спектакль в очерке «Встречи с писателями и поэтами»: «С Михаилом Алексеевичем <Кузминым> мы встречались очень часто, сначала на “средах” у Вячеслава Иванова, потом у нашего общего друга <Константина> Сомова, бывал он и у меня и у многих других приятелей. Сблизила нас и общая работа с ним и Бор<исом> Романовым: маленькая постановка его забавной пантомимы “Выбор невесты” в “Привале комедиантов”» [Добужинский, 1976, с. 386].

К серьезной театральной работе Добужинского привлек его сослуживец по Министерству путей сообщения Николай Евреинов, «театральный бунтарь, режиссер, драматург и памфлетист, одно пребывание которого в стенах министерства и среди корректной компании его сослуживцев казалось абсурдом» [Там же, с. 282]. Летом 1907 г. он стал одним из учредителей Старинного Театра в Петербурге и в конце июня предложил художнику «...написать декорацию, сделать эскизы костюмов и бутафории для постановки пастурели средневекового автора Адама де ла Аль “Игра о Робене и Марион”» [Чугунов, 1984, с. 68].

Николай Евреинов. Рисунок М. Добужинского.
1907–1909

Nikolai Evreinov. Drawing by Mstislav Dobuzhinsky.
1907–1909

«Очень этой подготовительной работой к постановке захвачен я, новое это и вообще интересно, – писал Добужинский 26 июня отцу из Ольгина, где они с женой сняли дачу на лето. – С завтрашнего дня будут заниматься в Публичной библиотеке, пересмотрю “первоисточники”: там подлинные рукописи и миниатюры Средневековья, очень драгоценные. Задача претрудная, надо много подумать и порыться. Предполагается поставить одну прелестную, наивную, грубоватую и, в то же время, грациозную “пастораль” XIII века и поставить так, как ставилась она в средние века. <...> Но, вообще говоря, задача очень сложная – не было ведь тогда декораций, разумеется, но необходимо придумать ту обстановку, в которой играли, и *то*, что заменяло декорации» [Добужинский, 2001, с. 83].

20 августа он сообщал Бенуа: «Работаю я с 10 часов утра до 12 часов ночи с двумя-одним перерывом. Здорово и хорошо устаю, один акт сегодня целиком будет уже послан (башня). Весь день раздираюсь на части, ибо и бутафоры, и костюмеры, и плотники зовут со всех сторон. Пишу сам с Володей <Эмме. – *А. У.*>, такой есть при театре великолепный художник» [А. Н. Бенуа…, 2003, с. 29]. «Сижу всё время в Публичной библиотеке, – писал он отцу в середине октября. – Очень серьезная штука, надо точным быть и документальным. Видишь, дорогой, делаюсь “историческим живописцем”. Я очень люблю рыться в книжках. Сколько интересного» [Добужинский, 2001, с. 89].

В ходе работы над «пастурелью» Добужинский неожиданно получил еще одно предложение, подробно рассказав об этой постановке в «Воспоминаниях»:

> В октябре <начале ноября. – *А. У.*> 1907 года, когда уже почти совсем была готова моя работа для евреиновского «Старинного театра» [44], однажды вдруг явился ко мне в Министерство Путей Сообщения (где я служил) Ф. Ф. Комиссаржевский, чтобы поговорить о деле: мне предлагалась постановка в театре <В. Ф.> Комиссаржевской «Бесовского действа» Алексея Ремизова – сделать все декорации и костюмы. Срок был дан очень короткий. Я узнал также, что пьесу будет ставить Мейерхольд и что меня «сосватал» Ремизов. <...>

[44] Добужинский писал отцу 12–13 ноября 1907 г.: «Мои работы идут теперь в сфере театра. Я ужасно счастлив, что театр меня отнял от графики и “книжной” работы. Со “Старинным театром” я почти покончил. Декорации написаны по моим эскизам декоратором Мариинского театра, которому я помогал немного. <...> Костюмы по моим рисункам тоже уже сшиты. <...> Громадное наслаждение видеть, как всё это осуществляется. <...> Работу свою, таким образом, уже покончил и теперь взял новый, “страшно” интересный, увлекательный и лестный заказ – для театра Комиссаржевской. Ставится курьезная вещь Ремизова – “Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертию”, созданная Ремизовым по апокрифам и старым легендам. <...> Полускоморошная, полустрашная и серьезная вещь. Быть может, все действующие лица будут в масках. Это моя идея, которая понравилась очень и Мейерхольду и, когда он ушел <из театра. – *А. У.*> (вот напрасно!), то и Комиссаржевской, у которой я был с Ремизовым и рассказал весь план постановки. И вот теперь я сижу над этой интересной работой, и она подвигается быстро, надо кончить к концу месяца, и теперь-то не будет прямо минуты свободной». И вновь 21 ноября: «Я начал писать декорации для театра Комиссаржевской. Очень жаль, что оттуда ушел Мейерхольд, человек, с которым было бы приятно работать вместе. Спектакль пойдет не раньше 3-го декабря. Я дал такие сложные костюмы, что не успеют раньше, да и я сам, хотя декорации задумал оч<ень> простые, не справлюсь скоро» [Добужинский, 1976, с. 90–91].

> Тут, как и в работе для Старинного театра, я был совершенным новичком. Театр был для меня еще tabula rasa, разные сценические опыты и поиски новых форм театра у нас только начинались, и Мейерхольд являлся одним из первых новаторов. В эти годы ничто не мешало быть «самим собой», не было еще никаких примеров «достойных подражания», и открывавшиеся в театре возможности казались *безграничными*. Роль пионера волновала необычайно, я вступал в театр с этим волнением и в настроении «изобретателя».
>
> Впервые испытывал я тот восхитительный подъём, который повторялся нередко позже, когда в работе (я всегда сам писал декорации) приходилось делать всё самому и забывать часы и усталость. С какой отвагой, не имея ни малейшего опыта, взялся я за писание декораций! [Добужинский, 1976, с. 335–337] [45].

Первые премьеры Добужинского как сценографа состоялись почти одновременно. 4 декабря 1907 г. открылось «Бесовское действо» в постановке Ф. Комиссаржевского и А. Зонова, по словам художника, «ровно через месяц после первого разговора Ф. Ф. со мной о “Бесовском действе”» [Там же, с. 341]. «Свистали и хлопали, вызывали больше Добужинского; мне скорее не понравилось», – отметил тогда же в дневнике Кузмин, который написал музыку для спектакля [Кузмин, 2000, с. 431] [46]. «Оркестра в пьесе не было, – вспоминал Добужинский, – (музыка М. Кузмина игралась за сценой). Таким образом, место, занимаемое музыкантами, могло быть также использовано для представления. Там, в этом нижнем ярусе, был “Ад” с рядом арок, как будто пещер, ведущих в подполье под пол сцены и освещенных “адским пламенем”. Посредине оркестра тлел огонь в большой чёрной зубчатой короне. <...> Через две недели состоялась премьера в Старинном театре, и моя постановка Пастурели “Робэн и Марион” меня поглотила всецело» [Добужинский, 1976, с. 339, 341].

Накануне премьеры Евреинова Добужинский рассказывал в письме к отцу от 12–14 декабря об обеих постановках:

> Наконец-то свободен и могу поговорить с тобою. <...>
>
> Я теперь нахожусь в блаженном отдохновении. Декорации взяли у меня 1 ½ недели непрерывного труда, бегал только обедать домой и прямо в упоении работал – усталости не чувствовал и только теперь оказывается, что немного устал, т. к. сплю теперь богатырски. А перед спектаклем последние ночи не мог от волнения спать. <...> Работал я и по вечерам, когда шел спектакль, иногда выходил за железную дверь над сценой, слушал игру. Мир кулис имеет свой яд и прелесть, и я жалел, когда всё кончилось.

---

[45] См. дневниковую запись Кузмина 7 ноября 1907 г. о встрече для обсуждения постановки «Бесовского действа»: «Телефон из театра: зовут в 7 ч. к Добужинскому <...> Спешил обедать и к Добужинскому; везли под мостами по Обв<одному> каналу, где чернь и ломовые; повеяло Александрией, au delà, восторгом: ночь, вид торговой части, подонков столицы» [Кузмин, 2000, с. 422].

[46] См. его дневниковые записи 1907 г.: «По письму Веры Федоровны <Комиссаржевской> поехал в театр; беседовали, торопят с музыкой» (18 ноября); «Писал музыку» (21 ноября); «С утра был на репетиции, страшный беспорядок, распоряжаются все, кому не лень, но я люблю атмосферу репетиций» (29 ноября); «Ездил в театр: даже без костюмов “Действо” жутко»; «Вера Федор<овна> прислала билет» (1 декабря); «Поскакал на репетицию, которой не дождался, т. к. она начиналась в 9 ч.; прослушал только музыку. Был в мастерской, вспоминая прошлый год. “Мне всё здесь на память”. Тот же Володя, тот же диван, то же кресло, тот же балкончик» (3 декабря) [Кузмин, 2000, с. 425, 426, 429, 430].

Может быть, ты читал в газетах, что декорации мои и костюмы имели «успех»? После 1-го же действия стали меня вызывать [47]. Театр был полный и были все мои друзья. <...> Мне только радостно было видеть удовольствие друзей – Бенуа, Сомова и других, которые, я знаю, были искренни. <...>

Главное удовольствие кончилось всё же с окончанием работы самой. <...> И главное, я так рад, что открылась иная область («книга» надоела порядком) и что мои затеи удались <...>. Костюмы сделали замечательные. Бенуа, который поставил на Мариинской сцене свой балет («Павильон Армиды»), остался в восторге, и, по его мнению, костюмы имп<ераторских> театров гораздо хуже сделаны. <...>

В субботу будет спектакль Старинного театра с моими декорациями. Ими я *не очень* доволен. Писал не я – я делал лишь эскизы, получилось не то, чего я хотел. Сама вещь прелестна. Какая милая музыка, подумать только: XIII век. Старинный театр, к сожалению, дилетантская затея, и много было шероховатостей, даже маленьких неприятностей при работе, но вообще, я сам очень много приобрел в смысле историческом при предварительной работе. Всё уже давно готово.

Эскизы моих декораций и костюмов посылаю в Москву на «Союз» <на выставку «Союза Русских Художников». – *А. У.*> (откроется на Рождество) [Добужинский, 2001, с. 92–93].

Несмотря на «шероховатости», Евреинов считал предметом гордости, что он распознал в Добужинском талант театрального художника. В очерке памяти В. Комиссаржевской, напечатанном в сборнике «Алконост», он отметил, что «целый ряд новых художников вызволил свой декоративный талант в спектаклях Старинного театра. Рерих, Добужинский, Билибин, Лансере, Щуко и Чемберс впервые выступили перед публикой при свете рампы лишь благодаря настойчивости учредителей Старинного театра и серьезности той проблемы художественной реконструкции, которая была предложена на разрешение этим “ретроспективным мечтателям”» [Евреинов, 2005, с. 104].

Добужинский также вел «летоисчисление» своей сценической работы со времени постановки «Робэна и Марион». 20 декабря 1932 г. он писал из Каунаса Евреинову:

28 декабря исполняется 25-летие «Robin et Marion»! Напоминаю, хотя Вы сами не забыли, конечно, что 15 дек<абря> старого стиля <...> 1907 г. был спектакль (2-й серии) Старинного театра <...>. Поздравляю Вас с нашим юбилеем!

Я могу считать для себя именно эту дату – ведь «R<obin> et M<arion>» была моя *первая* театральная работа, и мы с Вами начали обдумывать еще, кажется, с мая месяца того года. (Потом осенью мне предложила В. Ф. Комиссаржевская «Бесовское действо», и я его успел сделать до Старинного театра <...>.) «Летоисчисление», значит, у меня, у Вас и у Ф. Ф. Комиссаржевского приблизительно начинается одновременно. Надо бы Вам постараться, чтобы юбилей Старинного театра был бы как-нибудь отмечен в прессе. Я собираюсь написать С. М. Волконскому и Ал. Н. Бенуа, и встречаетесь ли Вы с бар<оном> Дризеном?

Увы, здесь, в этой глухой провинции, где я живу, никто не знает, что такое был Старинный театр, во всяком случае, нет ни души, кто бы видел наш незабвенный

[47] «Небывалый, кажется, случай, – замечал в отзыве на премьеру А. Бенуа, – на первом спектакле “Бесовского действия” Ремизова вызывали не автора, а Добужинского – художника, ставившего пьесу. И овации эти были вполне заслуженными. Никогда еще русская сцена не видала такого внимательного, строго обдуманного и глубоко прочувствованного комментария пластического художника к произведению художника слова» [Добужинский, 2001, с. 341].

спектакль, и нет свидетелей всего того замечательного, что делалось в то время в нашем Петербурге... [Добужинский, 2001, с. 243.]

Через год после премьеры Старинного театра в статье «Режиссер и декоратор» Евреинов не без иронии рассуждал о том, сколько времени может потребоваться режиссеру-реформатору, чтобы обрести уверенность и «привлекать к своему делу большие имена со стороны»: «Станиславский, напр<имер>, 7 лет утверждался, прежде чем пригласить к себе Комиссаржевскую, и выждал 10 лет, прежде чем рискнуть призвать к работе в своем театре Добужинского» [Евреинов, 1909, с. 84]. Словно в подтверждение его слов Станиславский писал Вл. Немировичу-Данченко 25 ноября 1910 г.: «Не надо ли <...> пускать что-то сногсшибательное с декорациями Добужинского? Надо же ему задать работу, а то его перехватят другие театры» [Станиславский, 1960, с. 489].

Именно на свое успешное сотрудничество в МХТ и рассчитывал Добужинский, соглашаясь на контракт с «Летучей Мышью». К тому же у него был некоторый опыт оформления спонтанных театральных экзерсисов Балиева:

В один из приездов моих в Москву для разговоров о новой постановке <«Месяца в деревне». – *А. У.*> я снова попал на очередной Капустник 1911 года, который как раз был одним из самых веселых и удачных. Балиеву на репетиции пришла идея поставить «Уголок Вильны», воспользовавшись тем, что я, <Василий> Качалов и <Казимир> Бравич (бывший артист театра Комиссаржевской, поступавший тогда в М. Х. Т.) были виленцами, литовцем был поэт <Юргис> Балтрушайтис (близкий друг театра) и за такового мог сойти и <Леопольд> Сулержицкий. Меня за ночь заставили экспромтом написать декорацию, и я изобразил красный облупленный старый виленский дом, деревянные ворота с фонарем и разные вывески, и в том числе неизбежную «повивальную бабку», которых почему-то было много в Вильно. То, что мы будем играть, была тайна Балиева, но перед самым спектаклем появились гимназические фуражки, блузы, пояса и шинели, и нас пятерых в них облачили. Так как всё это было не по мерке, то получилось очень забавно. Едва мы уселись (гимназисты на большой перемене), как оказались перед хохочущим залом – была, как водится, «вся Москва», – и пока Балиев нас рекомендовал публике, началась сама собой «Commedia dell'arte». Занавес открывался несколько раз под веселые аплодисменты.

Среди увеселений этого капустника был «музей восковых фигур» – загадочные ящики, в которых за занавесками обнаруживались терпеливо стоящие в покорных позах «живые» Станиславский, Немирович и другие столпы театра, был «исторический музей М. Х. Т.», где под стеклом фигурировали «волос из бороды Владимира Ивановича» и другие редкости, и интриговавшая будочка «Москва в натуральную величину», куда входили за особую плату и где в окно можно было полюбоваться на подлинный Камергерский переулок с фонарями, извозчиками и прохожими [Добужинский, 1943, с. 49–50].

Первая рабочая неделя в «Летучей Мыши» оказалась напряженной. Будучи, по воспоминаниям современников, человеком «холерического темперамента» [48], Ба-

[48] «При всей своей прочно установившейся репутации одного из самых веселых и остроумных людей, Балиев был молчалив, задумчив, раздражителен, угрюм, темпераментом обладал холерическим и <...> всю жизнь блуждал меж трёх сосен. Одна сосна была Ипохондрия, другая Неврастения, а третья Истерия. <...> Справедливость, однако, требует сказать, что одной ипохондрией успеха и славы не добьёшься. Надо обладать несомненным

лиев не мог определиться с репертуаром, постоянно меняя список интермедий, и создал в театре атмосферу непредсказуемости. Пытаясь разобраться в действиях сумбурного импресарио, Добужинский писал 8 июня жене в Прагу [49], объясняя невозможность своего приезда:

> Между тем, горячка с Балиевым! Ведь из 6 пьес только 3 более или менее выяснены, и то вчерне: «Свинопас» более всего, «Музыка <идет>» тоже, а «Ступени чел<овеческой> жизни» не очень ясны еще. Я только сегодня получил точный план театра. Сегодня же показал ему 4-й черновой эскиз, акварель («Травиата» – ему очень нравится), что тоже еще нужно детально разработать <...>. Он сам часто не знает, что хочет, и почти целиком (как и Романов) принял мою инсценировку «Свинопаса» (не следует ли подать счет за идеи??!). Потом он всё забрасывает меня новыми предложениями. Кроме «Ужина», мне предложил еще «Ночной смотр» и неожиданно еще «Могилу Наполеона» (это уже 9-я!! <пьеса по счету. – *А. У.*>) – по французской народной картине. Сам он уедет из Парижа 25-го июня и хочет всё выяснить со мной до его отъезда и говорит, что самое лучшее, чтобы я побыл здесь. Разумеется, мне выгодно и в смысле еще идей и заказов от него (он страшно любезен и ухватился за меня) и, конечно, *наспех решив и недоделав*, – уехать очень опасно, т. к. он потом будет, конечно, переделывать, если я что-нибудь изменю по собственной инициативе. Он умоляет также сейчас же сделать ему костюмы, чтобы шить... [Добужинский, 2001, с. 199].

Заразившись энтузиазмом Балиева, Добужинский увлекся работой и попытался придать происходящему в «Летучей Мыши» логическую стройность и последовательность. Несмотря на отсутствие окончательной определенности с программой нового сезона, к концу второй недели обсуждений она постепенно начала принимать форму. Добужинский не замедлил поделиться с женой итогами своих переговоров с обоими постановщиками:

> ...тол<ько> сегодня выяснится его репертуар. Он (Балиев) дает мне *еще* одну новую постановку (всего мы говорили уже о 10-и!!), но 6 будут в 1-ю очередь, а остальные 4 (может 3, если «Ужин» не пойдет, – это зависит от Балиева) – во 2-ю очер<едь>. Главное дело в том, что с обоими очень трудно сговариваться: Балиев, например, завтра и послезавтра невидим, тоже и Романов – ближайшая встреча в субботу <12 июня. – *А. У.*>, и потому мы только выяснили вчерне 1) «Свинопаса» (всё ясно и можно спокойно приступать к эскизам), 2) «Травиату» (вчера сдал первый эскиз), 3) «Ступени челов<ческой> жизни» и 4) «Музыка идет». Эти две послед<ние> пьесы только в отношении декораций выяснили (я сделал неск<олько> черновых эскизов), но Балиев ожидает эскизов костюмов к «Музыке», чтобы *от них идя*, писать *текст*, а с другой стороны, эти персонажи зависят от танцевальных идей Романова и самой музыки – от этого задержка. То же самое: я не могу делать идеи к<остюмов> «Ступеней», т. к. Балиев просил подождать его выдумки групп, а он это сделает лишь к субботе. <...>

и недюжинным чутьём, вкусом и талантом, чтобы достичь той славы, которая увенчала карьеру Балиева» [Дон-Аминадо, 1991, с. 155].

