Жизнь каждого великого режиссера – это великий опыт катастроф

Анатолий СМЕЛЯНСКИЙ:

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТР – ЭТО МОДЕЛЬ РОССИИ

В ЛУЧШИХ И ХУДШИХ ЕЕ ПРОЯВЛЕНИЯХ

— Анатолий Миронович, вы сделали попытку проследить всю историю Художественного театра. Много осталось белых пятен?

— Белые пятна я бы разделил на два разряда. Есть неизвестные факты, странницы, судьбы людей. Скажем, в истории советского МХАТа практически не упоминалось, что после революции Россию. Скажем, Германова или Павлова, Болеславский, Успенская или Вера Соловьева, которые прожили жизнь в той же Америке, преподавали в американских школах. Или Аким Тамиров, который остался после первых гастролей МХАТа в США, стал звездой Голливуда, — ну что о нем знают в России. Художественным театром занимались больше, чем каким бы то ни было в России. Но с другой стороны, ни один театр не подвергался такому регулированию. И это продолжается и сейчас. Малейшая попытка сказать не то что честное слово, а просто что-то доподлинно известное, вызывает какое-то агрессивное сопротивление. Допустим, в сейчас вещ программу по пятому каналу «Тайны портретного фойе». Есть много потайных отзывов актеров, режиссеров, но некоторые критики спотыкаются. Ну, например, программа, посвященная началу двадцатых, тогда Станиславский написал— цитирую его письмо Немировичу: мол, вы раньше меня поняли, что театр нет, а я продолжал спасать трупные остатки. Дальше я говорю, что как мне кажется, тот старый Художественный театр завершился с гастролями в Соединенных Штатах в 34-м году. А после возвращения начинается новый, советский Художественный театр. Ведь самое главное, это понять, что под названием Художественный театр существовали разные театры в XX веке. Тут же гостевый отклик моей бывшей подруги Веры Максимовой — мол, может ли в юбилейном МХАТе, что Смелянский закрыл Художественный театр. Но ведь это Станиславский пишет — «Мой жизнь в искусстве». «Я не знаю, каким будет Художественный театр. Но в этой моей книге я пою гимн, моему театру, отходящему». Не, почему не верить Станиславскому? Когда мне говорили о белых пятнах, прежде всего надо обозначить историю Художественного театра как которую разные театры, работающие в этом здании, отражающих то, что происходило у нас в обществе. Того театра С.Станиславского и Немировича-Данченко давно не существует. Невозможно повторить эстетику прошлого. Говорят, сейчас Татьяна Доронина восстановила «Три сестры» — я не видел, дай Бог ей удачи. Но я ни в одном театре мира не видел успехов с восстановлением работы 50-летней давности. Пока «Синяя птица» еще шла в общем МХАТе, я помню бесконечные разговоры о том, что это плохо. Но ведь в России все в мавзолей превратили. Ефремов не приемлет Художественный театр, в котором прошла его юность. Когда мы говорили о пьесе на репетиции спектакля «Зеленая улица», в Художественном театре, стараясь, которые произносили великие артисты, — это было сильное впечатление, на мне жизнь. Но это ведь тоже история, а не просто эпоха, это вошло в кровь театра и отравило его.

Восстановить облик старого Художественного театра бессмысленно. Но идея Художественного театра для меня абсолютно жива. Более того, может быть, это единственная идея, по которой сейчас русский театр тоскует. Все принципы организации его для при настоящем капитализме, а не диком, как у нас, программы, способы поддерживания художественной состоятельности, система организации студий, обновления крови — это абсолютно живо и еще не востребовано. В этом смысле мы собственной истории, конечно, не знаем. Если сейчас спросить половину наших артистов, что такое Студия на Поварской, думаю, мало что скажут. Я тут она вообще не упоминалась. А если и упоминалась, то только в том плане, что Мейерхольд какую-то гадость придумал, а Станиславский потом эту студию закрыл, потеряв половину капитала, но потеряв половину капитала, но при этом и он, и Мейерхольд сделали выводы абсолютно судьбоносные для русского театра. И потом оба с невероятным упорством стали строить две основные театральные линии русского театра XX века. Сейчас мы все это только доказываем, потому что по-настоящему авангарда может называться только школа, сто лет прошедшая до десятилетий назад.

