

## **ЗАГРАНИЧНЫЕ ГАСТРОЛИ МОСКОВСКИХ ТЕАТРОВ И ЭМИГРАНТСКИЙ ЗРИТЕЛЬ В 20-е гг.**

Весной 1922 г. в новых условиях НЭПа, когда содержание учреждений культуры за государственный счет оказалось под большим вопросом, советское правительство приняло принципиальное решение о возможности заграничных гастролей артистов и художественных коллективов. Символом “гегуэзских надежд”, возможного сближения Запада и Советской России, стали московские театры, гастролирующие по Европе и Америке.

Первыми отправились те, кто на протяжении 1920 - 1922 гг. просил о подобном разрешении и доказал свою лояльность. Хотя еще весной 1921 г. Ф.Э. Дзержинский, мотивируя отказ Первой студии Художественного театра, писал в ЦК ВКП(б): “Такое послабление с нашей стороны является ничем не оправдываемым расхищением наших культурных ценностей и усилением рядов наших врагов”, поскольку большинство отпущенных до того деятелей культуры не вернулось и “вдобавок ведет злостную агитацию против нас”.<sup>1</sup> За рубежом театры оказывались в эмигрантском окружении, и власти опасались, как поведут себя лучшие академические коллективы без должного контроля. Потому те, кто оправлялся в заграничный вояж, были на всякий случай предупреждены о том, что в России остаются их родственники, а имущество является государственной собственностью.

Гастроли 1922 - 1924 гг. стали уникальным событием в истории русского театра, по масштабу своего влияния на западную культуру вполне сопоставимым с “русскими сезонами” С.П. Дягилева. Особенно интересен аспект этих гастролей, который никогда отдельно не рассматривался в отечественной историографии: взаимоотношения московских театров и эмигрантского зрителя.

С лета 1922 по февраль 1923 гг. четыре московских драматических театра гастролировали по Европе и Америке. Первая студия Художественного театра с июня по сентябрь 1922 г. гастролировала в Риге, Ревеле, Висбадене, Берлине и Праге. Художественный театр

с сентября 1922 по май 1924 гг. показывал свои спектакли в Берлине, Праге, Загребе, Париже, Нью-Йорке, Чикаго, Филадельфии, Бостоне. Третья студия имени Е.Б. Вахтангова в июне - августе 1923 г. посетила Ревель, Стокгольм, Гетеборг и Берлин. Камерный театр с февраля по октябрь 1923 г. совершал гастрольный тур по Франции и Германии, во время которого наибольшее количество времени он находился в Париже и Берлине. Маршруты поездок, казалось бы, свидетельствуют о том, что театры стремились в центры русской эмиграции. Берлин, Париж, Прага неизменно возникают на гастрольных путях. Но так ли важна была для московских театров эмигрантская публика и ждала ли она их приезда?

Важнейшим фактором, который определил специфику встречи русского искусства, приехавшего с Родины, и эмигрантского зрителя, стал выбор позиции по отношению к большевистской власти. Здесь можно упомянуть историю раскола в конце сезона 1921/22 гг. заграничной, так называемой “качаловской группы” артистов Художественного театра. Усилиями его основателей К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко и, прежде всего, эмиссара из Москвы Н.А. Подгорного удалось убедить многих ведущих актеров. Однако значительная часть группы, в том числе М.Н. Германова, Р.В. Болеславский и С.Л. Бертенсон остались. Это было связано как с внутритеатральными проблемами (не всех артистов группы звали в новый Художественный театр и приглашали участвовать в готовившихся гастролях), так и с гражданской позицией тех, кто отказался вернуться в Советскую Россию. Они влились в ряды многочисленной театральной эмиграции и даже пытались продолжать за границей свой Художественный театр, который, правда, просуществовал очень недолго.