[49] Е. Добужинская пыталась договориться в Праге о его выставке. «С нетерпением жду подробностей. Как ты не побоялась устраивать выставку, когда в Праге выст<авка> <Бориса> Григорьева?», – спрашивал художник в том же письме [Добужинский, 2001, с. 200].

а

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 2

Верочке Закс.
Муз. Алексея Архангельского.
Op. 51, № 1. Полька.
Обложка Алексея Баева.

„КАТЕНЬКА“

Забытая полька 40-х годов

(Катенька. Папенька. Маменька).

К. Я не без манеров,
Пленяю офицеров
Буду я с ними
Польку танцевать.
П. Что танцуешь, Катенька?
К. Польку, польку, папенька.
М. Что за танец, Катенька?
К. Самый модный, маменька.
М. Ишь ты, подишь ты,
Да чтож ты говоришь ты?
С чегоже это стали
Польку танцевать?
П. Где училась, Катенька?
К. В пансионе папенька.
М. С кем танцуешь, Катенька?
К. С офицером, маменька.
М. Ну уж и девица,
Экая срамница!
Да как же ты смеешь
С этим танцевать.
П. Где ты денежек брала?
К. В щекатулочке нашла.
М. Как ты смела, Катенька?
К. Извините, маменька.
К. К нашему званию
Нету призванию
Я за дворянина
Замуж хочу.
П. Запрещаю, Катенька.
К. Умоляю, папенька.
М. Проклинаю, Катенька.
К. Умираю, маменька.
П. и М. Боже ты мой Боже!
Да чтоже это, чтоже?
Она умирает
Духу в ней нет.
П. Бог с тобою, Катенька,
К. Обручите, папенька.
М. Выходи уж, Катенька.
К. Ах, мерсите, маменька.
ВСЕ. Ишь ты подишь ты,
Да чтож ты говоришь ты
Вот мы все стали
Польку танцевать.

б

Нотное издание «Катеньки» П. Потёмкина (Москва, 1910-е гг.)
A Music Edition of Piotr Potemkin’s “Katen’ka.” 1910s

> Затем он предложил мне 5) «Фонарик» – уголок старого Петербурга – это еще надо обсудить с Потёмкиным, который придумывает сюжет, и только в субб<оту> же Потём<кин> обещал мне его дать, и я могу только заняться декорацией этой пьесы, которая мне уже ясна.
>
> Наконец, 6<-м> № пойдет только что сегодня заданная мне пьеска Потёмкина «*Казаки*» (в Париже при Наполеоне). Это уже совсем неясная вещь, и только сейчас приступаю. («Пир», «Ужин», «Ночной смотр» и «Могила Наполеона» – еще впереди) [Добужинский, 2001, с. 200–201].

На самом деле, потёмкинская интермедия не должна была показаться Добужинскому «совсем неясной». Хотя либретто постановки «Платовские казаки в Париже» не сохранилось, можно предположить, что одним из источников авторского вдохновения послужило воспоминание о вечере «Парижский игорный дом на улице Луны (1814 год)», который готовился в петербургской «Бродячей собаке», но так и не состоялся [Парнис, Тименчик, 1985, с. 177, 200, 249]. Потёмкин был среди сценаристов этого представления, и одно из его возможных названий «Парижский игорный дом на улице Луны, захваченный казаками в 1814 году» почти совпадает с рабочим вариантом заглавия инсценировки в «Летучей Мыши» – «Платовские казаки в Париже в 1814 году». Интермедия Потёмкина оказалась едва ли не самой успешной в сезоне 1926 г. – на одном уровне с предыдущими постановками его пьес «Катенька», одним из любимых «бисовых» номеров театра Балиева [50], и «Любовь по чинам», признанная критиком как «веселая

[50] См., например: «The parade of “The Wooden Soldiers” was by acclamation retained as a guard of honor to the revised program. There were cries for “Katinka” which was added uproariously after 11 o’clock, but in other instances the place of an old favorite was found to be taken, deftly and invitingly, by some parallel piece in new guise. The Russian artists, as Morris Gest explained, had in eighteen years’ association with the Art Theatre’s cabaret overflow, never run a single bill more than a month, and they were dumbfounded already at New York’s demand for their first offerings here during 153 days and nights hitherto without change or lessened laughter. <...> The audience begged more encores than Balieff could allow, but enough were added, like “Wooden Soldiers” and “Katinka,” for a full and frolicsome three-hours and the crowd was loath to leave the rooftop terraces at the close» [Anonymous, 1922b]; «True, the infantile joy of the Wooden Soldiers remains, and the scarcely more mature delight of Katinka may be had for he asking...» [Anonymous, 1922c]. Во время первых американских гастролей Балиев связал две самые успешные интермедии «Летучей Мыши» – «Катеньку» и «Марш деревянных солдатиков» – и осуществил постановку «сиквела» под названием «Катенька выходит замуж за деревянного солдатика». В своем отклике бродвейский корреспондент рассказал ее сюжет, а заодно отметил присутствие на этой премьере звезд американского театра, радио и немого кино: «The great world’s theatre, since the dancing and marrying days of Barnum’s starts, Mrs. Tom Thumb, the Admiral Dot and the rest, has seen few such popular personal events as the fashionable October wedding of Katinka and the Wooden Soldier, which was the long-awaited secret of “Katinka’s Unexpected Romance,” halfway in last evening’s third American program of the Russian Chauve-Souris atop of the Century. <...> Katinka meets the Commander of the Wooden Soldiers – for the first time, since it’s a case of “love at first sight,” though they have shared this or another New York stage ever since last February – and the Commander’s petition to marry her is received in a wholly European manner. The parents protest. Thereupon the gallant Commander summons his army. They attack Katinka’s parents, who are compelled to give in, and all finish up with the now universally familiar polka. Need it to be added that Manager Morris Gest gives the bride away and that Mr. Balieff is best man? Mary Pickford and Fairbanks, Scotti, John Barrymore and others were among the guests» [Anonymous,

страничка-шарж старого военного Петербурга в прелестных декорациях Н. Бенуа» [51].

С Потёмкиным Добужинский познакомился еще в 1907 г. на журфиксах у Федора Сологуба и писал в мемуарном очерке «Встречи с писателями и поэтами», что там «бывал и Сомов, и из поэтов также Пяст, и впервые на нашем горизонте появился только что начавший писать Потёмкин, необыкновенно молчаливый, в застегнутом на все пуговицы сюртуке, студент» [Добужинский, 1976, с. 382]. Год спустя Добужинский исполнил сценографию для потёмкинской интермедии «Петрушка», которая была поставлена Всеволодом Мейерхольдом 6 декабря 1908 г. в петербургском театре «Лукоморье» [Галанина, 2000, с. 260–261, 264–265] [52], «первом русском кабарэ», по определению Потёмкина [53], но оказалась неудачной. Александр Бенуа вспоминал:

1922d]. В свою очередь, Джон Корбин высоко оценил этот дополнительный номер в программе «Летучей Мыши»: «For there is a mystery in the amazing success of “Chauve-Souris.” In the patter od the polite world upon whose delight and admiration that success is founded, the secret lies in the supreme art of the Moscow players. <...> Supreme art has its fascinations; but for many or most of us they are the fascinations of the bugbear. ‘Tis true ‘tis pity, but there are, I repeat, compliments that are not deserved by those that make them. Are the Wooden Soldiers supreme art? Are Katinka and her childish-joyful polka, her kicking and screaming of infantile rebellion, supreme art? Yet other numbers drop from the bill – episodes of poetic fancy and of characteristic comedy; scenes of Slav dance and Oriental enchantment; crises of tragedy, barbaric and colorful – while Katinka and the Wooden Soldiers live on. In this third edition the polka heroine meets and marries the commander of the soldiers, and already for the fourth edition Balieff has optimistically promised a baby – which will doubtless delight us with a cross between a polka and a march. <...> The success of the production lies not so much in the height as in the breadth of its appeal» [Corbin, 1922].

[51] См. прилож. 3. Премьера этой постановки состоялась 1 октября 1924 г. в театре «Фемина» [Annuaire, 1927, p. 1043]. Известная также под названием «Любовь и иерархия» («Amour et Hiérarchie»), она была повторно включена Балиевым в программу 1926 г. после успеха на Бродвее: «Lovers of the old Chauve Souris were relieved last night by the revival of two favorites, “The parade of the Wooden Soldiers” and “Katinka,” in their old gaiety and naïve skill. There was one other number, very bit as successful in the same style and new, “Amouer et Hiérarchie,” where the daughter of the regiment, sitting adorably on a bench in the public square, awaits her suitors. One by one they arrive, the drummer boy, displaced by the Sergeant Major, the Sergeant Major by the Lieutenant and so on to the fat General in his red coat, who walks off with the girl – an ironic number that was a great success» [Young, 1925, p. 25]. Ср. также отзыв парижского обозревателя: «Avec un grand plaisir, nous avons revu *Amour et Hierarchie*, le seul tableau qui subsiste des derniers spectacles de Chauve-Souris» [Anonyme, 1926].

[52] См. также публикацию материалов и переписки Добужинского с Мейерхольдом: [Из архива театра «Лукоморье»..., 2000, с. 273–275, 281–284]. Ср. запись Добужинского в дневнике в декабре 1908 г.: «Моя декорация имела “успех”. <Сергей> Маковский сказал, что меня “расцеловать надо”» [Добужинский, 2001, с. 342].

[53] См. в «театральных воспоминаниях» Потёмкина о «Доме интермедий»: «К осени 1910 года никаких новых интересных театров в Петербурге не осталось. Театр В. Ф. Комиссаржевской умер больше года тому назад – умерла и сама Вера Федоровна, бесславно погибла кугелевская “Сказка” <театр А. Кугеля и З. Холмской. – *А. У.*>, погиб веселый театр <Н. Н.> Евреинова и Ф. Ф. Комиссаржевского, покончило самоубийством первое русское кабарэ “Лукоморье”, на могильном холме которого расцветало, но еще не расцвело “Кривое Зеркало” А. Р. Кугеля. Нам, молодым театральным деятелям, было скучно. Ничего не предвиделось впереди. И вдруг, как молния среди ясного неба, появился Борис Пронин,

Из того, что на сцене этого театрика давалось, я запомнил лишь два номера. Один был «ужасно страшный», в стиле Grand Guignol – драма, сюжетом которой служил вздорно переделанный рассказ Эдгара По «Гибель дома Эшеров». Другой, несколько более удачный, – шутливая комедия (сочинения, кажется, Потёмкина) в виде уличного «Петрушки». Традиционные роли были исполняемы не куклами, а живыми актерами, толкавшимися поверх протянутой занавески и с деревянными ножками, перекинутыми поверх ее. Это одно было довольно смешно, но я не запомнил, чтобы все представление вызывало тот гром смеха, на который рассчитывали. <...>

<…> и хотя в этот спектакль Добужинский вложил все свое остроумие, получилось нечто довольно-таки нелепое и просто даже скучное [Бенуа, 1990, с. 477, 515] [54].

Пётр Петрович Потёмкин
Petr P. Potemkin

тот самый, который потом родил обессмертившую его “Бродячую Собаку”. Явился он в долгополом английском сером пальто с бобровой шапкой в руках, растрепанный и растерзанный, в мастерскую покойного Н. Н. Сапунова и заявил, что будет театр. <...> То, что не удалось в “Лукоморье”, должно было осуществиться здесь» [Потёмкин, 1926, с. 3].

[54] Испытывавший к Потёмкину чувство творческого соперничества, М. Кузмин записал в дневнике: «“Петрушка” – невероятный вздор. Играли неплохо» [Кузмин, 2005, с. 91].

Пётр Петрович Потёмкин
Petr P. Potemkin

В отсутствие Балиева Добужинский и Романов посетили вечер Потёмкина [55], где «Бабиша», как его любовно называл художник, исполнил несколько танце-

[55] См. анонсы в газетной хронике: «25 июня в зале Комедиа на вечере П. П. Потёмкина (часть сбора – инвалидам) за роялем будет Макс Дейтч, известный венский пианист и композитор, между прочим, написавший несколько романсов на слова Потёмкина» (Последние Новости. 1926. № 1915, 20 июня, с. 3). «В пятницу, 25 июня, в 9 ч. веч., состоится вечер из

вальных номеров в паре со своей женой Еленой Смирновой. По словам обозревателя «Последних Новостей», этот бенефис, несомненно, удался:

> Вечер поэта П. П. Потёмкина, состоявшийся в зале Комедия в пятницу, прошел с большим успехом. Все артисты до единого, обещавшие свое участие в программе, выступили – явление, весьма редкое. Программа разнообразная и интересная составлена была исключительно из номеров, так или иначе связанных с именем Потёмкина. Г-жи Эль-Тур, Гаршина и Коротнева спели романсы известных композиторов на слова Потёмкина – оригиналы либо переводы. Романов, Обухов, г-жа Смирнова восхитительно исполнили фрагменты из хореографических композиций Потёмкина. Танцовщица Бэлла Рейн с большим темпераментом провела роль Донны Клары в остроумном скетче Потёмкина этого имени, имея партнерами Владимирова, Тригорина и Персица. Выступил талантливый Н. П. Асланов. Читал свои стихи и сам П. П. Потёмкин.
>
> Исполнители и автор имели очень большой успех [Без подписи, 1926б].

Потёмкин застал премьеру новой программы «Летучей Мыши», но 21 октября неожиданно умер. «Смерть случилась после внезапного сердечного припадка, хотя П. П. никогда не жаловался на сердце, – сообщал газетный корреспондент со слов его жены. – Покойному был всего 41 год. В воскресенье вечером <17 октября. – *А. У.*> П. П. простудился и заболел гриппом. Быстро прогрессировавшая болезнь привела в четверг к роковому исходу и в 1 ч. дня П. П. умер. Его последними словами было: “Мне худо, мне так худо”». Театральная деятельность Потёмкина получила заслуженную оценку в этом поминальном очерке:

> П. П. стал работать для театра и в таких недолговечных, но часто блестящих начинаниях, как «Дом Интермедий», «Бродячая Собака», он обнаружил редкий талант художественной драматической миниатюры. Такие пьесы, как «Блэк энд Уайт», имели огромный успех. Позже П. П. стал работать в «Летучей Мыши», и в этом театре, где авторы пьес остаются в большинстве анонимными, мало, кто знал, что, например, популярнейшая «Катенька» принадлежала Потёмкину. Уже заграницей работа П. П. в «Летучей Мыши» возобновилась. В последних программах он дал здесь одну из лучших новых вещей «Летучей Мыши» – «Любовь по чинам». В этих театральных шутках всегда было очень острое чутье русского быта, старого Петербурга, былой провинции [Без подписи, 1926в] [56].

В 1932 г. Добужинский использовал эскиз декорации к потёмкинским «Казакам» в качестве коронной иллюстрации для юбилейной статьи, посвященной 30-летию его сценической деятельности. Отвечая на вопросы художника, режис-

---

произведений П. П. Потёмкина. Часть сбора поступит в пользу инвалидов. Участвуют: Л. А. Гаршина, М. А. Ефремова, Л. А. Коротнева, Белла Рейн, Е. А. Смирнова, Анна Эль-Тур, Н. П. Асланов, А. Н. Обухов, Б. Г. Романов и др. П. П. Потёмкин прочтет новые стихи, посвященные беженскому Парижу. Оставшиеся билеты можно получать в магазинах “Москва” и <Елены> Сияльской, а также при входе» (Возрождение. 1926. № 386, 23 июня, с. 4). «*Вечер П. Потёмкина*, 9 ч. Зал “Комедия”. 51, рю С.-Жорж» (Возрождение. 1926. № 388, 25 июня, с. 4).

[56] См. также: «Произведения Потёмкина часто использовались петербургскими и московскими театрами кабаретного стиля, как “Кривое Зеркало” и “Летучая Мышь” еще в московский период ее существования. И сейчас в театре “Маделэн” в “Летучей Мыши” у Балиева идут в инсценировке его остроумные стихи “Любовь и иерархия”» (Возрождение. 1926. № 507, 22 окт., с. 3).

сера и критика Витаутаса Пранаса Бичюнаса (Vytautas Pranas Bičiūnas; 1893–1943), он рассказал, что ведет начало своей «театральной живописи» с МХТ и «капустников» Балиева:

> Развитие моей художественной деятельности для театра тесно связано с Московским Художественным театром. Но началась эта деятельность в Петербурге. Тут я работал впервые над художественными постановками «Старинного Театра» <Н.> Евреинова и был одним из активных участников собраний, устраиваемых этим театром.
>
> – Каким образом у вас завязались художественные связи с Московским Худож<ественным> театром? – спросил я М. В. Добужинского.
>
> – Это произошло во время гастролей М<осковского> Х<удожественного> театра в Петербурге. <К.> Станиславский сам старался познакомиться с петербургскими художниками. Впрочем, уже до меня для М. Х. театра уже работал <А.> Бенуа. Он там имел 4 постановки. Потом мы поехали в Москву. Были на «капустнике». Познакомились. А на собрании в ресторане «Эрмитаж» совсем сблизились... [Бичюнас, 1932] [57].

По-настоящему программа парижского сезона 1926 г. сложилась только месяц спустя. «Окончательно установлены для 1-й программы след<ующие> мои вещи, – сообщал Добужинский жене 4 июля: – 1) *“Свинопас”* (вчера слушал очень милую музыку, специально написанную на либретто <Алексеем> Архангельским), 2) “Музыка идет”, 3) “Травиата” и 4) “Казаки”. Во 2-ой программе – 1) “Ступени человеческой жизни” и 2) “Фонарик”. *Может быть*, пойдет и “Выбор невесты” Кузмина – Романова» [Добужинский, 2001, с. 203]. Если к тому времени его творческие сложности в «Летучей Мыши» по большей части разрешились, то их место заняли финансовые неурядицы:

> Ничего не мог поделать с Балиевым, и он меня обманул, обещал 11.500, а дал 7.000. Всё это сопровождалось разным соусом, и теперь я вижу, как он хитрит и, в то же время, забрасывает комплиментами. Говорят, что *ни с кем* у него не было таких условий и *ни с кем* он так не разговаривал...
>
> Эту неделю я во что бы то ни стало должен сделать костюмы к «Травиате» (<всего> 12), не считая массы мелочей для «Свинопаса» и «Музыки», всё это я делаю педантично, чтобы помочь Стиве в его работе по писанию. Для «Свинопаса», «Музыки», «Казаков» костюмы сдал в работу (всего 30), кроме того, надо сделать законченные эскизы (наново для программы) и кончить обложку. Я ежедневно почти в библиотеке, и, вообще, ты не можешь представить всего издали.
>
> По мере сдачи работ, я сговорился, что буду получать дальше, так что в этом месяце я еще *рассчитываю получить* эту 1000 долл<аров> [Там же, с. 202].

---

[57] См. воспоминания П. Потёмкина о происхождении «Летучей Мыши»: «Откуда взялась она? Две головы были ее родителями. Голова актера Художественного Театра Балиева и голова друга Художественного Театра Тарасова. Ум хорошо, а два лучше. Началось с капустников. На капустниках Художественного Театра отличился Балиев – поставил такой цирк из живых людей, что лучше Соломонского вышло, из пушек актерами в публику стрелял, чего только не делал. И так это понравилось всем серьезным людям Камергерского переулка, весь свой век ежедневно занимавшихся “переживаниями”, что они даже начали между собой поговаривать, а нет такого местечка, кроме капустников, где бы можно было отдохнуть и всякой всячиной и всякой всячине повеселиться» [Потёмкин, 1924].