— Как вы думаете, если предположить, что театр разнесут бы с Чеховым и не поставил «Чайку», смог бы Художественный театр создать новую театральную эстетику?

— В истории солдатского наклонения не бывает. Хотя если рассмотреть пучок возможностей... Ведь «Чайка» была уже седьмым спектаклем. Я думаю, что тут произошел счастливый случай, завязанный в новую драму, не понятую сценическим театром в лучшем его проявлении, с новым предощущением того, что ведет в театре XX века. Станиславский поначалу «Чайку» не принял, а не надо было ставить обязательно, потому что обещали Чехову, который был тяжело болен и не хотел переживать новый провал «Чайки». Но пока он писал мизансцены, он бессознательно влюбился в пьесу, почувствовал возможности нового театра, которые Чехов не уловил. Ведь и Чехов до конца не понимал, что написал. Он видел провал в Александринском театре и возможности своей пьесы не понимал. Может, он видел пьесу гораздо проще, чем она была решена в Художественном театре. Я это говорю документально. Чехов весь не был на премьере и вообще не видел «Чайку» в «Эрмитаже». У нас есть много реконструированных фотографий, где Чехов якобы читает «Чайку» — мол, читал «Чайку», — но этого не было. Он увидел спектакль только через несколько месяцев, в другом помещении, даже без костюмов. Вы почитайте отзыв Чехова на этот показ. Рассказывая Нину, ему категорически не понравилась. Станиславский не понравился — мол, играет какого-то паралитика. Но дело не в этом. Чехов пишет: «Но местами захватывало. И было даже такое ощущение, что это не я написал». Вот эта фраза самая главная. Это и есть рождение нового театра. Он не мог себе представить, что они сыграют. Да, Чехов смеялся над каканьем лягушек и всякими звуками, мол, вот напишу пьесу и в первой ремарке отмечу — ничего не кваканет, не кричит, не свистит, тишина и покой. (=?= он в мой огород», — напишет Станиславский). Новую эстетику он стал понимать уже на «Трех сестрах» и «Вишневом саде» при очень остром конфликте с Художественным театром (тоже, кстати, не хотят трогать эту тему. Ну, например, Чехов в декабре 1903 года за несколько месяцев до смерти приезжает в Художественный на репетицию драмы, чтобы он поможет, почувствует и все будет замечательно... А он не нужен на репетициях. Он сидит, нервничает. Делают и делают одну и ту же сцену, а ему как кажется не то. И вроде ему как автору (точно Островскому в XIX веке) все ясно, он же писал. И в какой-то момент он говорит Станиславскому, который менял до бесконечности одну и ту же фразу со своим «не верю», вот так надо сделать, Константин Сергеевич. Тот не обратил внимания. Чехов встал, ушел и больше в театре не появлялся до премьеры. Посылали депутацию — извиняться). Но это не конфликт Станиславского и Чехова, это конфликт нового театра с старым автором, который еще не знает, что у нового театра свои права и возможности, что он не только интерпретатор, но и сотворец, заставивший автора сказать: «Временами кажется, что это не я написал».