Театры приехали как советские учреждения, по меньшей мере, заявившие о лояльности Советской власти. Это, без сомнения, влияло на отношение к ним “русских без отечества”. Художественный театр в лице своего ядра выбор сделал. В.В. Шверубович упоминает историю, произошедшую с ним на югославской границе при перевозке декораций из Загреба в Париж во время гастролей объединенного театра: “Югославские пограничники, которые состояли в основном из денкинцев, узнали, что имущество это московского, большевистского, советского театра, придрались к пломбам и потребовали досмотра всего имущества на платформе”.<sup>2</sup> В жесточайших

условиях гастрольного контракта это было почти катастрофой. Лишь угроза самоубийства автора воспоминаний и помощь начальника станции, хорвата по национальности, помогли урегулировать конфликт. Подобная ситуация не могла бы произойти ни с одним из эмигрантских коллективов.

В самом театре деление на “заграничных”, бывших членов “качаловской группы”, и “советских” ощущалось на протяжении нескольких гастрольных сезонов. Не удалась и примирительная встреча тех, кто остался за границей, и труппы театра, приехавшей на гастроль в Берлин. “Вышло не очень удачно, настоящего примирения не получилось, скорее даже наоборот, выявились труднопримиримые противоречия и в политических вопросах, и в художественных, и в этических. Даже вино не помогло. Разошлись недовольные”.<sup>3</sup>

Несмотря на постоянно заявляемую “аполитичность”<sup>4</sup>, в Европу приехал уже не прежний коллектив: он все больше превращался в советский Художественный театр. Это ярко проявлялось в многочисленных фактах дистанцирования от эмиграции. Не случайно, главным местом гастролей должны были стать США, где количество русских эмигрантов антибольшевистской волны было еще весьма незначительно. Все это влияло на то, что спектакли театра весьма неоднозначно воспринимались в среде как простого, так и квалифицированного эмигрантского зрителя. И принципиальнейшим здесь стал мировоззренческий аспект. Что мог сказать Художественный театр людям, прошедшим сквозь кошмары Гражданской войны?

Рецензент парижских “Последних новостей” писал о своих ожиданиях от гастролей: “И когда мы пойдем в театр на Елисейских полях на русский праздник слушать звон московских колоколов и удары топора, рубящего белые деревья старой России, мы больше будем внимать вздохам русской души, биениям “белого сердца” России по слову Алексея Ремизова”.<sup>5</sup> Голоса минувшего звучали в спектаклях театра, беря еще не зажившие раны недавней смуты. “На чужбине их спектакли производили не столько непосредственное впечатление, сколько вызывали - условным рефлексом - бурю реминисценций о тех мыслях и чувствах, которые побуждали их представления в Петербурге и Москве, и теперь мучительно воскрешали безвозвратное прошлое, погружая в потонувший Китеж-град”.<sup>6</sup> Зритель искал в спектаклях старые воспоминания, неизменно сопровождавшиеся политическим контекстом современности. Эстетические

образы подавлялись политическими еще и потому, что многие из русских зрителей парижского и берлинского сезонов МХТ видели эти спектакли до революции.

Театр также пытался восстановить изначальную художественную суть своих произведений, воскрешая “безвозвратное прошлое”. В.В. Шверубович описывает впечатления О.Л. Книппер-Чеховой во время первого спектакля “Вишневый сад” в полноценном старом составе: “Она подняла на меня заплаканные глаза, и сквозь слезы лицо ее просияло таким счастьем, таким блаженством. И она вздохнула еле слышно: “Ох, как мне было сегодня хорошо””.<sup>7</sup> Актриса участвовала в спектаклях “качаловской группы”, в которых играла ту же роль, однако, хотя они и вызывали “всхлипывания в зале”, отсутствие многих актеров и случайно подобранные на месте декорации вносили некоторый элемент “халтуры” в постановки.

В то же время многие, и прежде всего - отцы-основатели театра, ощущали исчерпанность прежних образов и переживаний. К.С. Станиславский приходил в растерянность, чувствуя несоответствие репертуара современности. Даже перед эмигрантской публикой было неудобно и конфузно играть “Три сестры” Чехова, страдая оттого, “что офицер уезжает, а его дама остается”.<sup>8</sup> В современной жизни это уже не было предметом для драмы.