Несмотря на это, Добужинский решил довести свою сценографическую работу над интермедиями до завершения. В том же письме к жене он приводил доводы в пользу сотрудничества с Балиевым: «Между прочим, престиж “Летучей Мыши” стоит чрезвычайно высоко в Париже, это считается “верхом искусства” и перешибает Дягилева, у которого уже отпадает “большая публика” былых времен – это уже отвоевано Балиевым. Поэтому, конечно *надо сохранять* хорошие отношения с этим хитрецом. Он, впрочем, всё время мне намекает на какие-то перспективы, хочет еще что-то заказать романтическое и, вообще, говорит о той громадной “рекламе”, которую он мне делает» [Там же], – тем более, что теперь рядом с ним был упомянутый «Стива» – его старший сын Ростислав.

Добужинский обратился за помощью к нему и его жене Лидии, чтобы хотя бы отчасти совладать с неукротимой энергией Балиева и неуловимостью Романова. Опыт совместной работы сложился у них во время постановки «Пиковой дамы» в Литовском государственном театре [58]. «В театре, вероятно, придется прибегнуть под конец к помощи обоих моих сыновей и Лидии, – писал он им в феврале 1925 г., – ибо волосы дыбом, когда подумаю, сколько надо сделать» [Там же, с. 181–182]. Для постановки «Пиковой дамы» он исполнил декорации, создал эскизы костюмов и даже выступил в качестве художника по свету, а «Стива и Лида занимались бутафорией» [Там же, с. 184].

Это семейное сотрудничество оказалось на редкость успешным. «Итак, был “триумф”, – извещал Добужинский жену 17 мая 1925 г. о премьере оперы. – Мне говорят, что впервые здесь в театре аплодировали художнику» [Там же, с. 184]. «“Пик<овая> дама” прошла <...> и с небывалым, говорят, здесь успехом, – писал он не без гордости неделю спустя Нотгафту. – Это был результат многомесячной работы и самого моего писания (ежедневно по 7–10 часов) – 2 месяца сплошь. Считаю это рекордом, ибо 7 картин и огромное количество холста. Отдаю дань театру: мне даны были все возможности закончить так, как я хотел». Здесь же он резюмировал, какой эффект оказали его «петербургские виды» на публику: «...стали кричать, пришлось остановить оркестр и мне выйти – не вон из театра, а на сцену – здесь подобный казус случился впервые» [Добужинский, 2001, с. 185].

После «Пиковой дамы» Добужинский уехал в Латвию, намереваясь поселиться в Мемеле [59], а Ростислав и Лидия переехали в Париж, где были радушно приняты его друзьями из круга «Мира Искусства». «Видел твоего милого Стиву и его симпатичную жену вчера <...>, – сообщал ему 27 сентября 1925 г. Александр Бенуа. – Оба имели бодрый вид, но я спешил на поезд и не успел их расспросить, что они поделывают и как живут» [А. Н. Бенуа…, 2003, с. 119]. «Вчера был со Стивой и Лидой у Аргутинского<-Долгорукова>, он был очень мил, – писал До-

[58] «Художник М. В. Добужинский приглашен на постоянную службу в Литовскую государственную оперу, – сообщала газетная хроника. – С его участием назначена постановка новых опер. Художник пишет для них костюмы и декорации» (Сегодня. 1925. № 28, 5 февр., с. 3).

[59] «Я, наконец, оставил несчастный Петербург совсем, сделался литовским подданным и, наконец, свободный человек, – писал он 5 июля 1925 г. Василию Немировичу-Данченко. – С зимы я в Риге и Ковно, поселяюсь же в Мемеле. И у меня, разумеется, много планов насчет Европы» [Добужинский, 2001, с. 186] В Клайпеде Добужинские не задержались.

бужинский жене 29 мая [60]. – Сегодня был у него Кока, и идем к Анненкову вечером». А на следующий день писал с отцовской гордостью: «Повсюду я слышу комплименты Стиве и Лиде, их везде любят» [Добужинский, 2001, с. 198]. В письме к жене, отосланном накануне «горячки с Балиевым», он представил колоритную зарисовку парижского быта молодых Добужинских:

> Лида и Стива трогательны до бесконечности своей добротой, но я их не могу не ругать за непрактичность: с утра ничего не едят и не пьют, и весьма мне подозрительно, как они обедают среди дня. Эти три раза, что мы обедали вместе, это было очень неважно <...>. И сердятся, когда я их угощаю, ни за что не берут денег. Вечером не заведено у них чая, нет чайника, а спирт, по их словам, стоит колоссально дорого, колба́сы здесь стоят, по их словам, тоже страшно дорого, так что хозяйства никакого и ужина никакого. Птицы небесные. Я думаю, они до меня перекусят какую-ниб<удь> ерунду днем и только в 8 ч. вечера идут что-нибудь поесть... Оба худы ужасно и курят напропалую. Так что в этом отношении я очень ими огорчен. Но настроение их светлое. Лиду я очень люблю, и все от нее в восторге... [Там же] [61].

В «Летучей Мыши» Р. Добужинский не только помогал отцу с его постановками, но также исполнил сценографию для пантомимы «Похищение из сераля» [62], включение которой в программу позволило говорить о новизне балиевского подхода в сезоне 1926 г. «Уже известно, что в новой программе он отошел несколько от своих обычных традиций, заменив стиль маленьких инсценировок более крупными и более сложными по постановке вещами. В этом смысле наибольший интерес представят две пантомимы: “Принц Свинопас”, на сюжет андерсеновской сказки и “Похищение из Сераля”, по карикатурам знаменитого Буша», – писал репортер газеты «Возрождение» и обращал особое внимание на жанровое нововведение: «Необходимо напомнить, что пантомима как самостоятельная форма сценического искусства до сих пор “не имела места” в репертуаре “Летучей Мыши” и вводится Н. Ф. Балиевым впервые» [63].

---

[60] Об отношениях художника с кн. Владимиром Аргутинским-Долгоруковым (1874–1941) см.: [Андреева, 1998].

[61] Вследствие настойчивости Ростислава, Добужинский отказался от идеи сразу же «перебираться к Романову» и временно поселился у них: «...со Стивой уютнее, – сообщал он жене 8 июля, – и я всё-таки могу не очень удобно, но работать в моей комнате» [Добужинский, 2001, с. 199]. После ее приезда в Париж Добужинские нашли квартиру в 16-м аррондисмане. «Я очень занят своими работами для театра, – писал художник 21 августа Ф. Нотгафту, – а, кроме того, – т<ак> к<ак> нам повезло с квартирой, мы нашли очень хорошую, хотя довольно тесную, – теперь много забот с устройством. Живу в самом дальнем пункте Парижа у Porte de St. Cloud за Auteil в огромном новом, почти американском доме. Из окон видна Эйфелева башня, Trocadéro и Sacré-Cœur и т. д., а в другую сторону уже окрестности, и т<ак> к<ак> это 6-ой этаж, то вид грандиозный, на горизонте холмы и окрестные городки и впереди ряд фабрик и огородов для рабочих, а в промежутке – Сена. У меня отдельная комната на 8-м этаже – моя маленькая мастерская, оттуда еще красивее. Квартира, как всегда теперь строят, с ванной, газовой кухней, лифтом и центральным отоплением» [Добужинский, 2001, с. 204].

[62] См. фотографию декораций Р. Добужинского с подписью: «“Бегство из Сераля” – пародия “Летучей Мыши”, поставленная на происходящих в настоящее время гастролях балиевского театра в Берлине» (Сегодня. 1926. № 294, 29 дек., с. 8).

[63] См. прилож. 2.

Декорации Р. Добужинского для постановки Романова, шедшей в программе четвертым номером [64], оценивались критиками на одном уровне со сценографией его отца. «Очень удачна сценическая фантазия на тему рисунков Вильгельма Буша “Похищение из Сераля” работы Р. М. Добужинского (сына)», – отмечал искусствовед Иван Жарновский в статье «“Свинопас” и “Травиата” в “Летучей Мыши”» [65]. В свою очередь, Владимир Клопотовский развил свои предварительные суждения о том, что появление пантомимы как жанра в репертуаре «Летучей Мыши» напрямую связано с оформительской деятельностью Добужинских:

> Как хороши, например, обе пантомимы, значащиеся – впервые от сотворения *Летучей Мыши* – в новой программе театра. *Похищение в Серале* – оживленная Р. Добужинским-сыном страничка бушевских карикатур.
>
> Костюмы, декорации, грим, движения – всё выдержано в стиле остроумной, вызывающей улыбку карикатуры. И художник, и режиссеры – Балиев, Романов – по справедливости достойны здесь горячих аплодисментов.
>
> Столь же безукоризненно и художественное воспроизведение *Принца-Свинопаса* – второй пантомимы, вышитой по канве андерсеновской сказки. Здесь властвует М. Добужинский-отец. И в этом, в его исключительно-прекрасных декорациях, в костюмах, так красочно передающих стиль и аромат сказки, – главное, конечно, достоинство постановки [66].

В создании декораций для «Похищения из сераля» Р. Добужинский отталкивался от графического комикса Вильгельма Буша из 12 карикатур с подписями [67], выполненного как пародия на одноименный зингшпиль Вольфганга Амадея Моцарта (1780). Отметив популярность карикатур Буша в начале XX в. в России, кн. Сергей Волконский, побывавший на генеральной репетиции «Летучей Мыши», увидел главную особенность этой новой программы в «сильном преобладании шутки и игрушечности; в ней гораздо менее сентиментальных номеров, чем в прежних программах»:

---

[64] «IV. *L’Enlèvement au Sérail*» – театральные номера указываются по официальной программке [Théâtre de la Madeleine…, 1926, s. p.]. Кроме того, все номера программы были заявлены Балиевым в «Ежегоднике Общества драматургов и театральных композиторов» с указанной премьерой 1 октября 1926 г. в «Театре Мадлэн» [Annuaire…, 1927, p. 1041].

[65] См. прилож. 5. Добужинский был знаком с Жарновским (1890–1950) еще по Петербургу, где он служил хранителем в Отделе итальянской живописи Эрмитажа; см., например, анонс его выступления: «На ближайшее время намечены следующие лекции: воскресенье, 16<-го> мая – лекция И. И. Жарновского “Об итальянской скульптуре”, воскресенье, 23-го мая – лекция Д. Д. Бушена “Возникновение фарфора в Европе”; воскресенье, 30-го мая – лекция А. А. Зилоти “Развитие техники масляной живописи”. Начало лекций в 2 часа дня» (Жизнь Искусства. 1920. № 452–453, 15–16 мая, с. 3). Был избран профессором Зубовского института по художественному разряду; см.: «В воскресенье 19 сентября в два часа дня на выставке репродукций с произведений Рафаэля в Российском Институте Истории Искусств (Исаакиевская пл. 5) состоится объяснительная лекция проф. И. И. Жарновского» (Жизнь Искусства. 1920. № 559, 17 сент., с. 2). После эмиграции в 1925 г. Жарновский работал в Польской библиотеке в Париже и преподавал историю искусства в Католическом университете.

[66] См. прилож. 3.

[67] «Похищение из сераля» («Die Entführung aus dem Serail») было отпечатано на одном листе (44 × 34 см) с оригинальных ксилографий Буша в Мюнхене в 1890 г. и существует в черно-белом и раскрашенном вариантах.

> Игрушка переходит в карикатуру. И карикатурность не в одних только сюжетах, не только в лицах и их костюмах, но и в архитектуре. Восхитительна по остроумной выдуманности восточная минаретно-диванная обстановка «Похищения из сераля». Карикатура старика Буша, – кто ее не видал! – предстала не только в красках, но в движении, и не только в движении действующих лиц, но самые декорации двигались по прихоти действия, нагло упраздняя саму необходимость в занавесе и заменяя «чистую» перемену «грязной» переменой, откровенно совершавшегося на глазах хохочущего зрителя. Здесь было веселое, содружное слияние декоратора с режиссером, – <Р.> Добужинского с Романовым. Да, это содружество поражало во всём спектакле и во всех действующих лицах [68].

За месяц до премьеры новой программы «Летучей Мыши» Балиев представил Добужинского как главное достояние парижского сезона 1926 г., о чем не замедлил сообщить обозреватель еженедельника «Иллюстрированная Россия»:

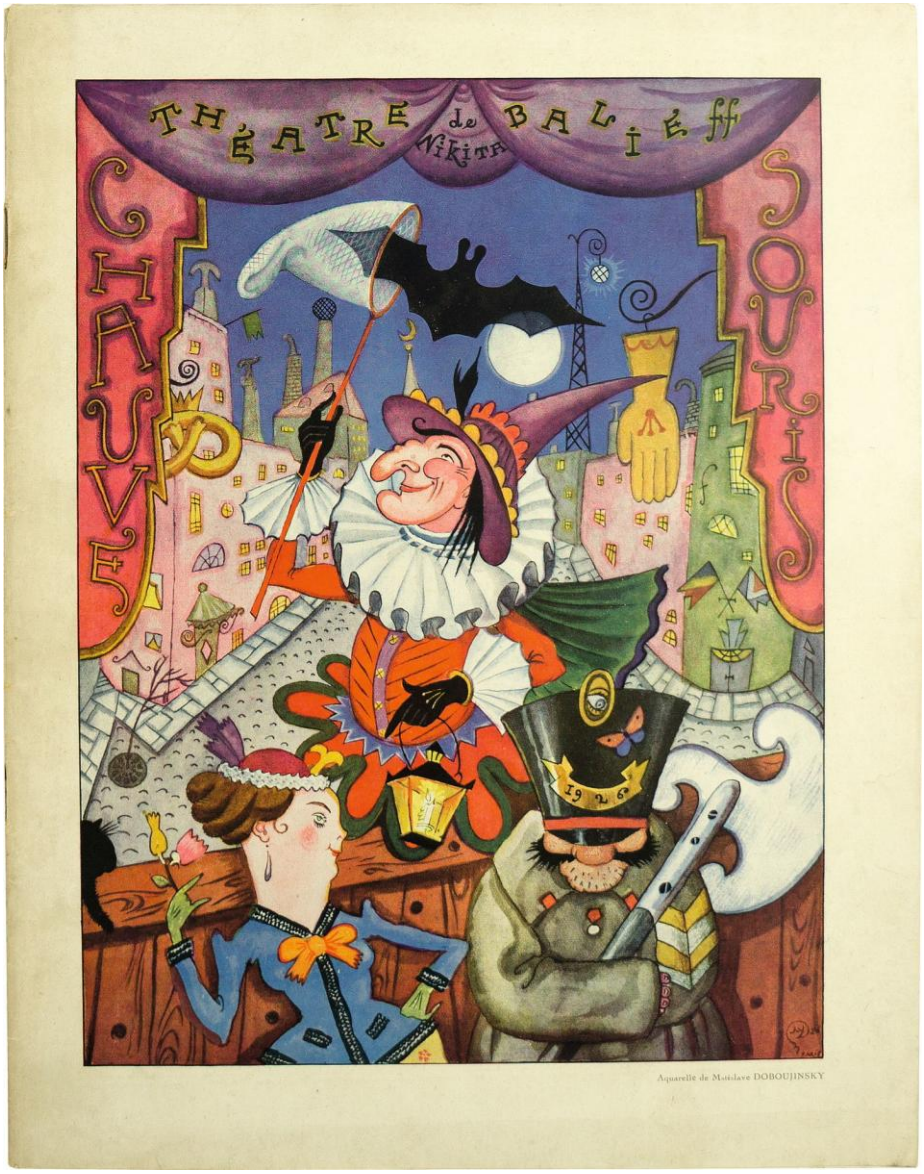
> В предстоящем сезоне русское искусство особенно блестяще будет представлено не только в Париже, Лондоне, Милане, Турине, Берлине, Барселоне, но также и в Северной Америке.
>
> В Париже на долю Н. Ф. Балиева выпадет честь начать «русский сезон», который, как теперь выясняется, будет беспрерывным. На этот раз Н. Ф. Балиев изменил театру Фемина и обоснуется на два месяца в театре Мадлэн, где он впервые ознакомит Париж с произведениями художника Добужинского <...>.
>
> Н. Ф. Балиев, проводящий лето на итальянских курортах, пока хранит тайну о новой программе. К его начинаниям мы еще возвратимся, ближе к сезону, когда начнутся репетиции, которыми, помимо Балиева, будет руководить также и балетмейстер Борис Романов [Збор<овский>, 1926].

Театръ „ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ“
Н. Ф. БАЛІЕВА
Въ пятницу 1-го октября первый спектакль GALA въ Théâtre de la Madeleine, 19, rue de Surène 19. Tél. Elysées 86-25.
ПРОГРАММА СОВЕРШЕННО НОВАЯ. Касса открыта ежедневно съ 11 час. утра.

Парижский сезон «Летучей Мыши».
Афиша из газеты «Возрождение» (25 сентября 1926 года, с. 3)
Paris season of “The Bat”.
A poster from the “Vozrozhdenie” newspaper (September 25, 1926, p. 3)

После переговоров с владельцами театра были окончательно определены даты генеральной репетиции «Летучей Мыши» и открытия «русского сезона». «В пятницу 1-го октября первый спектакль GALA в Théâtre de la Madeleine, 19, rue de Surène 19, – сообщала афиша. – Программа совершенно новая» (Возрождение. 1926. № 480 [25 сентября], с. 3). Газетный обозреватель вывел эту дату за рамки традиционной театральной хроники:

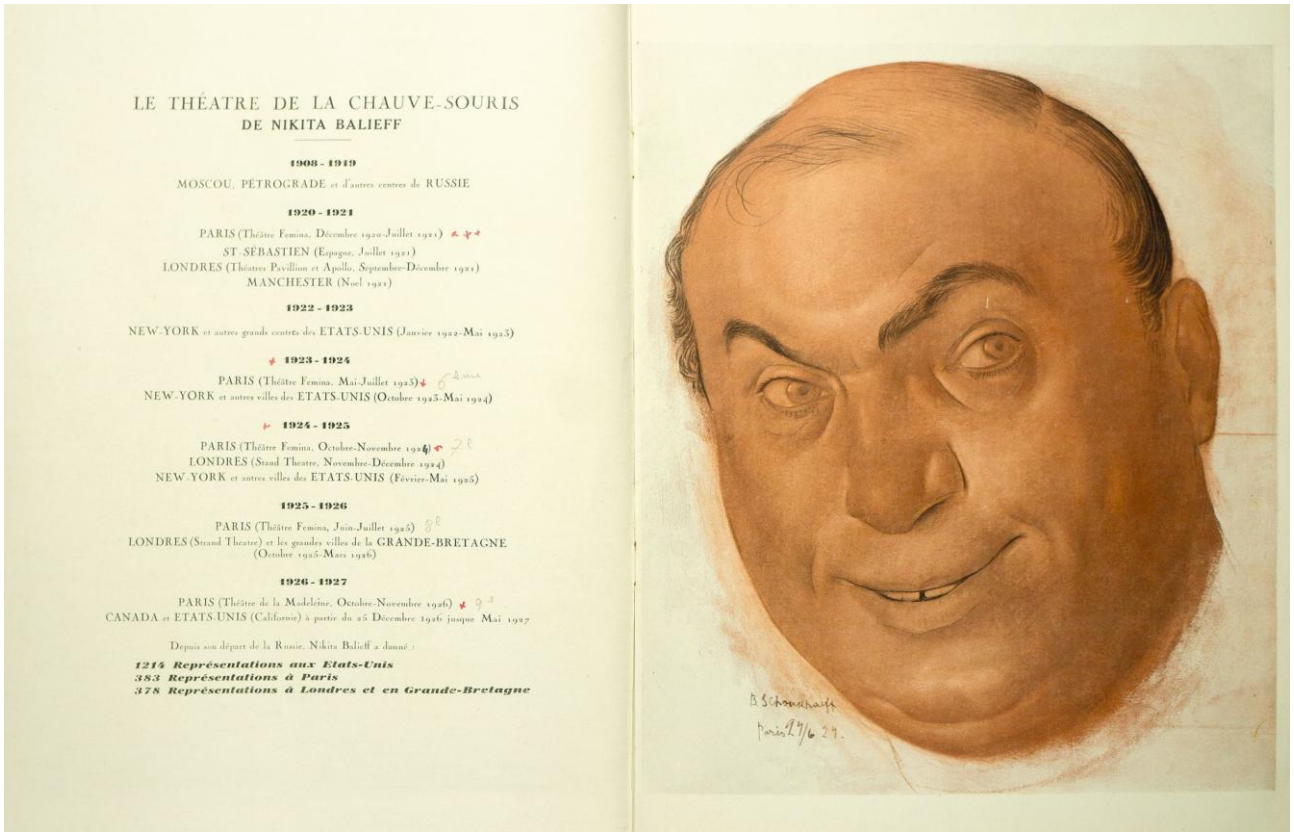
[68] См. прилож. 4.