О «Вишневом саде» Станиславский сказал: «Грустно мне, потому что написано акварельными красками — у нас нет такой техники». То есть это была пьеса уже «на вырост». А в следующий раз им кажется, что Чехов всмотрит и они не могут дальше развиваться с Чеховым. Есть довольно жесткое письмо Немировича-Данченко Станиславскому после смерти Чехова: мол, вы не отчаивайтесь, он бы больше ничего не написал. Довольно сильная строчка, но она говорит о том, что нужно дальше что-то искать. И ведь после смерти Чехова они десятилетиями его не ставят, кроме «Иванова». Первый раз поставят «Три сестры» спустя 5 с хорошим лишним после смерти Станиславского. И это будет другой Чехов, и это будет полемика Немировича-Данченко с Чеховым в Художественном театре. Он видел свою эстетику задачу в борьбе с классическими штампами, изобретенными Константином Сергеевичем. Это, конечно, с рутиной императорского театра, где все решили подавлялись в нем. Станиславский, как видел актеров общаться между собой, и это было открытие. А потом стало обязательным. Немирович видел человеческие герои не должны все время общаться друг с собой, они и для себя много говорят.

— А можно ли сказать, что Ефремов бросил со штампами Немировича-Данченко?

— Это вопрос ответственности. Что лишушие не ощущает. Потому что у них нет такой биографии, они не видели, что спектакли сыграны под двадцать раз, как он, они не были на репетициях и тем более спектакль. Но первое, что Ефремов решил сделать, — это преодолеть штампы поэтического Чехова, штампы того великого спектакля. Трудно сейчас представить, как бережно, даже сегодняшний финал конца XX века и финал спектакля Немировича-Данченко. Там — бесконечная музыка — это же лаконоежная пьеса. Но спокойно, как у нас, пьеса так воспринимаю, может, кто-то иначе? здесь есть другого качества мужество — принять жизнь в самых же жестоких формах. Без березовой аллеи, без перспективы затушевывания радости, как она есть.

— Детищами «Чайки» прошла всего 63 года, и это трудно было бы назвать коммерческим успехом.

— 56 раз, если точнее. Для старого театра не так уж и мало. Это сейчас у нас спектакли идут по пьесе раз в неделю, «Чайку» по этом смысле не сравнить с «Царем Федором», который сейчас идет 20 раз, например, она имела громадного успеха.

— Вообще они не боялись отказываться от постановки?

— Не боялись. В том старом Художественном была замечательная внутренняя иерархия ценностей. В театре ведь всякое бывает. Наши актеры могут напиться, мол, тогда поставим такую ерунду, народ валит валом, но мы-то понимаем. А ведь в старом Художественном театре тоже были спектакли, на которые валила публика, но сами художественники считали их мещанскими, пошлыми. «У жизни в лапах», «Осенние скрипки» Сургучева. Театр — довольно грубое искусство, в жизнь не могут смотреть «Осенние скрипки». Другой вопрос, понимают ли вообще в театре, что такое «Осенние скрипки». Станиславский и Немирович понимали: много раз я их перепиской можно прочитать — мы-то с вами понимаем, что такое «Гайдаи» и «Осенние скрипки», но если дать мать, что это и есть Художественный театр, то тогда жить нельзя. У Станиславского даже в разгар спектакля экземпляр «Чайки» есть фразы вроде: «Ну это трагедия. Да, довольно скучно, но публика — дура, нужно ей что-то такое дать».

— А разве можно, задумав такое высокое искусство, давать себе такие поблажки?

— А такое театр. И если ты этого не понимаешь, ты становишься Треневым. Тогда надо покончить самоубийством. Мне кажется, в «Чайке» одно из глубинных объяснений того, почему Треплев — не Чехов, состоит в том, что он жизни как таковой принять не может. Вот Нина ее в конце принимает. Театр в Елье — ужас, купины со своими нежностями! А она говорит — вот теперь я актриса. Чехов тоже мечтал о «Чайке», чистом искусстве. А Треплеву нужно чистое искусство. Но не будет такого театра. У Немировича было даже понятие при построении стратегии сезона легкого и тяжелого спектакля — детского. Не хочется в жизни, перед детей, смотреть «Отелло», хочется что-нибудь, как у нас говорят, дуэлянтомного. В годы революции он ставит спектакль «Дочь адам Анго», «Перикола». А Станиславский ставит «Каина Байрона» — семь раз прошел спектакль. Оперетты же Немировича кормят театр. Почему? Потому что в кровавой потрясные времена нужно утешающее искусство. В одном конкретном это будет дешевка, в другом утешение.