Обложка программки парижского сезона «Летучей Мыши» 1926 года.
Акварель М. Добужинского

Cover of the program for the Paris season of “The Bat,” 1926.
Watercolor by Mstislav Dobuzhinsky

ISSN 2410-7883
Сюжетология и сюжетография. 2020. № 2
Studies in Theory of Literary Plot and Narratology, 2020, no. 2



LE THÉATRE DE LA CHAUVE-SOURIS
DE NIKITA BALIEFF

1908 - 1919

MOSCOU, PÉTROGRADE et d'autres centres de RUSSIE

1920 - 1921

PARIS (Théâtre Femina, Décembre 1920-Juillet 1921)
ST-SÉBASTIEN (Espagne, Juillet 1921)
LONDRES (Théâtres Pavillion et Apollo, Septembre-Décembre 1921)
MANCHESTER (Noel 1921)

1922 - 1923

NEW-YORK et autres grands centres des ETATS-UNIS (Janvier 1922-Mai 1923)

1923 - 1924

PARIS (Théâtre Femina, Mai-Juillet 1923)
NEW-YORK et autres villes des ETATS-UNIS (Octobre 1923-Mai 1924)

1924 - 1925

PARIS (Théâtre Femina, Octobre-Novembre 1924)
LONDRES (Strand Theatre, Novembre-Décembre 1924)
NEW-YORK et autres villes des ETATS-UNIS (Février-Mai 1925)

1925 - 1926

PARIS (Théâtre Femina, Juin-Juillet 1925)
LONDRES (Strand Theatre) et les grandes villes de la GRANDE-BRETAGNE (Octobre 1925-Mars 1926)

1926 - 1927

PARIS (Théâtre de la Madeleine, Octobre-Novembre 1926)
CANADA et ETATS-UNIS (Californie) à partir du 25 Décembre 1926 jusque Mai 1927

Depuis son départ de la Russie, Nikita Balieff a donné :

1214 Représentations aux Etats-Unis
383 Représentations à Paris
378 Représentations à Londres et en Grande-Bretagne

Разворот программки парижского сезона «Летучей Мыши» с портретом Н. Балиева работы В. Шухаева (1924)
A spread of the program of the Paris season of “The Bat” with a portrait of Nikita Balieff by Vasily Shukhaev. 1924

Сегодня открывается «Летучая Мышь». Событие, можно сказать, значения международного. Ибо вряд ли под луной найдется народ, который не знал бы, что такое знаменитая «Ла Шов Сури», и не слышал хоть краем уха о существовании месье Никита Балиефф.

Французы же, как народ «первого экрана» знают «Ла Шов Сури» больше всех.

Знают, ценят и любят. <...>

Шесть лет летает по белу свету балиевская «Летучая Мышь». Из Парижа в Америку. Из Америки в Лондон. Из Лондона обратно в Париж. Таковы те пределы, в которые заключены полеты «Мыши».

Много, очень много спектаклей сыграно за это время в городах Старого и Нового Света.

Сегодняшний спектакль – по счету – 3137-й спектакль «Летучей Мыши» за рубежом. <...>

Что даст Балиев?

Со священным трепетом ждут разрешения этого мучительного вопроса пылкие сердца, как русских, так и западно-европейских театралов. <...>

Сезон «Летучей Мыши» будет недолог – до 1-го декабря.

Затем «Летучая Мышь» улетит на 5 месяцев за океан. А оттуда, весной – в Англию [69].

Генеральная репетиция и выпущенный к премьере печатный буклет «Театр Мадлэн. Никита Балиев имеет честь представить новый спектакль театра “Летучая Мышь”. Сезон 1926 г. (октябрь – ноябрь)», наконец, позволили составить впечатление о вкладе Добужинского в новую программу. Для парижского сезона «Летучей Мыши» он исполнил сценографию к пяти постановкам:

II. «Жена кондитера» («La Femme du Patissier») по песенке Гюстава Надо;

VI. «Принц-свинопас» («Le Prince Porcher»);

X. «Травиата» («La Traviata») – пародия Н. Балиева по мотивам оперы Джузеппе Верди;

XI. «Полк проходит» («Le Regiment qui passe...») на музыку Оскара Штрауса – интермедия, в письмах Добужинского называвшаяся «Музыка проходит»;

XIII. «Платовские казаки в Париже, гравюра эпохи» («Les Cosaques de Platoff a Paris, gravure de l’epoque» – пьеса П. Потёмкина с музыкой А. Архангельского [Théâtre de la Madeleine..., 1926, s. p.].

Внутри программки рядом с фотографией Добужинского были воспроизведены отдельные эскизы костюмов к этим номерам. Другая подборка, включавшая кроме костюмов также эскиз декорации к «Принцу-свинопасу, появилась в ноябрьском номере парижского модного журнала «Вог» в качестве иллюстрации к обзору «На театральных подмостках» [Bidou, 1926, p. 28] [70].

Побывавшие на генеральной репетиции обозреватели парижских газет решили не ограничивать себя комплиментами по адресу новой программы Балиева, обратив отдельное внимание на то, что в ней «он отошел несколько от своих обычных

---

[69] См. прилож. 2.

[70] Обозреватель посвятил несколько строк открытию парижского сезона «Летучей Мыши»: «Le mois de septembre s’est terminé par la nouvelle série, a La Madeleine, des représentations de la *Chauve-Souris*, M. Balieff a montré avec son humour ordinaire quinze petits tableaux russes, français, égyptiens, montés avec un goût charmant: c’est une vieille chanson qui s’anime, c’est une scène de la vie qui se déroule, c’est un opéra qui se parodie, c’est un éventail qui s’ouvre» [Bidou, 1926, p. 58].

традиций, заменив стиль маленьких инсценировок более крупными и более сложными по постановке вещами» [71], как заметил в прологе к сезону Лери (Владимир Клопотовский). По его отчету в «Возрождении» можно составить представление о том, как выглядели номера Добужинского на сцене «Летучей Мыши»:

> ...после Клеопатры зритель сразу же вознаграждается *Женой Кондитера* – прелестной инсценировкой песенки Густава Надó.
>
> Бойкая старинная гравюра в красках, написанная мастерской кистью Добужинского, так же бойко и красочно разыграна. Это изящный, тонко отделанный в деталях пустячок, так сказать, «древне-балиевского» стиля.
>
> И в дальнейшей программе эти грациозные, то веселые, то грустно сантиментальные миниатюры, драгоценные безделушки мозаичного репертуара, чередуются всё время с пьесами новых форм и новых достижений, которыми, отступая от старых традиций, обогатила ныне свой репертуар *Летучая Мышь*. <...>
>
> Театр зачарован художником. Театр аплодирует. Но и глаза загораются живее, и аплодисменты становятся продолжительнее, когда на сцене появляется либо обновленный лубок (*Лё Гран Гиньоль Рюсс*), либо *Вегр Марии-Антуанетты*, либо *Проходящий полк*. <...>
>
> Художник побеждает в новой программе балиевского театра.
>
> И если не всегда он поражает глаз буйством красок, то всё, что им демонстрируется, дышит благородством и изяществом и эффектной простотой театрального рисунка.
>
> Художник иногда выручает и автора. Так, в мало удачной, в общем, пародии на *Травиату* – оперная итальянщина, пародированная уже и раньше и ярче, – великолепна в своей стильности декораций, и костюмы того же М. Добужинского воскрешают отшумевшие годы Второй Империи. <...>
>
> После спектакля долго вызывали Балиева.
>
> Балиев кланялся и выводил на вызов своих сотрудников. И на первом месте – М. Добужинского.
>
> От чего аплодисменты делались еще интенсивнее, еще сердечнее [72].

Кн. Сергей Волконский [73], напротив, не стал разбирать отдельные номера, сделав исключение для «Похищения из Сераля», но описал свои общие впечатления от новой программы Балиева, отметив неожиданную «красочность» сценографии Добужинского:

> Генеральная репетиция всегда будит любопытство. Но в балиевском спектакле это любопытство размножено, как размножается отражение в кусочках зеркала: каждая новая картина – новое любопытство. И как же он перекидывает своих зрителей! Древний Египет, пруд в романтической усадьбе, восточный гарем, александровские солдатики, менуэт маркизов с маркизами, хохлацкий гопак вокруг волов с возами... Трудно перечислить всё, что пособрал, понаворотил, нагромоздил этот сытный спектакль. И зритель с одинаковой радостью погружается во все эти картины, из древности в недавнее, с юга на север, с востока на запад, из сказки в реальность. И во всём мысль, тонкая, но так поданная, что всякому ясна.

---

[71] См. прилож. 2.

[72] См. прилож. 3.

[73] До своего приезда в Париж Добужинский последний раз встречался с кн. Волконским в Москве. «Вчера я обедал у Станисл<авского>, – писал он жене 23 ноября 1920 г., – был С. М. Волконский, неунывающий всё со своим Далькрозом» [Добужинский, 2001, с. 156].

> Я не знаю, был ли когда спектакль «Летучей Мыши» столь красочный, как этот. Сытность зрелища поразительная. Краска как будто всех заразила на этот раз. Не мудрено видеть красочную разнузданность Судейкина, Стеллецкого, Пожедаева, Сарьяна, но Добужинский, нежный, всегда в тающих, линяющих оттенках, Добужинский пустился в такой красочный пляс, что весь спектакль предстал каким-то состязанием по красочности. <...>
>
> Первое выступление «Летучей Мыши» было встречено с теплотой и радостью; нет причины, чтобы успех ее был иной, чем был всегда и везде [74].

Продолжая линию Волконского, его коллега по «Последним Новостям» Иван Жарновский отметил, что в сезоне 1926 г., «благодаря участию одного из лучших русских художников, М. В. Добужинского, спектакль “Летучей Мыши” приобрел особую значительность, далеко выходящую за пределы “милых пустячков”, с которыми обычно связывается представление» о театре Балиева, и посвятил его сценографии свои «Заметки об искусстве»:

> Добужинскому принадлежит постановка целых пяти пьес. Две из них настолько замечательны, что о них, как о выдающемся художественном и театральном событии, следует поговорить особо. Это, во-первых – «Свинопас». Добужинский еще много лет тому назад задавался целью изобразить эту забавную сказку Андерсена. <...> Осуществить ее ему удалось только теперь, при помощи Б. Г. Романова, сочинившего талантливую пантомиму на этот сюжет.
>
> Любовным проникновением в дух андерсеновской сказки, где манерная помпезность и церемонность королевского двора забавно переплетаются с идиллическим простодушием, исполнена вся постановка. Размашистые орнаменты рококо превращаются в аппетитные крендельки и забавные загогулины. <...> Во всём чувствуется ласковая и мечтательная насмешливость. Ни одного грубого штриха, – все сатирические элементы органически сливаются с богатым и ярким миром сказки.
>
> Полной противоположностью «Свинопасу» является «Травиата». Забавная буффонада Балиева приобрела, благодаря костюмам и декорациям Добужинского необыкновенную, почти жуткую остроту и значительность. <...> Красные драпировки, какие-то невообразимые кариатиды в виде позолоченных женщин, держащих керосиновые лампы, зеленый стол, зеленые банты на платье Травиаты, – целый ряд красочных диссонансов и форм, обезоруживающих своей беспомощной претенциозностью. И всё это сливается в своеобразном, но гармоничном и полном пряной прелести аккорде. Остроумный спектакль проходит под сплошной хохот публики, но, незаметно, просачивается и другое настроение, – настроение жуткой и нелепой призрачности, исходящей от этих, пришедших из другого мира, оперных персонажей.
>
> Остальные постановки, не достигая той же художественной значительности, принадлежат, однако, к лучшим сценическим созданиям «Летучей Мыши». Это прежде всего три постановки того же М. В. Добужинского: «Русские казаки в Париже», «Музыка» и «Булочная» [75].

Светский обозреватель еженедельника «Иллюстрированная Россия» Яков Цвибак (он же Андрей Седых) поместил под псевдонимом «Железная Маска» отчет об открытии сезона в постоянной рубрике «Говорят что...», уделив внимание представителям самых разных кругов эмиграции. Тому, что они одновременно

---

[74] См. прилож. 4.
[75] См. прилож. 5.

оказались в зале «Театра Мадлэн» почти неправдоподобно способствовала «Летучая Мышь»:

> Балиев изменил театру «Фемина»; он остался, однако, убежденным феминистом. На этот раз гастроли «Летучей Мыши» открылись в театре Мадлэн.
>
> По случаю генеральной репетиции – большая помпа. Республиканские гвардейцы в парадной форме; полуодетые дамы, прикрывающие наготу бриллиантами.
>
> Почти все мужчины – во фраках. Андрей Левинсон в пиджаке и цветной рубахе чувствует себя, как в смокинге.
>
> В антрактах, в фойе театра нельзя было пробиться.
>
> М. А. Алданов учтиво раскланивался со многими поклонниками. Тэффи, только что вернувшаяся с Корсики, очаровательно улыбалась. Б. К. Зайцев забился в дальний угол и тревожно поглядывал по сторонам; театральный критик кн. С. Волконский с видом коршуна завладел другим театральным критиком – бароном <Н.> Дризеном... [Железная маска, 1926] [76].

Если для зрителей премьера новой программы «Летучей Мыши» символизировала открытие «русского сезона» в Париже, то для Добужинского и его компаньонов – за исключением Балиева – она послужила итогом их самоотверженной работы над программой 1926 г.

Романов отправился в Милан – еще весной он принял приглашение от театра «Ла Скала». «Борис Романов получил приглашение занять пост балетмейстера в Миланской “Скала”, – сообщал корреспондент газеты «Возрождение». – Романов поставил в этом году “Жизель” при участии Ел<ены> Смирновой и <Анатолия> Обухова» (Возрождение. 1926. № 359, 27 мая, с. 4) [77]. Другая причина его переезда в Италию объяснялась болезненным состоянием Смирновой – так они смогли попасть на побережье Тирренского моря, чтобы поправить ее здоровье.

Ростислав Добужинский получил заказ от парижского Гран-Опера на оформление масок для постановки в жанре комедия дель артэ – впоследствии он стал одним из самых известных в Париже художников по маскам. Тем временем его матушка позаботилась об устройстве выставки Добужинского, которая открылась 19 октября 1926 г. в галерее «Четырех дорог» (Galerie des Quatre Chemins), в десяти минутах ходьбы от «Театра Мадлэн». «В галерее “Катр Шмэн” (18, рю Годо де Моруа) открывается выставка театральных работ М. В. Добужинского, – сообщала газетная хроника. – На выставке будут показаны эскизы декораций и костюмов, сделанных художником для заграничных постановок (Дрезден, Рига, Париж), а также для постановок в Москве и Петербурге. Вернисаж сегодня в 3 часа дня» (Последние Новости. 1926. № 2026, 19 окт., с. 3) [78].

Для Балиева же парижский сезон 1926 г. стал едва ли не самым знаменательным, но одновременно – решающим, поскольку обозначил исчерпание самой идеи русского театра-кабаре за границей. В этот сезон Балиев наконец-то посетил Бер-

---

[76] См. также: Иллюстрированная Россия. 1926. № 42, 16 окт. С. 18.

[77] См. здесь же статью А. Плещеева «Русский балет в Италии», написанную по материалам беседы с Романовым.

[78] Другие анонсы см.: Comœdia. 1926. 16 octobre. N° 5039. P. 2; La Lanterne. 1926. 16 octobre. N° 17,968. P. 3; Paris-Midi. 1926. 16 octobre. N° 434. P. 2; La Presse. 1926. 16 octobre. N° 4261. P. 2; Le Rappel. 1926. 16 octobre. N° 20,420. P. 3; La Fronde. 1926. 19 octobre. N° 119. P. 1; и др.

лин – вторую столицу русского зарубежья, точнее то, что от нее осталось [79]. «“Лет<учая> Мышь” кончает свои гастроли в начале декабря и едет в Берлин, потом в Америку, – писал Добужинский Ф. Нотгафту 12 ноября. – Я рад, что в Берлин едут все мои постановки» [Добужинский, 2001, с. 206].

Никита Балиев на обложке журнала «Тайм» (17 октября 1927 года)
Nikita Balieff on the cover of the Time magazine (October 17, 1927)

[79] См. прилож. 6.

ТЕАТРЪ И ИСКУССТВО

„ЛЕТУЧАЯ МЫШЬ" ВЪ ЛОСЪ-АНЖЕЛОСѢ
(Къ 20 лѣтнему юбилею)

А. И. МОЗЖУХИНЪ
(Къ выступленію его въ оперѣ «Моцартъ и Сальери»)

Труппа «Летучей Мыши» поздравляетъ Н. Ф. Баліева въ день его именинъ.

Евгенія СКОКАНЪ
(Къ ея вечеру 10-го марта)

Онъ охотно выполнилъ мое требованіе, и я сразу увидѣлъ, что это не американецъ. Очевидно, я работалъ по ложному слѣду.

— Почему я арестованъ? — спросилъ субъектъ.

— Во первыхъ, у васъ колье, которое вамъ не принадлежитъ, во вторыхъ... здѣсь пахнетъ преступленіемъ.

— Послѣднее — неправда. Онъ самъ бросился въ воду.

— Почему же онъ крикнулъ?

— Потому, что я въ этотъ моментъ вытащилъ у него футляръ.

— Чѣмъ же вы все это объясните?

— Послушайте, мнѣ незачѣмъ скрывать истину. Я — частный детективъ. Предполагая, что какой нибудь крупный мошенникъ пожелаетъ стянуть это ожерелье у купившаго его, я отправился въ Парижъ съ намѣреніемъ слѣдовать за покупателемъ. Такимъ образомъ я разсчитывалъ, что въ моментъ «операціи» этого предполагаемаго мошенника, я окажусь тутъ же и застукаю его. Это, конечно, должно было мнѣ создать колоссальную рекламу. Когда покупатель передалъ этому типу ожерелье, я сѣлъ въ другое такси и послѣдовалъ за нимъ вплоть до того момента, какъ онъ бросился въ воду. Благодаря тому, что у меня была надѣта борода, капитанъ не могъ различить, кто изъ насъ настоящій пассажиръ, и вынужденъ былъ насъ оставить на пароходѣ обоихъ.

— Все это слишкомъ странно и бездоказательно, — сказалъ я.

— Я все же настаиваю, что говорю правду... Вотъ моя визитная карточка.

* * *

Быстрое разслѣдованіе установило, что это дѣйствительно былъ частный детективъ. Дѣло, однако, не прояснялось, и, вѣроятно, не прояснилось бы, если бы черезъ три недѣли префектъ полиціи не получилъ слѣдующее письмо:

«Милостивый Государь,

Конечно, я очень радъ, что купленное мною ожерелье въ цѣлости и сохранности. Однако, если бы оно пропало, то этимъ я былъ бы обязанъ чрезмѣрному и неловкому усердію англійскихъ и французскихъ сыщиковъ. Одинъ изъ нихъ уже сидитъ арестованный и можно только пожалѣть, что вмѣстѣ съ нимъ не посаженъ его французскій коллега. Единственно, что меня все еще волнуетъ, — это судьба моего друга Дюбуа, который, я боюсь, потонулъ, конечно, тоже благодаря назойливому рвенію полицейскихъ агентовъ. Адресъ его родителей — 375, улица Жюифъ въ Руанѣ.

— «Я выдѣлываю искусственные брильянты и ими торгую. Я уже заработалъ на этомъ дѣлѣ нѣсколько милльоновъ и рѣшилъ поручить Дюбуа сдѣлать по фотографіи предварительную фальшивую копію того колье, которое было найдено въ замкѣ Шомонъ. Затѣмъ я отправился въ Парижъ, чтобы купить подлинное ожерелье и свѣрить его съ настоящимъ. Я приказалъ пріѣхать туда и Дюбуа. Послѣ передачи колье, я съ нимъ вышелъ и быстро его перемѣнилъ на фальшивое, пока мой ковбой придерживалъ при помощи револьвера публику въ залѣ. Настоящее ожерелье я уложилъ въ заранѣе приготовленную коробочку. По дорогѣ я его передалъ Дюбуа, и самъ различными уличками добрался до ближайшей почты, откуда отправилъ фальшивое колье

Никита Балиев и «Летучая Мышь» в Голливуде. Из журнала «Иллюстрированная Россия»
Nikita Balieff and “La Chauve Souris” in Hollywood

Несмотря на то, что американские гастроли в начале 1927 г. были отменены из-за нездоровья Мориса Геста, «Летучая Мышь» всё же попала поздней осенью на Бродвей. Эта программа стала последней для театра Балиева, каким его узнала и полюбила Америка. В сезоне 1928 г., который открылся 16 ноября в парижском театре «Аполлон», он кардинально поменял художественное направление «Летучей Мыши». На место русской труппы, постановщиков, художников, декораторов, музыкантов и даже неразлучного с Балиевым композитора Алексея Архангельского пришли местные парижские силы. «“Летучая Мышь” офранцузилась», – гласили газетные заголовки. «На этот раз в программе театра – новые произведения исключительно французских авторов и композиторов, – сообщалось в хронике. – Труппа составляется, главным образом, из французских актеров. Открытие сезона – 16 ноября. Сезон в Париже будет непродолжительным, а затем театр отправляется в Лондон и Америку» (Сегодня. 1928. № 254, 19 сент., с. 8).

Название театра осталось таким же, но это была уже совсем другая «Летучая Мышь» – «континентальная», как назвали ее американские критики, малоинтересная и не слишком привлекательная ни для парижской, ни для бродвейской публики.

М. Добужинский. Концовка для книги «Азбука Мира Искусства». 1910
Mstislav Dobuzhinsky. Colophon for the book “ABC of the World of Art.” 1910

Список литературы

А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский: Переписка (1903–1957) / Сост., подгот. текста и коммент. И. И. Выдрина. СПб., 2003.

Андреева Е. Пять рисунков М. В. Добужинского из бывшего собрания В. Н. Аргутинского-Долгорукова // Пинакотека. 1998. № 6–7. С. 84–87.

Анри-Сафье Э. «Веселые вечера» «художественников»: о капустниках МХТ в первое десятилетие XX века // Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Сост. Н. Букс, Е. Пенская. М., 2017. С. 258–263.

[Без подписи]. «Летучая Мышь» // Последние Новости (Париж). 1924. № 1359, 30 сент. С. 4.

[Без подписи]. М. В. Добужинский в Берлине // Возрождение (Париж). 1926а. № 233, 21 янв. С. 4.

[Без подписи]. Вечер П. П. Потёмкина // Последние Новости (Париж). 1926б. № 1925, 30 июня. С. 3.

[Без подписи]. Кончина П. П. Потёмкина // Сегодня (Рига). 1926в. № 241, 26 окт. С. 2.

[Без подписи]. Художник М. В. Добужинский в Париже // Возрождение (Париж). 1926г. № 361, 29 мая. С. 3.

[Без подписи]. 50 лет газетной работы // Возрождение (Париж). 1936. № 3952, 29 марта. С. 2.

Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. 2-е изд., доп. М., 1990. Кн. 4–5. (Литературные памятники)

Бичюнас В. 30 лет художником на сцене. Из беседы с М. В. Добужинским. (Письмо из Ковно) // Сегодня (Рига). 1932. № 354. 22 дек. С. 8.

Бичюнас В. На литовском культурном фронте (Письмо из Каунаса) // Сегодня (Рига). 1939. № 277, 7 окт. С. 3.

Волконский С., кн. «Пиковая дама» // Последние новости (Париж). 1931. № 3591, 21 янв. С. 3.

Галанина Е. Мейерхольд в «Лукоморье» // Мейерхольдовский сборник / Ред.-сост. О. Фельдман. М., 2000. Вып. 2: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы.

Добужинский М. О Художественном Театре (Из воспоминаний художника) // Новый Журнал (Нью-Йорк). 1943. Кн. 5. С. 23–62.

Добужинский М. Воспоминания. <Под общей ред. Е. Климова>. Нью-Йорк, 1976. Т. 1. 386 с.

Добужинский М. Письма / Изд. подгот. Г. Чугунов. СПб., 2001.

Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 1991.

Евреинов Н. Режиссер и декоратор // Ежегодник Императорских театров. 1909. Вып. 1. С. 80–89.

Евреинов Н. Оригинал о портретистах / Сост., подгот. текстов и коммент. Т. Джуровой, А. Зубкова, В. Максимова. М., 2005.

-ъ. Театр и музыка. У Н. Ф. Балиева // Руль (Берлин). 1926. № 1834, 12 дек. С. 8.

Железная маска <Цвибак Я.>. Говорят, что... // Иллюстрированная Россия (Париж). 1926. № 41 (74), 9 окт. С. 19.

Збор<овский> Н. Будущий театральный сезон // Иллюстрированная Россия (Париж). 1926. № 35 (68), 28 авг. С. 17.

Зноско-Боровский Евг. Театральные заметки. «Летучая Мышь» // Последние Новости (Париж). 1925. № 1574, 12 июня. С. 4.

Из архива театра «Лукоморье» и студии на Жуковской / Подгот. текста и примеч. Ю. Галаниной, В. Коршуновой, Н. Панфиловой // Мейерхольдовский сборник / Ред.-сост. О. Фельдман. М., 2000. Вып. 2: «Мейерхольд и другие». Документы и материалы. С. 271–290.

Конечный А., Мордерер В., Парнис А., Тименчик Р. Артистическое кабаре «Привал комедиантов» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1988. М., 1989. С. 96–154.

Кузмин М. Андерсеновский Добужинский // Жизнь Искусства (Петроград). 1919. № 123, 29 апр. С. 1.

Кузмин М. Театр: В 4 т. / Сост. <и примеч.> А. Тимофеева; под ред. В. Маркова, Ж. Шерона. Oakland, 1994. Т. 4: Дополнения. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 31)

Кузмин М. Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. Богомолова, С. Шумихина. СПб., 2000.

Кузмин М. Дневник 1908–1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. Богомолова, С. Шумихина. СПб., 2005.

Н. «Летучая мышь» // Последние Новости (Париж). 1926. № 1870, 6 мая. С. 4.

Н. К. Р<оминский>. Добужинский – о французском искусстве и о русских художниках // Сегодня (Рига). 1930. № 33, 2 февр. С. 12.

Не-Театрал <Струве Г.>. «Дибук» в Габиме // Возрождение (Париж). 1926. № 394. 1 июля. С. 4.

Офросимов Ю. Кабарэ // Руль (Берлин). 1922. № 573, 17 окт. С. 5.

Офросимов Ю. <О> «Летучей мыши» // Руль (Берлин). 1926а. № 1844, 24 дек. С. 4.

Офросимов Ю. «Летучая мышь» // Руль (Берлин). 1926б. № 1845, 25 дек. С. 8.

Парнис А., Тименчик Р. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник, 1983. Л., 1985. С. 160–257.

Переписка М. А. Кузмина и В. Э. Мейерхольда 1906–1933 / Публ. и примеч. П. Дмитриева // Минувшее. Исторический альманах. 20. М.; СПб., 1996. С. 337–388.

Потёмкин П. Полеты «Летучей мыши» // Театр и искусство / Le Theatre et l'Art (Париж). 1924. № 2. С. 13.

Потёмкин П. «Доктор Дапертутто» (из театральных воспоминаний) // Последние Новости (Париж). 1926. № 1908, 13 июня. С. 3.

«Сказки Андерсена» // Жизнь Искусства (Петроград). 1919. № 122, 26 апр. С. 5.

Станиславский К. Капустники // Руль (Берлин). 1926. № 1679, 13 июня. С. 2–3.

Станиславский К. Собр. соч. В 8 т. / Ред. В. Виленкин. М., 1960. Т. 7: Письма 1886–1917.

Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. / Коммент. И. Соловьевой. М., 1988. Т. 1: Моя жизнь в искусстве.

Станиславский К. Собр. соч.: В 9 т. / Сост. И. Виноградская, Е. Кеслер; коммент. И. Виноградской, З. Удальцовой; вступ. ст. А. Смелянского. М., 1999. Т. 9: Письма: 1918–1938.

Т<верской> В. Камерный театр // Вечернее Время (Рига). 1924. № 239, 29 дек., С. 5.

Тименчик Р. Добужинский в Риге // Даугава (Рига). 1988. № 8. С. 114–121.

Устинов А., *Шишкин А*. Pictura poema silens: Мстислав Добужинский на «Башне» Вячеслава Иванова // Europa Orientalis (Salerno). 2017. Vol. 29. P. 355–389.

Чебышев Н. «Синяя Птица» – феерия в 4 актах и 11 картинах Мориса Метерлинка // Возрождение (Париж). 1927. № 942, 31 дек. С. 3.

Чугунов Г. М. В. Добужинский. Монография. Л., 1984.

[Anonyme]. Au Théâtre de la Madeleine. – Le nouveau spectacle de la Chauve-Souris // Le Rappel. 1926. N° 20, 5 octobre. 409. P. 3.

[Anonymous]. Moscow ‘Bat Theatre’ Coming to New York. Comstock & Gest Engage Versatile Chauve-Souris Company Now in London // The New York Times. 1922a. No. 23, 357. January 5. P. 13.

[Anonymous]. Chauve-Souris Anew on the Century Roof. Balieff’s Versatile Russian Artists Give Merry Vaudeville Bill in Fairyland Theatre // The New York Times. 1922b. No. 23, 509. June 6. P. 17.

[Anonymous]. Summer Shows, New Style // The New York Times. 1922c. No. 23, 510. June 7. P. 15.

[Anonymous]. ‘Katinka Marries the Wooden Soldier’; Her ‘Unexpected Romance’ One of the Features of New Program of Balieff's Chauve-Souris // The New York Times. 1922d. No. 23, 636. October 11. P. 29.

[Anonymous]. Moscow Players Welcomed Here. Famous Art Theatre Company Greeted by Fellow-Countrymen and Americans // The New York Times. 1923. No. 23, 722. January 5. P. 11.

[Anonymous]. Moscow Players Bid Us Farewell. Audience Refuses to Hed Admonition of No Applause Until the Close // The New York Times. 1924. No. 24, 216. May 13. P. 25.

[Anonymous]. Morris Gest Details Plans for the Season. Will Sponsor ‘Chauve-Souris’ Here Again – Repeats He Will Build a New York Theatre // The New York Times. 1926. No. 25, 052. August 27. P. 11.

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. T. X [3eme Fascicule]. Exercice 1926–1927. Paris, 1927.

Bernstein Herman. Stanislavsky Plays Stanislavsky. His Early Days on the Russian Stage – The Moscow Art Theatre a Dream That Came True // The New York Times. 1924. No. 24, 228. May 25. P. 32, 55 (Section 3: The New York Times Book Review, p. 1, 25).

Bidou Henry. Sur la scène // Vogue. 1926. Vol. 7. N° 11 (1er Novembre). P. 28–29, 58.

Chase William B. The Last Laugh Out of Russia // The New York Times. 1922. No. 23, 367, January 15. P. 43 (Section 3: The New York Times Book Review and Magazine, p. 9)

Corbin John. The High Art of “Chauve-Souris” // The New York Times. 1922. No. 23, 647. October 22. P. 97 (Section 8, p. 1).

Corbin John. The Play: “Chauve-Souris,” Fourth Version // The New York Times. 1923. No. 23, 722. January 5. P. 12.

Ramsay Hobart. Maeterlinck and Maupassant // The New York Times. 1924. No. 24, 095. January 13. P. 41 (Section 3: The New York Times Book Review, p. 13).

Sayler Oliver M. Balieff Infuses New Blood in Return of Chauve Souris // The New York Times. 1924. No. 24, 354. September 28. P. 158. (Section 7, p. 4)

Stanislavsky Constantin. My Life in Art / Trans. from the Russian by J. J. Robbins. Boston, 1924.

Théâtre de la Madeleine. Nikita Balieff a l'honneur de présenter son nouveau spectacle du Théâtre de la Chauve-Souris. Saison 1926–27 Octobre-Novembre. Paris, 1926.

Young Stark. The Play. The Third Chauve Souris // The New York Times. 1925. No. 24, 463. January 15. P. 25.

References

A. N. Benua i M. V. Dobuzhinsky: Perepiska (1903–1957) [A. N. Benois and M. V. Dobuzhinsky: Correspondence (1903–1957)]. Comp., prep. and comment. by I. I. Vydrin. St. Petersburg, 2003. (in Russ.)

Andreeva E. Pyat' risunkov M. V. Dobuzhinskogo iz byvshego sobraniya V. N. Argutinskogo-Dolgorukova. *Pinakoteka* [*Pinakothek*], 1998, no. 6–7, p. 84–87. (in Russ.)

Annuaire de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques. T. X [3eme Fascicule]. Exercice 1926–1927. Paris, 1927.

[Anonyme]. Au Théâtre de la Madeleine. – Le nouveau spectacle de la Chauve-Souris. In: Le Rappel, 1926, N° 20, 5 octobre, 409, p. 3.

[Anonymous]. 'Katinka Marries the Wooden Soldier'; Her 'Unexpected Romance' One of the Features of New Program of Balieff's Chauve-Souris. *The New York Times*, 1922d, no. 23, 636, October 11, p. 29.

[Anonymous]. Chauve-Souris Anew on the Century Roof. Balieff's Versatile Russian Artists Give Merry Vaudeville Bill in Fairyland Theatre. *The New York Times*, 1922b, no. 23, 509, June 6, p. 17.

[Anonymous]. Morris Gest Details Plans for the Season. Will Sponsor 'Chauve-Souris' Here Again – Repeats He Will Build a New York Theatre. *The New York Times*, 1926, no. 25, 052, August 27, p. 11.

[Anonymous]. Moscow 'Bat Theatre' Coming to New York. Comstock & Gest Engage Versatile Chauve-Souris Company Now in London. *The New York Times*, 1922a, no. 23, 357, January 5, p. 13.

[Anonymous]. Moscow Players Bid Us Farewell. Audience Refuses to Hed Admonition of No Applause Until the Close. *The New York Times*, 1924, no. 24, 216, May 13, p. 25.

[Anonymous]. Moscow Players Welcomed Here. Famous Art Theatre Company Greeted by Fellow-Countrymen and Americans. *The New York Times*, 1923, no. 23, 722, January 5, p. 11.

[Anonymous]. Summer Shows, New Style. *The New York Times*, 1922c, no. 23, 510, June 7, p. 15.

Benua A. Moi vospominaniya [My Reminiscences]. In 5 books. 2nd ed. Moscow, 1990, books 4–5. (Literaturnye pamyatniki) (in Russ.)

Bernstein Herman. Stanislavsky Plays Stanislavsky. His Early Days on the Russian Stage – The Moscow Art Theatre a Dream That Came True. *The New York Times*, 1924, no. 24, 228, May 25, p. 32, 55 (Section 3: The New York Times Book Review, p. 1, 25).

[Bez podpisi]. "Letuchaya Mysh'". *Poslednie Novosti* [*Current Events*] (Paris), 1924, no. 1359, September 30, p. 4. (in Russ.)

[Bez podpisi]. 50 let gazetnoy raboty. *Vozrozhdenie* [*Renaissance*] (Paris), 1936, no. 3952, March 29, p. 2. (in Russ.)

[Bez podpisi]. Khudozhnik M. V. Dobuzhinsky v Parizhe. *Vozrozhdenie* [*Renaissance*] (Paris), 1926, no. 361, May 29, p. 3. (in Russ.)

[Bez podpisi]. Konchina P. P. Potemkina. *Segodnya* [*Today*] (Riga), 1926, no. 241, October 26, p. 2. (in Russ.)

[Bez podpisi]. M. V. Dobuzhinsky v Berline. *Vozrozhdenie* [*Renaissance*] (Paris), 1926, no. 233, January 21, p. 4. (in Russ.)

[Bez podpisi]. Vecher P. P. Potemkina. *Poslednie novosti* [*Current Events*] (Paris), 1926, no. 1925, 30 June, p. 3. (in Russ.)

Bichyunas V. Na litovskom kul'turnom fronte (Pis'mo iz Kaunasa). *Segodnya* [*Today*] (Riga), 1939, no. 277, October 7, p. 3. (in Russ.)

Bichyunas V. 30 let khudozhnikom na stsene. Iz besedy s M. V. Dobuzhinskim. (Pis'mo iz Kovno). *Segodnya* [*Today*] (Riga), 1932, no. 354, December 22, p. 8. (in Russ.)

Bidou Henry. Sur la scène. *Vogue*, 1926, vol. 7, N° 11 (1er Novembre), p. 28–29, 58.

Chase William B. The Last Laugh Out of Russia. *The New York Times*, 1922, no. 23, 367, January 15, p. 43 (Section 3: The New York Times Book Review and Magazine, p. 9)

Chebyshev N. "Sinyaya Ptitsa" – feeriya v 4 aktakh i 11 kartinakh Morisa Meterlinka. *Vozrozhdenie* [*Renaissance*] (Paris), 1927, no. 942, December 31, p. 3. (in Russ.)

Chugunov G. M. V. Dobuzhinsky. Monograph. Leningrad, 1984. (in Russ.)

Corbin John. The High Art of "Chauve-Souris". *The New York Times*, 1922, no. 23, 647, October 22, p. 97 (Section 8, p. 1).

Corbin John. The Play: "Chauve-Souris," Fourth Version. *The New York Times*, 1923, no. 23, 722, January 5, p. 12.

Dobuzhinsky M. Pis'ma [Correspondence]. Prep. by G. Chugunov. St. Petersburg, 2001. (in Russ.)

Dobuzhinsky M. O Khudozhestvennom Teatre (Iz vospominaniy khudozhnika). *Novyy zhurnal* [*A New Review*] (New York), 1943, book 5, p. 23–62. (in Russ.)

Dobuzhinsky M. Vospominaniya [Memoira]. <Ed. by E. Klimov>. New York, 1976, vol. 1, 386 p. (in Russ.)

Don-Aminado. Poezd na tret'em puti [A Train on the Third Platform]. Moscow, 1991. (in Russ.)

-<er>. Teatr i muzyka. U N. F. Balieva. *Rul'* [*Rudder*] (Berlin), 1926, no. 1834, December 12, p. 8. (in Russ.)

Evreinov N. Original o portretistakh [An Original on Portraitists]. Comp., prep., comment. by T. Dzhurova, A. Zubkov, V. Maksimov. Moscow, 2005. (in Russ.)