Мы сейчас готовим театральное наследие Немировича. Читаю одно письмо июня 17-го года, где он планирует сезон. Повторяю: в июне, в октябре. Учитывает все возможные политические обстоятельства, куда пойдут большевики, куда пойдут либералы, как сложится обстановка. И в зависимости от этого — один план сезона, другой, третий. Этот театр, как могучая мембрана, слушал Россию.

Ведь отсюда приходит актер на сцену. В старом театре — это Станиславский. В том Художественном — из жизни. Выпускал свой последний спектакль, «Последние дни» по Булгакову, Владимир Иванович начинает на репетиции разносить артистов — мол, там, в можечке, где находятся серьезное отношение к розе, у нас пусто, у вас ничего нет. Зритель же должен уходить с ощущением труда жизни, подобно Пушкину. Хотя идет война, 43-й год. Из Художественного театра уходили в новые коллективы, в новые эстетики. Ведь это эстетическая задача — делать нечто большее, чем работы с помом актерским искусством Станиславского, о котором напишо интерпретатор, но и сотворец, заставивший автора сказать: «Временами кажется, что это не я написал».

О «Вишневом саде» Станиславский сказал: «Грустно мне, потому что написано акварельными красками — у нас нет такой техники». То есть это была пьеса уже «на вырост». А в следующий раз им кажется, что Чехов всмотрит и они не могут дальше развиваться с Чеховым. Есть довольно жесткое письмо Немировича-Данченко Станиславскому после смерти Чехова: мол, вы не отчаивайтесь, он бы больше ничего не написал. Довольно сильная строчка, но она говорит о том, что нужно дальше что-то искать. И ведь после смерти Чехова они десятилетиями его не ставят, кроме «Иванова». Первый раз поставят «Три сестры» спустя 5 с хорошим лишним после смерти Станиславского. И это будет другой Чехов, и это будет полемика Немировича-Данченко с Чеховым в Художественном театром. Он видел свою эстетику задачу в борьбе с классическими штампами, изобретенными Константином Сергеевичем. Это, конечно, с рутиной императорского театра, где все решили подавлялись в нем. Станиславский, как видел актеров общаться между собой, и это было открытие. А потом стало обязательным. Немирович видел человеческие герои не должны все время общаться друг с собой, они и для себя много говорят.

— А можно ли сказать, что Ефремов бросил со штампами Немировича-Данченко?

— Это вопрос ответственности. Что лишушие не ощущает. Потому что у них нет такой биографии, они не видели, что спектакли сыграны под двадцать раз, как он, они не были на репетициях и тем более спектакль. Но первое, что Ефремов решил сделать, — это преодолеть штампы поэтического Чехова, штампы того великого спектакля. Трудно сейчас представить, как бережно, даже. Там — перспектива будущей жизни, вообще не всегда лаконичная, даже дом. Их разрывает скрабинская музыка — это же лаконоежная пьеса. Но спокойно, как у нас, пьеса так воспринимаю, может, кто-то иначе? здесь есть другого качества мужество — принять жизнь в самых же жестоких формах. Без березовой аллеи, без перспективы затушевывания радости, как она есть.

— Детищами «Чайки» прошла всего 63 года, и это трудно было бы назвать коммерческим успехом.

— 56 раз, если точнее. Для старого театра не так уж и мало. Это сейчас у нас спектакли идут по пьесе раз в неделю, «Чайку» по этом смысле не сравнить с «Царем Федором», который сейчас идет 20 раз, например, она имела громадного успеха.

— Вообще они не боялись отказываться от постановки?