Evreinov N. Rezhisser i dekorator. *Ezhegodnik Imperatorskikh teatrov* [*A Yearly of Imperial Theaters*], 1909, iss. 1, p. 80–89. (in Russ.)

Galanina E. Mejerhol'd v "Lukomor'e". In: Mejerhol'dovsky sbornik [On Meyerkhold]. Ed. and comp. by O. Feldman. Moscow, 2000, iss. 2: "Mejerhol'd i drugie". Dokumenty i materialy. (in Russ.)

Henry Safier H. "Veselye vechera" "khudozhestvennikov": o kapustnikakh MKhT v pervoe desyatiletie XX veka. In: Russkaya razvlekatel'naya kul'tura Serebryanogo veka. 1908–1918 [Russia's Silver Age Culture of Entertainment. 1908–1918]. Comp. by N. Buks, E. Penskaya. Moscow, 2017, p. 258–263. (in Russ.)

Iz arkhiva teatra “Lukomor’e” i studii na Zhukovskoy. In: Mejerhol’dovsky sbornik [On Meyerkhold]. Ed. and comp. by O. Feldman. Moscow, 2000, iss. 2: “Mejerhol’d i drugie”. Dokumenty i materialy, p. 271–290. (in Russ.)

Konechny A., Morderer V., Parnis A., Timenchik R. Artisticheskoe kabare “Prival komediantov”. In: Pamyatniki kul’tury: Novye otkrytiya. Ezhegodnik, 1988 [Cultural Monuments: New Disoveries, 1988]. Moacow, 1989, p. 96–154. (in Russ.)

Kuzmin M. Andersenovskiy Dobuzhinsky. *Zhizn’ Iskusstva* [*Life of the Arts*] (Petrograd), 1919, no. 123, April 29, p. 1. (in Russ.)

Kuzmin M. Dnevnik 1905–1907 [Diary 1905–1907]. Intr., prep. and comment. by N. Bogomolov and S. Shumikhin. St. Petersburg, 2000. (in Russ.)

Kuzmin M. Dnevnik 1908–1915 [Diary 1908–1915]. Intr., prep. and comment. by N. Bogomolov and S. Shumikhin. St. Petersburg, 2005. (in Russ.)

Kuzmin M. Teatr [Theatre]. In 4vols. Comp. <and comment.> by A. Timofeev. Eds. V. Markov and Zh. Sheron. Oakland, 1994, vol. 4: Dopolneniya. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 31) (in Russ.)

N. “Letuchaya mysh’”. *Poslednie novosti* [*Current Events*] (Paris), 1926, no. 1870, May 6, p. 4. (in Russ.)

N. K. R<ominsky>. Dobuzhinsky – o frantsuzskom iskusstve i o russkikh khudozhnikakh. *Segodnya* [*Today*] (Riga), 1930, no. 33, February 2, p. 12. (in Russ.)

Ne-Teatral <Struve G.>. “Dibuk” v Gabime. *Vozrozhdenie* [*Renaissance*] (Paris), 1926, no. 394, July 1, p. 4. (in Russ.)

Ofrosimov Yu. “Letuchaya mysh’”. *Rul’* [*Rudder*] (Berlin), 1926, no. 1845, December 25, p. 8. (in Russ.)

Ofrosimov Yu. <O> “Letuchey myshi”. *Rul’* [*Rudder*] (Berlin), 1926, no. 1844, December 24, p. 4. (in Russ.)

Ofrosimov Yu. Cabaret. *Rul’* [*Rudder*] (Berlin), 1922, no. 573, October 17, p. 5. (in Russ.)

Parnis A., Timenchik R. Programmy “Brodyachey sobaki”. In: Pamyatniki kul’tury: Novye otkrytiya. Ezhegodnik, 1983 [Cultural Monuments: New Discoveries. Yearbook, 1983]. Leningrad, 1985, p. 160–257. (in Russ.)

Perepiska M. A. Kuzmina i V. E. Mejerhol’da 1906–1933. Publ. and comment. by P. Dmitriev. In: Minuvshee [Past]. Moscow, St. Peresburg, 1996, p. 337–388. (in Russ.)

Potemkin P. Polety “Letuchey myshi”. *Teatr i iskusstvo* / *Le Theatre et l’Art* (Paris), 1924, no. 2, p. 13. (in Russ.)

Potemkin P. “Doktor Dapertutto” (iz teatral’nykh vospominaniy). *Poslednie novosti* [*Current Events*] (Paris), 1926, no. 1908, June 13, p. 3. (in Russ.)

Ramsay Hobart. Maeterlinck and Maupassant. *The New York Times*, 1924, no. 24, 095, January 13, p. 41. (Section 3: The New York Times Book Review, p. 13)

Sayler Oliver M. Balieff Infuses New Blood in Return of Chauve Souris. *The New York Times*, 1924, no. 24, 354, September 28, p. 158. (Section 7, p. 4)

“Skazki Andersena”. *Zhizn’ Iskusstva* [*Life of the Arts*] (Petrograd), 1919, no. 122, April 26, p. 5. (in Russ.)

Stanislavski Constantin. My Life in Art. Trans. from the Russian by J. J. Robbins. Boston, 1924.

Stanislavsky K. Collected Works. In 8 vols. Ed. by V. Vilenkin. Moscow, 1960, vol. 7: Pis’ma 1886–1917. (in Russ.)

Stanislavsky K. Collected Works. In 9 vols. Comment. by I. Solovieva. Moscow, 1988, vol. 1: Moya zhizn' v iskusstve. (in Russ.)

Stanislavsky K. Collected Works. In 9 vols. Comp. by I. Vinogradskaya, E. Kesler; comment. by I. Vinogradskaya, Z. Udaltsova; intr. by A. Smelyansky. Moscow, 1999, vol. 9: Pis'ma: 1918–1938. (in Russ.)

Stanislavsky K. Kapustniki. *Rul'* [*Rudder*] (Berlin), 1926, no. 1679, June 13, p. 2–3. (in Russ.)

T<verskoy> V. Kamernyy teatr. *Vechernee Vremya* [*Evening Times*] (Riga), 1924, no. 239, December 29, p. 5. (in Russ.)

Théâtre de la Madeleine. Nikita Balieff a l'honneur de présenter son nouveau spectacle du Théâtre de la Chauve-Souris. Saison 1926–27 Octobre-Novembre. Paris, 1926.

Timenchik R. Dobuzhinsky v Rige. *Daugava* (Riga), 1988, no. 8, p. 114–121. (in Russ.)

Ustinov A., Shishkin A. Pictura poema silens: Mstislav Dobuzhinsky na "Bashne" Vyacheslava Ivanova. *Europa Orientalis* (Salerno), 2017, vol. 29, p. 355–389. (in Russ.)

Volkonsky S., kn. "Pikovaya dama". *Poslednie novosti* [*Current Events*] (Paris), 1931, no. 3591, January 21, p. 3. (in Russ.)

Young Stark. The Play. The Third Chauve Souris. *The New York Times*, 1925, no. 24, 463, January 15, p. 25.

Zbor<ovsky> N. Budushchiy teatral'nyy sezon. *Illyustrirovannaya Rossiya* [*Russia Illustrated*] (Paris), 1926, no. 35 (68), August 28, p. 17. (in Russ.)

Zheleznaya maska <Tsvibak Ya.>. Govoryat, chto.... *Illyustrirovannaya Rossiya* [*Russia Illustrated*] (Paris), 1926, no. 41 (74), October 9, p. 19. (in Russ.)

Znosko-Borovsky Evg. Teatral'nye zametki. "Letuchaya Mysh'". *Poslednie novosti* [*Current Events*] (Paris), 1925, no. 1574, June 12, p. 4. (in Russ.)

Сведения об авторе

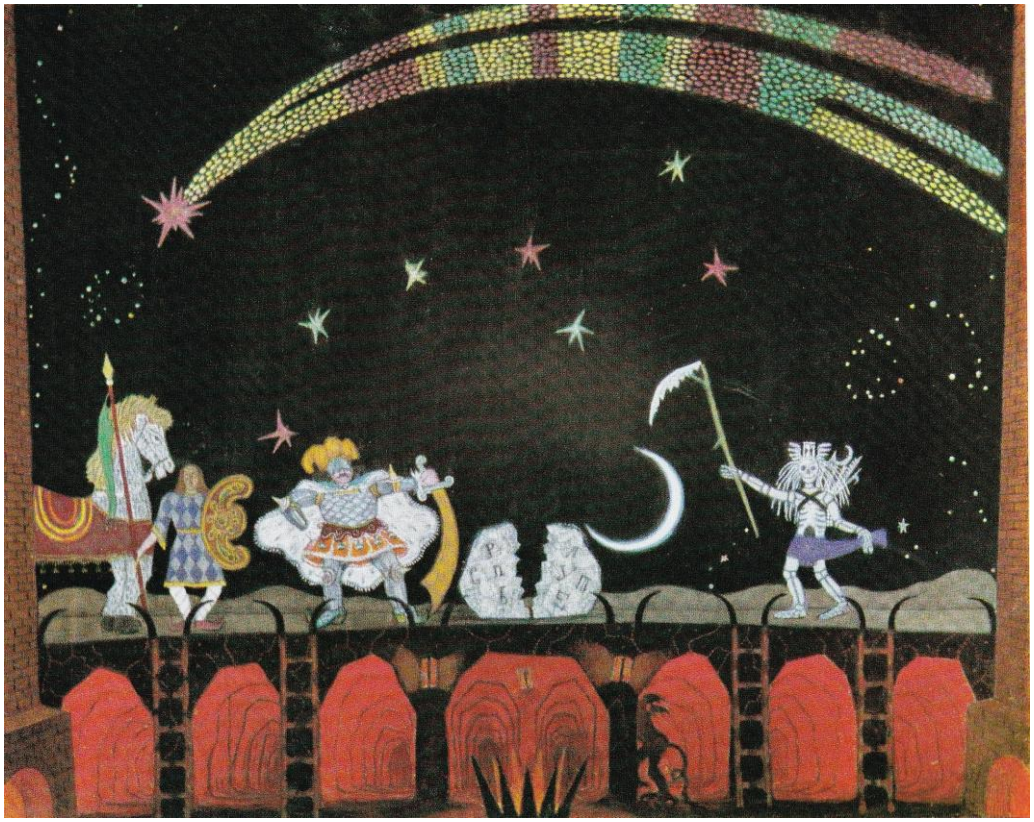
Устинов Андрей Борисович – доктор филологических наук, директор книгоиздательства «Аквилон» (Сан-Франциско, США)
abooks@gmail.com
ORCID 0000-0002-8468-4854

Information about the Author

Andrei B. Ustinov – PhD, Dr. Hab.; philologist; Director of the "Aquilon" Books & Publishing (San Francisco, USA)
abooks@gmail.com
ORCID 0000-0002-8468-4854

Эскизы Мстислава Добужинского

М. Добужинский. Пастурель Адама де ла Аля «Игра о Робене и Марион». Эскиз декорации. Акварель, гуашь. 1907
Mstislav Dobuzhinsky. A Sketch for the Production of Adam de la Halle's "Le Jeu de Robin et de Marion" (1907)



М. Добужинский. Пролог мистерии А. Ремизова «Бесовское действо». Эскиз декорации. Акварель, гуашь. 1907
Mstislav Dobuzhinsky. A Sketch for the Production of Alexei Remizov’s “Devil’s Vaudeville” (1907)

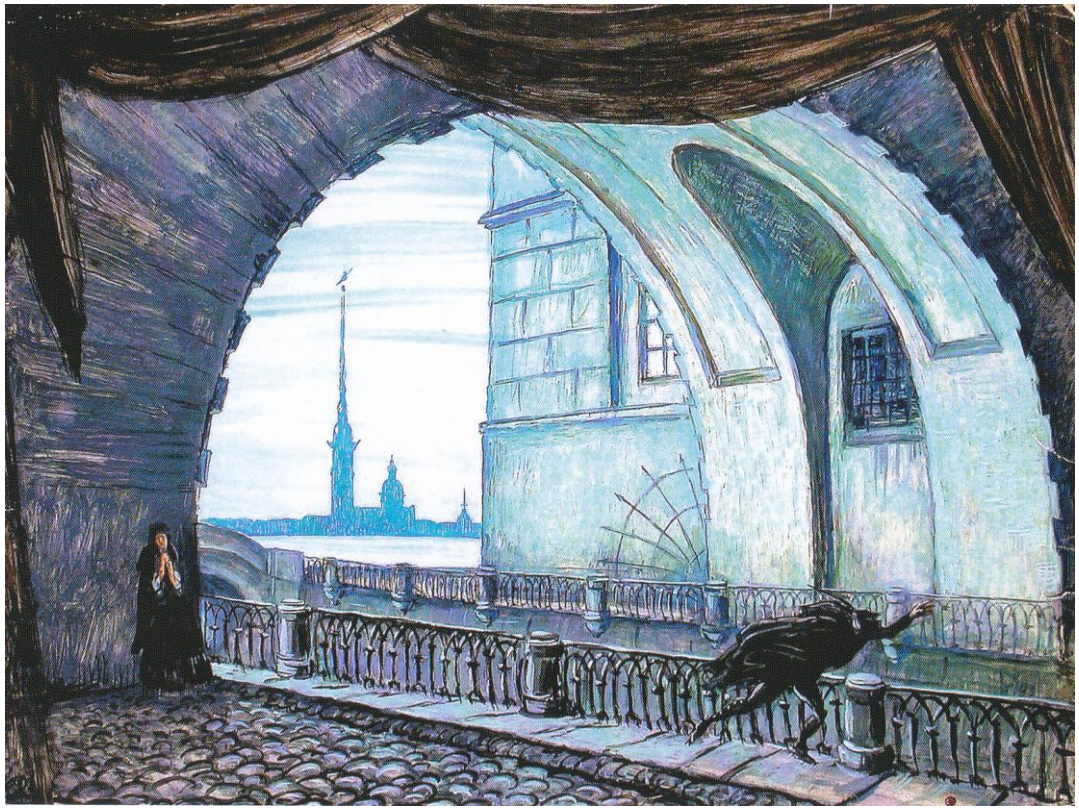
a

б

М. Добужинский. Интермедия П. Потёмкина «Петрушка». Эскизы декораций. Картон, акварель. 1908
Mstislav Dobuzhinsky. A Sketch for the Production of Piotr Potemkin’s “Petrushka” (1908)

«Свинопас». Эскизы М. Добужинского к постановке в «Привале комедиантов». 1918
“A Swineherd”. Sketches by Mstislav Dobuzhinsky for the “Comedians’ Camp” production. 1918

a



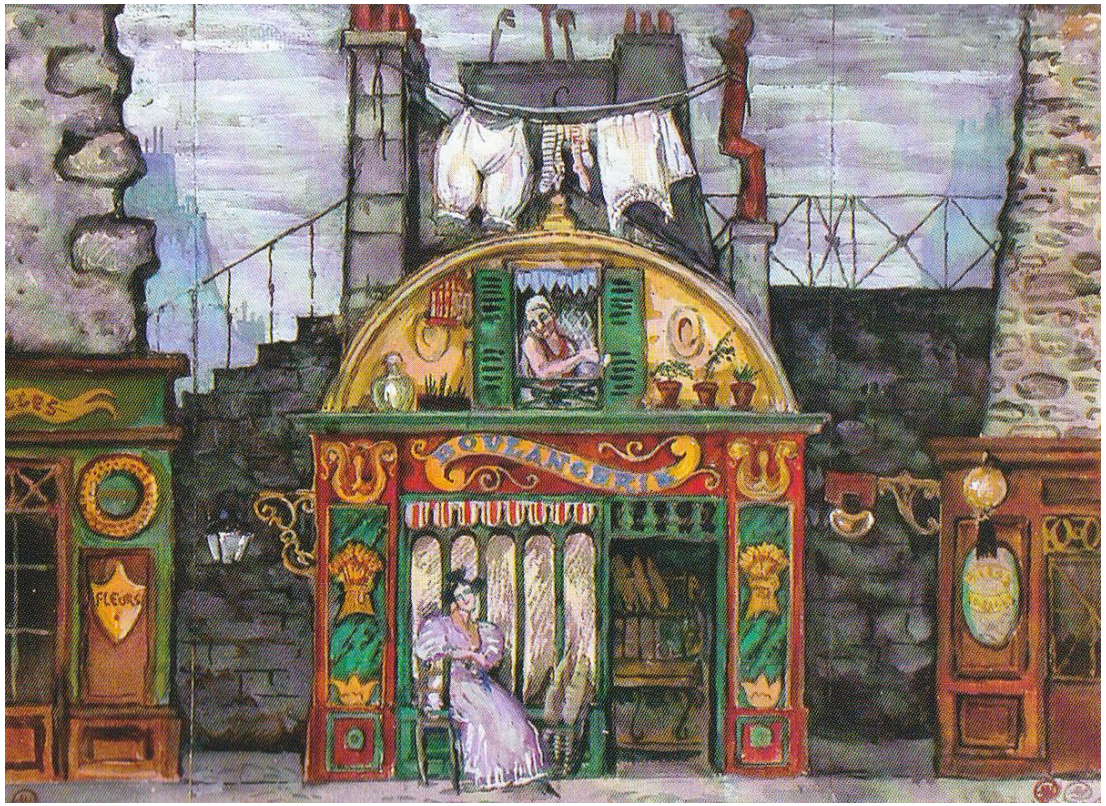
б

М. Добужинский. Эскизы декораций к постановке «Пиковой дамы» (1925)
Mstislav Dobuzhinsky. Sketches for the production of “The Queen of Spades” (1925)

а

б

B



г

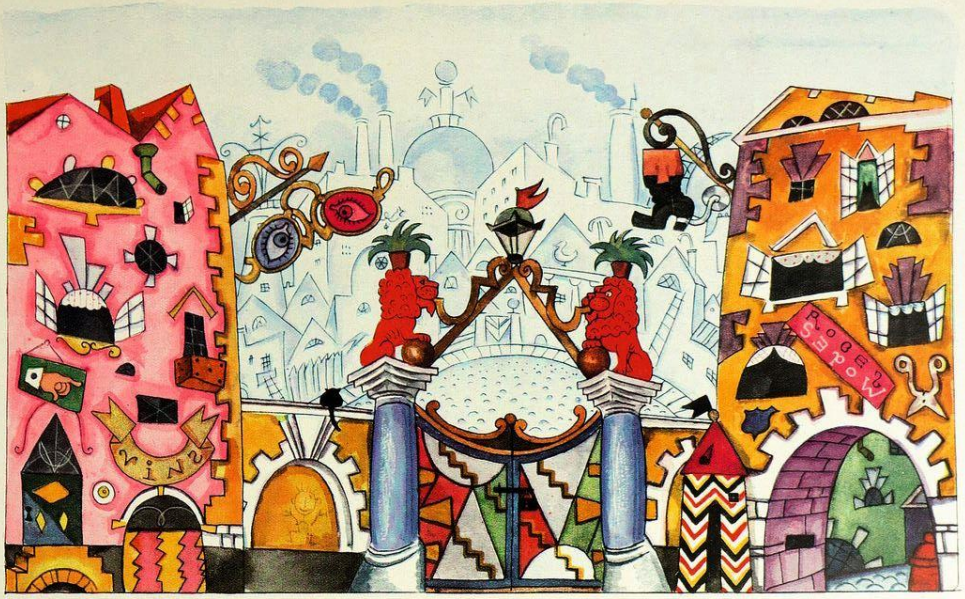
«Жена кондитера». Эскизы М. Добужинского к постановке Б. Романова. 1926

“The Pastry Chef’s Wife”. Sketches by Mstislav Dobuzhinsky for the Boris Romanov’s production. 1926

«Травиата». Эскиз декорации М. Добужинского к пародии Н. Балиева. 1926
“La Traviata”. Set design by Mstislav Dobuzhinsky for the Nikita Balieff’s parody. 1926

«Мадемуазель Бирс в пародии на “Травиату”». Рисунок М. Добужинского. 1926
“Mademoiselle Bierce in a Parody of *La Traviata*.” Drawing by Mstislav Dobuzhinsky. 1926

Альфред. Эскиз костюма к пародии Н. Балиева «Травиата». Рисунок М. Добужинского. 1926
Alfred. Costume sketch for the Nikita Balieff's parody of *La Traviata*. Drawing by Mstislav Dobuzhinsky. 1926



LE RÉGIMENT QUI PASSE...