— Не боялись. В том старом Художественном была замечательная внутренняя иерархия ценностей. В театре ведь всякое бывает. Наши актеры могут напиться, мол, тогда поставим такую ерунду, народ валит валом, но мы-то понимаем. А ведь в старом Художественном театре тоже были спектакли, на которые валила публика, но сами художественники считали их мещанскими, пошлоежными: «У жизни в лапах», «Осенние скрипки» Сургучева. Театр — довольно грубое искусство, в жизнь не могут смотреть «Осенние скрипки». Другой вопрос, понимают ли вообще в театре, что такое «Осенние скрипки». Станиславский и Немирович понимали: много раз я их перепиской можно прочитать — мы-то с вами понимаем, что такое «Гайдаи» и «Осенние скрипки», но если дать мать, что это и есть Художественный театр, то тогда жить нельзя. У Станиславского даже в разгар спектакля экземпляр «Чайки» есть фразы вроде: «Ну это трагедия. Да, довольно скучно, но публика — дура, нужно ей что-то такое дать».

— А разве можно, задумав такое высокое искусство, давать себе такие поблажки?

— А такое театр. И если ты этого не понимаешь, ты становишься Треневым. Тогда надо покончить самоубийством. Мне кажется, в «Чайке» одно из глубинных объяснений того, почему Треплев — не Чехов, состоит в том, что он жизни как таковой принять не может. Вот Нина ее в конце принимает. Театр в Елье — ужас, купины со своими нежностями! А она говорит — вот теперь я актриса. Чехов тоже мечтал о «Чайке», о чистом искусстве. А Треплеву нужно чистое искусство. Но не будет такого театра. У Немировича было даже понятие при построении стратегии сезона легкого и тяжелого спектакля — детского. Не хочется в жизни, перед детей, смотреть «Отелло», хочется что-нибудь, как у нас говорят, дуэлянтомного. В годы революции он ставит спектакль «Дочь адам Анго», «Перикола». А Станиславский ставит «Каина Байрона» — семь раз прошел спектакль. Оперетты же Немировича кормят театр. Почему? Потому что в кровавой потрясные времена нужно утешающее искусство. В одном конкретном это будет дешевка, в другом утешение.

Мы сейчас готовим театральное наследие Немировича. Читаю одно письмо июня 17-го года, где он планирует сезон. Повторяю: в июне, в октябре. Учитывает все возможные политические обстоятельства, куда пойдут большевики, куда пойдут либералы, как сложится обстановка. И в зависимости от этого — один план сезона, другой, третий. Этот театр, как могучая мембрана, слушал Россию.

Ведь отсюда приходит актер на сцену. В старом театре — это Станиславский. В том Художественном — из жизни. Выпускал свой последний спектакль, «Последние дни» по Булгакову. Владимир Иванович начинает на репетиции разносить артистов — мол, там, в можечке, где находятся серьезное отношение к розе, у нас пусто, у вас ничего нет. Зритель же должен уходить с ощущением труда жизни, подобно Пушкину. Хотя идет война, 43-й год. Из Художественного театра уходили в новые коллективы, в новые эстетики. Ведь это эстетическая задача — делать нечто большее, чем работы с помом актерским искусства Станиславского, о котором напишо интерпретатор, но и сотворец, заставивший автора сказать: «Временами кажется, что это не я написал».

— Это полный абсурд. Как раз Татьяна Васильевна не смогла бы. Потому что ее сейчас руководит вся власть, а не воля к объединению Художественного театра или любви к основоположникам. Она хозяйка театра, и мне трудно сущить— а тем ещё бы много лет. Я и вам скажу больше. У нас либералов много бы, особенно по нынешнему положению. Я часто от них слышал, что надо вообще закрыть второй МХАТ. А мне в своем случае. Он должен быть. Когда-то я выказал одну эстетику, встретившую у нас, и сейчас она выглядит общим местом, что Художественный театр — молодь Россия в лучших и худших ее проявлениях. Страна расколота на два части, и Художественный театр раскончится. Доронина считает, что все произошедшее — несчастье и в Москве сделать подгоняет, что это вообще не его идея. Ответственность лежит на Ефремове. Но Олега Николаевича Ефремова. Этот разлел возник не случайно, это произошло в нашей жизни. Вопросов, того, что Ефремов решил в пьесе Шатрова, — это вопрос всего того Художественного театра, который он любил и любит. Я-то как раз не трусоват говорю прямо — это ужас, это будет кошмар, не делайте этого. Но он ощущает, что в отличие от меня глубоко мистический. Другой вопрос, что разделиться все равно нельзя, и не спасешь. Но это уже проблемы, и здесь. Но, может быть, они будут, может, и Ефремов что-то определится. Ведь художественникам всегда было приятно ощущение тесной связи с Чеховым, прямая линия — МХАТ имени М. Горького, дорогие мои, я не признавали первенства театра Ефремова, утверждая, что именно они истинные наследники и хранители традиций художественников.