Maquette de DOBOUJINSKY

a

б

B

r

д

«Полк проходит». Эскизы М. Добужинского. 1926

“The Regiment is Passing Through”. Sketches by Mstislav Dobuzhinsky. 1926

a

б

B

Г

Д

e

ж

з

и

«Платовские казаки в Париже, гравюра эпохи» (*а–и*). Эскизы М. Добужинского к пьесе П. Потемкина. 1926
“Platov’s Cossacks in Paris, Engraving of the Era”. Sketches by Mstislav Dobuzhinsky for Piotr Potemkin’s Play. 1926

28 VOGUE

La maquette de D. Steletzky, pour « Le rite matrimonial russe » émouvante paraphrase de « Rousslan et Ludmilla » de Glinka, présenté par Balieff au Théâtre de la Madeleine

Maquette de M. Doboujinsky pour « Le Prince et le Porcher » une pantomime adaptée d'un conte d'Andersen par les metteurs en scène et les artistes du Théâtre de la Chauve-Souris

Une figure du « Régiment qui passe ». La maquette de M. Doboujinsky traduit avec bonheur le caractère truculent de certains spectacles de la Chauve-Souris.

« Les Cosaques de Platoff à Paris », maquette de M. Doboujinsky reconstituant pour la Chauve-Souris quelque caricature de l'époque de Rowlandson.

Страница Добужинского в парижском издании журнала «Vogue» (1 ноября 1926 г., с. 28)
Issue of the “Vogue” magazine with Mstislav Dobuzhinsky’s sketches (1926, Nov. 1, p. 28)

М. Добужинский. Эскиз декорации к «Песне чёрных гусар». Театр «Летучая Мышь». Сезон 1928 года
M. Dobuzhinsky. Set Design for “Song of the Black Hussars”. “La Chauve Souris”. 1928

М. Добужинский. Эскиз декорации к «Ярмарке». Театр «Летучая Мышь». Сезон 1928 года
M. Dobuzhinsky. Set Design for “La fête populaire”. “La Chauve Souris”. 1928

М. Добужинский. Эскиз декорации к «Казакам». Театр «Летучая Мышь». Сезон 1928 года
M. Dobuzhinsky. Set Design for “Cossacks”. “La Chauve Souris”. 1928

М. Добужинский. Эскиз декорации к «Бетховену». Театр «Летучая Мышь». Сезон 1928 года
M. Dobuzhinsky. Set Design for “Beethoven”. “La Chauve Souris”. 1928

Приложение 1

В лаборатории «Летучей Мыши»

1.

– Давайте концы!.. Концы давайте!!.

Свежий человек, попавший с улицы, долго не мог бы сообразить, о чем этот, исполненный угрозы, гнева и мольбы, надрывной крик не то отчаянья, не то команды, повергающий в минутное безмолвие совершенно штатскую группу молодых мужчин и женщин.

Ничего страшного! Это Никита Балиев обучает французскому языку свою собственную труппу...

А мистические концы – это, всего-навсего, окончания иностранных слов, которые актер глотает так же, как малое дитя косточку.

Самое же замечательное это то, что, в качестве счастливого конкурента Берлица, сам Н. Ф. обладает таким убийственным произношением на всех европейских языках, что, положительно, диву даешься по поводу того особенного дара внушения, в котором кроется секрет его лингвистических и режиссерских достижений.

2.

Личность, вообще говоря, давно уже упразднена в этом, стяжавшем огромную известность, первом русском кабаре.

Так называемый актер нутра, «актер с переживаниями», певец, которому страстно хочется вырваться за рампу и взять под занавес свое знаменитое верхнее до, – все они обречены исчезнуть, раствориться в этой лаборатории алхимика и творца малых, но драгоценных сплавов.

Недаром в маршировке «Солдатиков» чувствуется не только деревянный ритм Павловской эпохи, но и поразительный механизм заводной игрушки.

И всё-таки Балиев всегда не доволен и другими и собой.

– Понимаете, шестьдесят раз репетирую «Клеопатру», и никак не могу научить эту девушку, как надо кидаться крокодилу в пасть!..

И Н. Ф. обиженно складывает в трубочку свои балиевские, прославленные карикатуристами губы.

Но наряду с постоянным самоедством и самокритикой, – упорство и беспощадность.

После ста репетиций (профессионалы-французы в ужас приходят!), накануне самой премьеры, ему ничего не стоит выкинуть из программы стоивший невероятного труда, совершенно готовый и отшлифованный номер, с декорациями, костюмами, партитурами...

К концу репетиции и актеры и режиссер – в полном изнеможении.

– Помилуйте, – отирая крупные капли пота, добродушно отзывается пухлый шарообразный тенор, – меня сегодня Никита Федорович тридцать два раза перебивал во время дуэта: вы, говорит, Травиату, словно фонарный столб, обнимаете...

Но и в усталости и в недолго длящихся огорчениях чувствуется счастливая удовлетворенность и бодрящая атмосфера работы.

3.

А. А. Архангельский, всё тот же неизменный Алеша Архангельский, верный спутник и талантливый композитор «Мыши», отбивается от мрачного, как туча, Балиева, который, хоть убей его, требует, чтобы Алеша вставил – «еще два такта в третий ритурнельчик»...

– Иначе ничего не выйдет!..

Ну, раз – ничего, – приходится уступить.

И Алеша, тихо чертыхаясь, вставляет два такта.

Наверху репетируют балет.

Раскачиваясь, как шаман, всё учащая и учащая напружиненную слитность двадцати послушных тел, ставит пантомиму «сам» Борис Романов, вдохновенный калмык, грациозный, как венецианский чичисбей.

Зиминский дирижер, Зиновий Коган, выбивается из сил, чтобы извлечь из прокатного рояля «эти сумасшедшие ритмы»...

Романов срывается с места, разрывает мелькающий круг цветных пачек и трико и, ткнув прямо в примадонин нос скомканный лист газеты, кричит не своим голосом:

– Да вы же не забудьте, что это – роза!.. Нюхайте ее, нюхайте, вдыхайте!!.

На этот раз, кажется, и Балиев доволен. Наклоняется и одобрительно шепчет мне на ухо:

– Не человек, а дикая дивизия...

...Уже давно пробило полночь. У Веплэра пустеют столики. Консьержка безнадежно заглядывает в щель, – скоро ли это светопреставление кончится, а Тамара Дейкарханова и Коммиссаржевская всё еще соблазняют страшных Платовских казаков в жизнерадостной польке отзвучавших годов.

– Господа, не забудьте, – влетает звонкий помощник режиссера, – завтра три репетиции: ровно в десять утра, ровно в три часа дня и ровно в восемь часов вечера.

– Олл райт! – отвечают хором балиевские полиглоты, и дирижер захлопывает крышку рояля.

Дон-Аминадо

Источник: Последние Новости. 1926. № 1997, 10 сент., с. 3.

Приложение 2

Пестрые заметки. «Летучая Мышь»

Сегодня открывается «Летучая Мышь». Событие, можно сказать, значения международного. Ибо вряд ли под луной найдется народ, который не знал бы, что такое знаменитая «Ла Шов Сури», и не слышал хоть краем уха о существовании месье Никита Балиефф.

Французы же, как народ «первого экрана» знают «Ла Шов Сури» больше всех.

Знают, ценят и любят.

Неудивительно поэтому, что еще задолго до открытия у касс «локасьон» Театра Мадлэн околачивалась масса народу и что билеты на премьеру и на ближайшие спектакли брались нарасхват.

Шесть лет летает по белу свету балиевская «Летучая Мышь». Из Парижа в Америку. Из Америки в Лондон. Из Лондона обратно в Париж. Таковы те пределы, в которые заключены полеты «Мыши».

Много, очень много спектаклей сыграно за это время в городах Старого и Нового Света.

Сегодняшний спектакль – по счету – 3137-й спектакль «Летучей Мыши» за рубежом.

Углубляясь в статистику балиевского театра, находим, что по количеству сыгранных спектаклей на первом месте в истории его странствований стоит Англия.

1386 раз выступала «Летучая Мышь» перед англичанами. В Америке было показано на 11 спектаклей меньше: 1375.

В Париже сезоны «быстры, как волны» – в Париже «Летучая Мышь» сыграла всего 375 спектаклей. Сегодня будет сыгран 376-ой.

Еще из статистики «Летучей Мыши»:

– За шесть лет Балиев показал 95 пьес своего репертуара.

Не более и не менее.

И – еще:

– Из московских кадров «Летучей Мыши» в труппе у Балиева живут и работают только двое:

Дейкарханова и Архангельский.

Остальная труппа из новейших, заграничных образований.

* * *

Что даст Балиев?

Со священным трепетом ждут разрешения этого мучительного вопроса пылкие сердца как русских, так и западно-европейских театралов.

Балиев покажет много.

Уже известно, что в новой программе он отошел несколько от своих обычных традиций, заменив стиль маленьких инсценировок более крупными и более сложными по постановке вещами.

В этом смысле наибольший интерес представят две пантомимы: «Принц Свинопас», на сюжет андерсеновской сказки и «Похищение из Сераля», по карикатурам знаменитого Буша.

Необходимо напомнить, что пантомима как самостоятельная форма сценического искусства до сих пор «не имела места» в репертуаре «Летучей Мыши» и вводится Н. Ф. Балиевым впервые.

Кроме пантомим, в программе – сценки, пародии, инсценировки, песни, вереница изящных и красивых балиевских безделушек. В числе их: «Жена кондитера», инсценировка песни Густава Надó; музыкальная картинка «Веер из коллекции маркизы Т.»; буффонада прошлых времен «Любовь и иерархия»; «Проходящий полк» – с музыкой Оскара Штрауса; «В Гареме», восточная сценка и др.

Русское представлено в новой программе прежде всего перифразом из «Руслана и Людмилы», в виде отдельной сцены «Свадебный обряд»...

За этим наиболее капитальным из русских номеров, следует ряд других: «В старой русской деревне», «Возле телеги» (малороссийская картинка), «Русский Гиньоль» и, наконец, гравюра 1815 г.:

– «Платовские казаки в Париже».

Дополняют новую программу пародия на «Травиату» и экзотический шарж «Крокодил и Клеопатра».

Постановка программы Н. Балиева и Б. Романова.

Декорации работы лучших русских художников. Среди них: М. Добужинский, Р. Добужинский, Пожидаев, Сарьян, Судейкин, Стеллецкий и французская художница Эллен Пердриа.

Художнику Стеллецкому принадлежат, между прочим, декорации к «Свадебному обряду», написанные по старинным русским мотивам.

Сезон «Летучей Мыши» будет недолог – до 1-го декабря.

Затем «Летучая Мышь» улетит на 5 месяцев за океан. А оттуда, весной – в Англию.

Ли <Владимир Клопотовский (Лери)?>

Источник: Возрождение. 1926. № 486, 1 окт., с. 3.

Приложение 3

«Летучая Мышь». На генеральной репетиции

По традиции, накануне открытия сезона состоялась генеральная репетиция.

По составу публики, представленному, так сказать, в результате вдумчивого и строгого «отбора», равно как и по приподнятому настроению, царившему в зале, – этот закрытый спектакль был, пожалуй, торжественнее и параднее самого открытия.

Уже у входа создавали надлежащую торжественность рослые красавцы республиканской гвардии, парадно блиставшие медью своих касок с конскими хвостами.

Моторы и такси вперегонку подвозили нарядную публику, и скоро весь вместительный зал театра *Мадлэн*, был наполнен яркими пятнами дамских туалетов и белоснежных манишек мужчин в смокингах...

Русские тонут в массе французов. Французская речь слышится повсюду.

Налицо много представителей французского искусства, литературы.

Русская культура представлена также неплохо. Очень много литераторов, журналистов. Кое-кто из ученого мира. И великое множество деятелей русского искусства – художники, актеры.

В центре общего внимания – Анна Павлова, только что пожаловавшая в Париж из Австралии.

Вырубов и Шаров – милые художественники.

Вырубов показывает приятелям на левой руке шрам от зажившей раны: в Женеве на последнем представлении *Живого Трупа*, бутафорский револьвер выстрелил по-настоящему.

Шаров рассказывает, как он учил мюнхенских немцев играть *Власть Тьмы*, которая идет в Мюнхене всё время с неослабевающим успехом.

Звонок – фойэ и «кулуары» пустеют. Начинается «действо».

* * *

Балиева встречают долго несмолкаемыми аплодисментами.

Балиев – «неизменен и велик». То же непроницаемое, широкое, «балиевское» лицо. Та же, известная теперь всему миру балиевская манера острить и каламбурить.

Публика весело реагирует на пояснения Балиева и щедро награждает его аплодисментами.

Первая картина – *Крокодил и Клеопатра* увлекает зрителя: эффектны и стильны пожидаевские декорации и костюмы, сделанные по пожидаевским же рисункам. Но и яркие декорации, и красивая музыка Архангельского выиграли бы, думается, еще больше от сокращения картины. Для «невероятного происшествия, сообщенного древними египетскими папирусами», она длинновата, эта экзотическая нильская картина, и даже такая «деталь», как извлечение из крокодилова брюха совершенно живой девицы, не спасает номер от некоторой расплывчатости впечатления.

Но после Клеопатры зритель сразу же вознаграждается *Женой Кондитера* – прелестной инсценировкой песенки Густава Надó.

Бойкая старинная гравюра в красках, написанная мастерской кистью Добужинского, так же бойко и красочно разыграна. Это изящный, тонко отделанный в деталях пустячок, так сказать, «древне-балиевского» стиля.

И в дальнейшей программе эти грациозные, то веселые, то грустно сантиментальные миниатюры, драгоценные безделушки мозаичного репертуара, чередуются всё время с пьесами новых форм и новых достижений, которыми, отступая от старых традиций, обогатила ныне свой репертуар *Летучая Мышь*.

Многомудрые театральные критики не замедлят, конечно, разобраться в вопросе, что лучше и что нужнее для балиевского театра.

Но думается, что сердцу рядового театрала и ближе и милее именно эти изящные безделушки «древне-балиевского» стиля, чем большие и сложные постановки, прекрасно поставленные и великолепно изображенные блестящими художниками.

Как хороши, например, обе пантомимы, значащиеся – впервые от сотворения *Летучей Мыши* – в новой программе театра. *Похищение в Серале* – оживленная Р. Добужинским-сыном страничка бушевских карикатур.

Костюмы, декорации, грим, движения – всё выдержано в стиле остроумной, вызывающей улыбку карикатуры. И художник, и режиссеры – Балиев, Романов – по справедливости достойны здесь горячих аплодисментов.

Столь же безукоризненно и художественное воспроизведение *Принца-Свинопаса* – второй пантомимы, вышитой по канве андерсеновской сказки. Здесь властвует М. Добужинский-отец. И в этом, в его исключительно-прекрасных декорациях, в костюмах, так красочно передающих стиль и аромат сказки, – главное, конечно, достоинство постановки.

Театр зачарован художником. Театр аплодирует. Но и глаза загораются живее, и аплодисменты становятся продолжительнее, когда на сцене появляется либо обновленный лубок (*Лё Гран Гиньоль Рюсс*), либо *Веер Марии-Антуанетты*, либо *Проходящий полк*.

Как со старыми добрыми знакомыми, памятными сердцу по приятным светлым минутам прошлого, встречаются зрители с этими очаровательными в своем художественном изяществе вещицами. И мастерство художника – Пожидаева (*Лубок*), Зиновьева (*Веер*), М. Добужинского (*Платовские казаки в Париже*), Судейкина (*Малороссийская сценка*) – приобретают еще большее очарование в картинах этой милой формы сценического воплощения.

Успех новинок этого жанра делят и два испытанных номера из прежних программ театра: *Любовь и иерархия* – веселая страничка-шарж старого военного Петербурга в прелестных декорациях Н. Бенуа, проходит в бойком стремительном темпе под приветливую улыбку очарованного зрителя.

Приятна и извлеченная из архивной пыли театра группа, по песенке Г. Надó *Chut, mes petits gars...*

Художник побеждает в новой программе балиевского театра.

И если не всегда он поражает глаз буйством красок, то всё, что им демонстрируется, дышит благородством и изяществом и эффектной простотой театрального рисунка.

Художник иногда выручает и автора. Так, в мало удачной, в общем, пародии на *Травиату* оперная итальянщина, пародированная уже и раньше и ярче, – великолепна в своей стильности декораций, и костюмы того же М. Добужинского воскрешают отшумевшие годы Второй Империи.

В парафразе *Руслана и Людмилы*, в сцене *Русский свадебный обряд* – блещет красками и богатством художественной правды художник Д. Стеллецкий. Прекрасен в элегической картине *В старинной усадьбе* колорит судейкинской кисти. Восточная сценка в гареме – в отличие от трафарета, действие разыгрывается на плоской крыше восточного дома – красочно запечатлена Сарьяном.

Программа, за исключением специфических русских номеров, идет на французском языке.

Железный закон необходимости.

Французский диалект не служит, однако, к вящему украшению новой программы *Летучей Мыши*.

Язык Верлэна не есть, увы, стихия русской труппы Н. Ф. Балиева, и в произношении артистов парижского не чувствуется, несмотря на всё их усердие и старание.

Приятное исключение – г-жа Дидерихс. У этой талантливой и тонкой артистки – французский язык прекрасный. Она даже отдельным номером песенки по-французски исполняет.

И верхние выводит нотки.

У остальной же труппы по-русски всё выходит гораздо убедительнее.

Думаю, такого же мнения будут на этот счет и те, для кого балиевцами изучался французский язык – сами же французы.

* * *

После спектакля долго вызывали Балиева.

Балиев кланялся и выводил на вызов своих сотрудников. И на первом месте – М. Добужинского.

От чего аплодисменты делались еще интенсивнее, еще сердечнее.

Лери <Владимир Клопотовский>

Источник: Возрождение. 1926. № 487, 2 окт., с. 3.

Приложение 4

Театральные заметки.
На генеральной репетиции «Летучей Мыши»

«Летучая Мышь» – это Балиев, Балиев – это «Летучая Мышь».

Кого из директоров театров мы знаем? Директор, как суфлер, более, нежели суфлер, спрятан от публики. Балиев – на глазах, он неразделен со своим театром, они одно, неделимое целое.

Это все знают, все чувствуют, его встречают, и как создателя, и как воплотителя своего театра.

Генеральная репетиция всегда будит любопытство. Но в балиевском спектакле это любопытство размножено, как размножается отражение в кусочках зеркала: каждая новая картина – новое любопытство. И как же он перекидывает своих зрителей! Древний Египет, пруд в романтической усадьбе, восточный гарем, александровские солдатики, менуэт маркизов с маркизами, хохлацкий гопак вокруг волов с возами... Трудно перечислить всё, что пособрал, понаворотил, нагромоздил этот сытный спектакль. И зритель с одинаковой радостью погружается во все эти картины, из древности в недавнее, с юга на север, с востока на запад, из сказки в реальность. И во всём мысль, тонкая, но так поданная, что всякому ясна.