Приближение столетнего юбилея Художественного театра грозно обернуться скандалом. Еще бы: сразу два театра претендовали в этот день собраться на юбилейный праздник и пригласить в свои стены всех, кто причастен к театру, всех знаменитостей (а значит, одних и тех же лиц). Но этого не случилось. Конфликт разрешил директор Музея Художественного театра, один из рыцарей дорасовской труппы, отдавший этой сцене пятьдесят лет жизни, Владлен Давыдов. Он подсчитал, что если учесть изменения в количестве лет при переводе на новый стиль, то 14 октября 1898 года ровно через сто лет приходится на 26 октября. В этот день и празднуют во МХАТе имени Чехова столетие Художественного театра. А ортодоксальные горьковцы, приобвяв к историческому числу цифру «13», посчитали, что праздновать юбилей следует 27 октября. Так и будет!

Александр ШЕВЛЯКОВ

1898. "Царь Федор Иоаннович". Царь Федор - И. М. Москвин

1914. "Сверток на печи". Берта - В. В. Соловьева, Калеб - М. А. Чехов, Текльтон - Е. Б. Вахтангов

1972. "Сталевары". Хромов - Е. А. Евстигнеев, Саня - Б. В. Щербаков

1976. "Иванов". Боркин - В. М. Невинный, Иванов - И. М. Смоктуновский

1971. "Дульсинея Тобосская". Лупс - О. Н. Ефремов

ВЛАДЛЕН ДАВЫДОВ РАЗОБРАЛСЯ С ДАТАМИ

В 1987 году произошло разделение Художественного театра на два самостоятельных коллектива. Один из них, ведомый Олегом Ефремовым, стал МХАТом имени А. П. Чехова и негласно была признан прямым преемником великого театра. Другой коллектив возглавила Татьяна Доронина. Сохранив за собой прежнее название — МХАТ имени М. Горького, доронинцы никогда не признавали первенства театра Ефремова, утверждая, что именно они истинные наследники и хранители традиций художественников.

Приближение столетнего юбилея Художественного театра грозно обернуться скандалом. Еще бы: сразу два театра претендовали в этот день собраться на юбилейный праздник и пригласить в свои стены всех, кто причастен к театру, всех знаменитостей (а значит, одних и тех же лиц). Но этого не случилось. Конфликт разрешил директор Музея Художественного театра, один из рыцарей дорасовской труппы, отдавший этой сцене пятьдесят лет жизни, Владлен Давыдов. Он подсчитал, что если учесть изменения в количестве лет при переводе на новый стиль, то 14 октября 1898 года ровно через сто лет приходится на 26 октября. В этот день и празднуют во МХАТе имени Чехова столетие Художественного театра. А ортодоксальные горьковцы, прибавив к историческому числу цифру «13», посчитали, что праздновать юбилей следует 27 октября. Так и будет!

Александр ШЕВЛЯКОВ

КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ

К. С. Станиславский о Вл. И. Немировиче-Данченко

Пусть когда-нибудь сам Владимир Иванович Немирович-Данченко расскажет о том, что, где и как подготовило его к деятельности в Московском художественном театре. Я же пока лишь напомню, что он был тогда известным драматургом, в которого все которые пишели премьера. Остальное — в сторону.

В июне 1897 года я получила от него записку, приглашающую меня приехать для переговоров в один из московских ресторанов, названвшийся «Славянским базаром». Там он выяснил мне цель нашего свидания. Она заключалась в создании нового театра. Главный же вопрос заключался в том, чтобы выяснить, насколько художественные понимания руководителей будущего дела родственны между собой, насколько каждый из нас способен на взаимные уступки и какие у нас существуют точки соприкосновения.

Вот зашел вопрос о литературе, и я сразу почувствовала преимущество Владимира Ивановича над собой, сколько ни старалась я ему не верить, и почему, и почему и как дела, и был уже довольно опытен в вопросах режиссерского дела. Поэтому Владимиру Ивановичу пришлось согласиться на право моего режиссерского и художественно-постановочного чего. В протоколе было записано: «Литературное чего принадлежит Немировиу-Данченко, художественное — Станиславскому».

(К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ. «Моя жизнь в искусстве», 1925 г.)

Вл. И. Немирович-Данченко о К. С. Станиславском

Москва славилась первоклассными ресторанами. Каждый имел свою фирму. Ресторан при гостинице «Славянский базар» был их бы серьезнее других. «Эрмитаж» — самый популярный и эффектный, «Трактир Тестова» для купечества и т. д. Гостиница «Славянский базар» была хотя и первоклассная, но строгая и скромная. В ней останавливались персонажи романов Толстого и повестей Чехова. Ресторан «Славянский базар» подкармливал и артисты Малого театра. Здесь беседнфмыиыы и авторы после премьер по случаю, сопровождавшимся обычным угощением актеров ужином. [illegible]

В дни моих бесконечных прогулок вдоль стен «Славянского базара» сбыл еще полсто бесрасчетных встреч с Константином Сергеевичем за ходом отдельную комнату.

Старинного русского всегда была знаменитая фирма. Очень выгодно расчет, [illegible] Ежемесячно, в подрывной [illegible] Но мне не оказалось бы готового положительного плана — реформы, реорганизации или даже полной ломки. [illegible]

Самые замечательные и [illegible] были бы, по-моему, [illegible] [illegible]

(В. И. НЕМИРОВИЧ-ДАНЧЕНКО. «Из прошлого», 1936 г.)

ДВАДЦАТЬ ДВА НЕСЧАСТЬЯ ВЛАДИМИРА ИВАНОВИЧА

[illegible] коллекционируете... [illegible] Ивановичем. [illegible] [illegible] [illegible] режиссерского стола — и [illegible] Владимир Иванович [illegible] графин, чернила, [illegible] Поторопился кто-то пнуть и рассыпался в проводе между креслами и партером. И наконец, ужасный случай: во время какой-то очень напряженной паузы, показывается в сцене режиссер замечанием Владимира Ивановича одной из актрис, по-всякому, вылетит из-за режиссерского стола в средний проход и начал с хрипливым возгласом «ай! ай! ай!» вращаться по кругу своей оси и бить себя ладонями по бедрам и грудь, потом сорвал с себя галстук и стал его топтать его ногами... Оказалось, что у него сегодня в ложе в антракте что-то произошло большие вы[illegible] в бровях и пиджаке. Репетиция сорвалась.

На другой день В. В. Лужский рассказывал эту историю с невероятным гневом. Оказывается, Немирович горел так, что пришлось вызывать дежурную пожарную бригаду, которая, направив струю воды на Владимира Ивановича и смывая его в водосточную трубу — [illegible] — но такой маленький, что просочился в сосуды, мол, Москва его увидел и выбежала. **В. В. ШЕРЕБОВИЧ**

«О старом Художественном театре». 1990 г.

Вадим Шверубович [illegible] **театральный мятель** [illegible] **сына великого артиста В. И. Качалова.**

ПИСЬМА ПАЛАЧУ

[illegible] Ягоды Генриху Григорьевичу — приехать к нашему [illegible] Вот [illegible] [illegible] [illegible]