Я не знаю, был ли когда спектакль «Летучей Мыши» столь красочный, как этот. Сытность зрелища поразительная. Краска как будто всех заразила на этот раз. Не мудрено видеть красочную разнузданность Судейкина, Стеллецкого, Пожедаева, Сарьяна, но Добужинский, нежный, всегда в тающих, линяющих оттенках, Добужинский пустился в такой красочный пляс, что весь спектакль предстал каким-то состязанием по красочности.

Особенность новой программы Балиева, конечно, в сильном преобладании шутки и игрушечности; в ней гораздо менее сентиментальных номеров, чем в прежних программах. На 15 номеров едва 4 наберется не игрушечных. Игрушка переходит в карикатуру. И карикатурность не в одних только сюжетах, не только в лицах и их костюмах, но и в архитектуре. Восхитительна по остроумной выдуманности восточная минаретно-диванная обстановка «Похищения из сераля». Карикатура старика Буша, – кто ее не видал! – предстала не только в красках, но в движении, и не только в движении действующих лиц, но самые декорации двигались по прихоти действия, нагло упраздняя саму необходимость в занавесе и заменяя «чистую» перемену «грязной» переменой, откровенно совершавшегося на глазах хохочущего зрителя. Здесь было веселое, содружное слияние декоратора с режиссером – Добужинского с Романовым. Да, это содружество поражало во всём спектакле и во всех действующих лицах.

Другое нововведение – значительное количество сцен, в которых говорят наши артисты по-французски. Это была, конечно, уступка обстоятельствам, это был

«оммаж». Кажется, публика генеральной репетиции в таком намерении и приняла его. Но другой вопрос, – нужно ли это было? По-моему, смеялись и аплодировали меньше, чем тем картинам, в которых не говорили или говорили по-русски: и думаю, что и аплодировали бы и смеялись бы больше, если бы они же шли по-русски. Отношение публики к этому опросу можно будет установить только после спектакля. На генеральной же совсем особенное отношение отмечалось всякий раз, как занавес раскрывал чисто русскую картину.

Всё действовало тут: и картина, и костюм, и музыка, и вся эта русская залихватскость, столь неподдельная, такая неподражаемая и такая увлекающая. Положительно, их больше задевает лапоть, нежели атласный башмачок; им больше говорят сарафан и бусы, нежели роброны и пудреный парик. Тут, наверно, есть тайны впечатлений, происходящие от тайн исполнения, нам русским даже неуловимые. Ибо трудно, невозможно перенестись в сознание тех, кого то самое, что нам «родное», увлекает своей «экзотичностью». Тут разные мерила впечатлительности. Но одно несомненно, – эти разные полюсы сходятся в общем центре художественности. Ясностью, точностью, несомненностью исполнения равно побеждены и те, кому сродни, и те, кому в диковину...

И есть еще сторона, которою эти спектакли действуют одинаково и на нас, и на них. Эта сторона, может быть, не в самой сущности спектакля коренится, она до известной степени посторонняя, но тем не менее из спектакля говорящая, из него действующая. Весь спектакль, но более всего русские номера, овеян мыслью, непрестанным сознанием революции. Да, «Летучая Мышь зародилась в 1908 году. Но главная ее жизнь и ее слава выросли после революции, в изгнании, во время скитаний, во время странствий «по заграницам», как у нас когда-то говорили нянюшки. И это придает какую-то совсем особенную жгучесть картинам нашего русского прошлого. Она, эта жгучесть, свободна от каких-либо чувствительных сожалений и оплакиваний; очевидно, свободна, раз сочувствуют и иностранцы. Они ясно чувствуют художественное воссоздание исторически ушедшего, погибшего. И вот это, эта, в известном смысле «историческая» ценность балиевских спектаклей, придает им, при теперешних послереволюционных обстоятельствах, нечто очень в комизме трагическое...

Мне представляется это, как какой-то оторвавшийся кусок, как русский остров, плавучий плот, предоставленный пучинам чуждых морей и несущий иноземным людям напевы, прибаутки, плясы, мечты и грезы родной земли. Вот почему близок нам тот дух, что веет в этом театре. Вот почему и сама преувеличенность образов и красок не чужда нам, – ведь преувеличенность не навязанная, она из корня русского пышным цветом расцвела.

Первое выступление «Летучей Мыши» было встречено с теплотой и радостью; нет причины, чтобы успех ее был иной, чем был всегда и везде.

Кн. Сергей Волконский

Источник: Последние Новости. 1926. № 2019, 2 окт., с. 2.

Приложение 5

Заметки об искусстве.
«Свинопас» и «Травиата» в «Летучей Мыши»

С тех пор, как Балиевская «Летучая Мышь», приспособляясь к чужестранному окружению, силою вещей должна была оттеснить весь словесный элемент спектакля на задний план и, прежде всего, позаботиться о чисто-оптическом зрелище, роль художника в этом театре сделалась не только преобладающей, но часто и решающей. В этом году, благодаря участию одного из лучших русских художников, М. В. Добужинского, спектакль «Летучей Мыши» приобрел особую значительность, далеко выходящую за пределы «милых пустячков», с которыми обычно связывается представление о «Летучей Мыши».

Добужинскому принадлежит постановка целых пяти пьес. Две из них настолько замечательны, что о них, как о выдающемся художественном и театральном событии, следует поговорить особо. Это, во-первых – «Свинопас». Добужинский еще много лет тому назад задавался целью изобразить эту забавную сказку Андерсена. Раньше всего возник ряд иллюстраций. Они были выставлены в первые годы революции в петербургском «Доме Искусств». Иллюстрации эти имели огромный успех; их, вполне справедливо, считали одним из лучших достижений художника. Впрочем, слово «успех» нужно понимать весьма относительно: в тогдашнем Петербурге вся «художественная публика» состояла из нескольких десятков человек, посещавших «Дом Искусств» и, кстати, столовавшихся там по карточкам... Вскоре после этого «Свинопас» был издан в Берлине З. И. Гржебиным, но в Россию, где жил художник, он не дошел.

Почти одновременно с книгой, Добужинский задумал и сценическую постановку «Свинопаса». Осуществить ее ему удалось только теперь, при помощи Б. Г. Романова, сочинившего талантливую пантомиму на этот сюжет.

Любовным проникновением в дух андерсеновской сказки, где манерная помпезность и церемонность королевского двора забавно переплетаются с идиллическим простодушием, исполнена вся постановка. Размашистые орнаменты рококо превращаются в аппетитные крендельки и забавные загогулины. Король, в ночных туфлях, но обязательно с короной и скипетром, кормит яблоком бродягу, и, по доброте сердечной, устраивает его свинопасом при своем свинарнике, находящемся у самого входа в королевский дворец. Во всём чувствуется ласковая и мечтательная насмешливость. Ни одного грубого штриха, – все сатирические элементы органически сливаются с богатым и ярким миром сказки.

Полной противоположностью «Свинопасу» является «Травиата». Забавная буффонада Балиева приобрела, благодаря костюмам и декорациям Добужинского, необыкновенную, почти жуткую остроту и значительность. Никто из русских художников не сумел так убедительно почувствовать и воплотить жуткую безысходность нищенской роскоши, мишуру ярмарочного паноптикума, смешной и жалкий анахронизм моды и обстановки. Начиная с самых ранних работ («Окно парикмахера»), через всё творчество Добужинского проходит эта тонкая и полная душевного участия черта, которая роднит художника с поэзией Блока. Здесь, в «Травиате», художник дал, быть может, лучшее свое достижение в этой области. Красные драпировки, какие-то невообразимые кариатиды в виде позолоченных

женщин, держащих керосиновые лампы, зеленый стол, зеленые банты на платье Травиаты, – целый ряд красочных диссонансов и форм, обезоруживающих своей беспомощной претенциозностью. И всё это сливается в своеобразном, но гармоничном и полном пряной прелести аккорде. Остроумный спектакль проходит под сплошной хохот публики, но, незаметно, просачивается и другое настроение, – настроение жуткой и нелепой призрачности, исходящей от этих, пришедших из другого мира, оперных персонажей.

Остальные постановки, не достигая той же художественной значительности, принадлежат, однако, к лучшим сценическим созданиям «Летучей Мыши». Это прежде всего три постановки того же М. В. Добужинского: «Русские казаки в Париже», «Музыка» и «Булочная». Прекрасна декорация Сарьяна для «Зюлейки», хороши работы Судейкина, Стеллецкого и Н. Бенуа. Очень удачна сценическая фантазия на тему рисунков Вильгельма Буша «Похищение из Сераля» работы Р. М. Добужинского (сына).

К сожалению, художественная цельность спектакля была нарушена картиной, долженствовавшей изображать Египет («Клеопатра и крокодил»), но напомнившей доморощенную экзотику захудалых «театр-миниатюр», и нестерпимо слащавым «Веером», казавшимся виньеткой с конфектной коробки. Непонятно соединение высоко-художественных постановок с этой театральной дешевкой, когда она, к тому же, не оправдывается наличием того «настоящего стиль рюсс», без которого теперь не может обойтись заграничный зритель.

И. Жарновский

Источник: Последние Новости. 1926. № 2030, 13 окт., с. 3.

Приложение 6

Театр и музыка. «Летучая мышь»

Встретиться с Балиевым захотелось очень многим – премьера «Летучей мыши» собрала переполненный зал; налицо не только русский литературно-художественный Берлин – наш театр, очевидно, успел уже заинтересовать и немцев: много немецких актеров – «проминентов», деятелей фильма, а первый ряд украшен Эйнштейном...

Балиева встречают долго не смолкающими аплодисментами – впрочем, они и дальше сопровождают каждое его выступление; вместо традиционных цветов – хлеб-соль: Москва в Берлине... – Балиев растроган, растрогана и публика – под этим впечатлением начинается программа: – «Пер-вый <sic!> номер нашей программы» – впрочем, нет: конферанс идет по-немецки, и на первых порах Н. Ф. Балиев кажется как будто немного стесненным в языке; но этого опасаться нечего – «стерпится-слюбится», тем более, что кроме Балиева, почти все номера говорят сами за себя – говорят на языке понятном одинаково и в Париже, и в Лондоне, и в Берлине. Говорят и превосходные декорации – целый «мир искусства!» – и тонкая режиссура Б. Романова, старого знакомца и мастера, чья выдумка и отделка видна во многих выступлениях, говорит и исполнение.

Вступлением к каждому номеру служат аплодисменты – иногда они прерывают исполнение; еще актеры и музыка молчат, но зрители уже не могут сдержать одобрения, зачарованные живой неподвижной картиной. Первое впечатление от «Летучей мыши» – успех художников; среди них – «Отцы и дети». «Отцы» – Ремизов, Судейкин, Добужинский, Шухаев; «дети» – Р. Добужинский и Н. Бенуа, составляющие очевидное исключение из печального правила о «великих отцах»...

Программа начинается «Пасторалью» из «Пиковой дамы»; очаровательны здесь декорации и костюмы Шухаева, тонко совместившего французское с российским; «Пастораль» сделана, как старинный фарфор, на который такой мастер «Летучая мышь». Дальше у того же Шухаева превосходен «Вифлеем» – строгая стилизация под немецких мастеров XV века; здесь великолепна каждая фигура, замечательны краски... Из исполнителей очень хочется отметить законченную во всяком жесте Дейкарханову в очень ответственной центральной роли. Менее удачен у Шухаева заключительный номер – «Пикник», в котором нехорошо освещение: трудно понять, лунная ли это летняя ночь или оснеженная зимняя поляна. К тому же номер немного растянут – недостаток, которым страдают и некоторые другие постановки этой программы.

Далее – Ремизов. Исполнена легкой улыбки его «Ночная идиллия» – очаровательная провинциальная картинка: у окна – влюбленная пара, а наверху на крыше – квартет котов, вмешивающихся в любовный дуэт; в «Ночной идиллии» типичные фигуры дают г-жа Липовская и г. Зотов. «Это было в мае», сентиментальный дуэт, хорошо памятный еще по Москве, теперь тонко воплощен Дейкархановой и Городецким на фоне нежного гобелена того же Ремизова с выразительными руинами и печальной урной.

Добужинский-отец дал типичную для него стилизацию «Жена пекаря» и пародию на «Травиату» – оперу для людей, которым – «время деньги»; это – вариант «Вампуки», разыгрываемый очень дружно, но особенно превосходен здесь сам Балиев в роли зрителя литерной ложи, флиртующего со своим vis à vis. Добужинский-сын удачно дебютирует в карикатурной сцене по Бушу «Похищение из сераля» в оригинальной постановке Романова, вызывающей взрывы хохота.

Бенуа-сын дал густо красочную «итальянскую оперу», в которой исполнители показали прекрасные голоса, очень легкой кистью взятую «Любовь по рангам» и лубок американской песенки. Наконец, С. Судейкин создал красивую картинку для инсценировки сентиментального квартета – стилизацию сороковых годов, и «Музыкальную табакерку» – изящный вариант «Катеньки».

Словом, программа «Летучей мыши» – настоящая картинная галерея.

Но и номера без художников имели большой успех: прекрасно сделан хор русских баб и очень тонко воплощена стилизация под слоновую кость.

Не обошлось, конечно, и без «Солдатиков», – они были показаны сверх программы, по требованию публики, вызывающей их не «без значения», и были встречены и провожаемы дружными аплодисментами, как хорошие старые знакомые. Впрочем, и вся программа, состоящая из семнадцати номеров – из-за экономии времени необходимо что-нибудь выпустить, – не преследует каких-либо новаторских целей, не задается исканиями; и стиль, и дух «Летучей мыши» всё такой же, каким был когда-то в Москве. Хорошо-ли это или нет – другое дело, но

есть своя прелесть и «в стране воспоминаний»; присутствовавшие на первом вечере почувствовали это и выразили свои чувства в сердечных аплодисментах.

Ю. Офросимов

Источник: Руль. 1926. № 1845, 25 дек., с. 8.

Приложение 7

Никита Балиев

29 февраля, в Касьянов день, в Лос-Анжелосе <sic!> отпраздновала свое двадцатилетие «Летучая Мышь».

О чудесах этого изумительного театра, о всех его «замыслах», «начинаниях» и «достижениях» много будет написано и русскими и иностранными критиками.

Им и перья в руки.

Они лучше меня сумеют отметить и оценить ту роль, которую сыграла «Летучая Мышь» в пропаганде русского искусства, и те новые формы, в которые она сумела это искусство влить.

Мы, русские люди, народ остро-скептический. С чисто восточной гордостью (вот она где Евразия-то!) любим показать, что нас ничем не удивишь.

Помню, давно это было, вероятно, не меньше пятнадцати лет тому назад, прилетела молодая «Летучая Мышь» к нам, в Петербург.

– Чем это Москва задумала нас удивить?

Москва ведь провинциальна, экспансивна и чуть-чуть вульгарна.

– Театрик с конферансье? С танцами? С музыкой? Но, ведь, мы это и в Париже видели.

Петербург был покорён.

Такие же разговоры слышала я и перед приездом «Мыши» в Париж.

– Это безумие! «Летучая Мышь», взявшая вдохновение от парижских кабарэ, воображает, что может чем-нибудь удивить парижан.

– Разве Балиев может соперничать своими постановками со сказочной роскошью здешних «Казино» и «Фоли-Бержер»?

Больше всего каркали, конечно, те русские парижане, которые «Летучей Мыши» не видели.

Как они были ошеломлены восторгом французских критиков.

Третий этап – Америка.

– Ну, знаете ли, экзамен серьезный. Америка – страна особая.

И особая страна покорилась. Потомство «Летучая Мышь» развела большое и не без заслуг. Ее духом вдохновлены «Синяя Птица», театр «Маски», «Карусель», «Золотой Петушок» и еще кое-какие недолговечные, золотушные и мертворожденные.

«Летучую Мышь» часто обкрадывали самым беззастенчивым образом. И прямо удивительно, до какой степени это не повредило ей и ничего от нее не отняло. Те театры, которые не пользовались целиком номерами «Летучей Мыши», всё-таки ей обязаны самым жанром театрального искусства, самой художественной выдумкой.

И интереснее всего то, что вся эта выдумка была выдумкой одного человека – Никиты Балиева. Балиев до такой степени прямо и цельно утверждал свою индивидуальность, что сотрудники, в настоящем смысле этого слова, ему только бы мешали. Он терпеть мог только помощников.

Он никогда не гонялся за громкими именами авторов или актеров. Ему никого не было нужно.

Что касается репертуара, то я, право, не очень преувеличила, когда сказала когда-то:

– Дайте Балиеву страничку из телефонной книжки – он закажет к ней музыку, декорации, танцы, подберет актеров – и вы увидите, что за штука получится.

В театр входили новые художники, новые актеры, и работа шла чудесно, но когда уходили – работа продолжала идти так же чудесно, и люди, стоявшие далеко от закулисных дел, даже замены сотрудника не замечали.

Мало того, многие из артистов, сверкавших в рамке «Летучей Мыши» истинным талантом, после выхода из нее быстро меркли и сходили на нет, оставляя около имени своего слезу о былой славе: «бывшая артистка “Летучей Мыши”». Как «Маникюрша мадам Мари, бывшая губернаторша».

Даже уход талантливейшего <Николая> Колина, делающего теперь такую пышную карьеру в синема, не поколебал строя «Летучей Мыши».

И это всё потому, что она создается, вдохновляется и живет одной личностью – Никитой Балиевым.

Он настоящий кудесник, владеющий тайной колдовского механизма: закрутить пружинку и закружатся фарфоровые куклы, веера, тарелки – ведь, всё это надо же было выдумать! – закружатся, завертятся и – тра-та-тра-та-тра-та-тра-та-та – забарабанят, недвижно двигаясь, изумительные деревянные солдатики. А там, в публике, зашевелятся, запляшут и засмеются, как живые – самые деревянные из зрителей.

Таково свойство Балиевских чар: заколдует своих актеров и механические деревяшки – и деревянную публику – обратит в людей.

Поклон ему.

И слава.

Тэффи

Источник: Возрождение. 1928. № 1006, 4 марта, с. 3.

Приложение 8

Театр со столиками.
(Нечто современное).

В Праге ли, в Париже ли
Мы повсюду выжили:
И в любой дыре
Ставим кабаре.

В Пере ли, в Софии ли
Скучные, смешные ли
Слышны до зари
Песни “*Chauve Souris*”.
В Турции, в Белграде ли
Только жизнь наладили,
Встал во всей красе
Стиль конферансье.
Пред столицей чешскою
С пестрой занавескою
В рамке Пикассо
Ставится *morceau*.
В погребе, в подвале ли,
Лишь туда причалили,
Наискось иль в бок
Вешают лубок.
К Риму ли, Берлину ли
Только лишь прихлынули,
В Тибре иль на Шпре
Сразу кабаре.
Перед сценой – столики.
Сербы иль католики,
Лондон или Рим –
Всё такой же грим.
Словно рать Батыева,
По стопам Балиева
На любой подвал
Набегает вал.
Джиммины наследники
(Сам скончался бедненький!),
Кто-то нам сказал,
Открывают зал.
В Перу, Уругвае ли
В одиночку, стаей ли
Всюду, хоть помри,
Ставят “*Chauve Souris*”.
Conference под Лейкина,
Задний фон Судейкина,
И затем у всех
Бешеный успех.
В Африке, Таити ли
Все туземцы-жители
Даже Маори́
Ходят в “*Chauve Souris*”.

В Азии, в Пирее ли
Русские, евреи ли,
Словно на оброк,
Ходят на лубок!
В небе, в преисподней ли,
Их куда б не подняли,
И на страшный суд
Столики внесут...

С. Горный

Источник: Веретёныш (Берлин). 1922. № 2 (октябрь), с. 15.