В этой связи показательна специфика успеха “Вишневого сада”, как пьесы, в которой в наибольшей степени отразились “предчувствия” грядущей катастрофы. “Из всех русских пьес нынешнего века “Вишневый сад”, несомненно, та, с которой у каждого связывается наибольшее количество лирических и элегических воспоминаний и всяческих ассоциаций, которые имели наиболее показательное значение для своей эпохи, умиравшей вместе с ней”.<sup>9</sup> Однако зрители, чьи сады сторали на их глазах, воспринимали отъезд Раневской в Париж к любовнику как парафраз острейшей боли разрыва с Родиной. Но все же они нуждались в более точных словах и образах. “Нынешний зритель, знающий больше автора, хочет насильственно найти в пьесе самый прямой, актуальный смысл, и те неясные предчувствия, которые раньше больно волновали его слепую и глухую душу, теперь расплываются перед его обостренным зрением и, пожалуй, недостаточны для его поглубевших чувств. Теперь и Меттерлинка ведь трудно слушать”.<sup>10</sup>

Отметим, именно “слушать”. Для большинства русской эмиграции театр по-прежнему оставался “озвученной литературой”, а ее, воплощенной в драматургической форме и адекватной современности, на тот момент еще просто не было.

Действительно, “аполитичный” Художественный театр, который за годы революции не подготовил ни одной премьеры, за исключением провалившегося “Каина” и “Ревизора”, который, правда, числился в восстановлении, не мог сказать ничего нового эмигрантскому зрителю, для которого “предчувствия” обернулись катастрофой всей жизни. “Дни Турбиных” появятся позже и, к сожалению, так и не дойдут до него. Кризис содержания, совершенно не адекватного современности, стал “каиновой” печатью русского театра в начале 20-х гг.

Многие московские критики отмечали те же явления. А.Р. Кугель, режиссер “Кривого зеркала”, утверждал, что никогда еще “театр не был в такой мере упадочным, декадентствующим, как ныне”.<sup>11</sup> Московский рецензент Я.В. Браун писал о “глубокой самонеудовлетворенности, какую чувствуют сейчас лучшие наши и серьезнейшие театры и от которой не спастись ни в Америку (МХТ) ни в Берлин или Прагу (МКТ), ни в гастрольные поездки по провинции”.<sup>12</sup> Театр с трудом находил дорогу к сердцам зрителей не только за границей, но и на Родине.

Не менее сложно складывались отношения с эмигрантской публикой и во время гастролей других московских театров. Камерный вообще произвел впечатление настоящего “большевистского” театра. Как писал французский рецензент, один русский, негативно принявший таировскую “Федру”, назвал театр “балетом Ленина”.<sup>13</sup> Хотя либеральная часть русской эмиграции встретила его достаточно приветливо, свои отношения с ней, в отличие от западной художественной интеллигенции, театр строил весьма осторожно и с оглядкой на Москву. А.Г. Коонен вспоминала: “Сразу же после премьеры “Федры” произошел один неожиданный эпизод. Эмигрантский союз русских писателей прислал нам приглашение на прием в честь Камерного театра. Приглашение было подписано Милюковым. Таиров не знал, как поступить - это могло оказаться провокацией. Он послал молнию Луначарскому. Ответ пришел незамедлительно: “Приглашение принимайте, все остальное зависит от вашего такта””.<sup>14</sup>

Встреча прошла достаточно мирно и спокойно. Все участники старались избегать опасных тем. Важен сам факт: Таиров ощущал себя уже советским художником, чьи свободные встречи с эмигрантами, особенно политическими, могли быть чреваты последствиями, и потому нуждались в визировании. Аналогичные случаи происходили и с другими русскими советскими деятелями театра за границей.

Тот же союз пригласил К.С. Станиславского на ужин для поздравлений в связи с 25-летним юбилеем Художественного театра. Организатором его был все тот же Милуков. Приглашение было принято и ужин превратился в чествование великого русского режиссера. Но при первом удобном случае Станиславский и его жена М.П. Лилина покинули его, не решаясь на “политическую демонстрацию”.<sup>15</sup> Подобное поведение вело к двойственной ситуации: в Москве “упрекали”, за границей “косились”. “Аполитичность”, как оказалось, не нужна никому.

Закономерным следствием этой двойственной позиции стал бойкот спектаклей Камерного театра частью русской колонии после инцидента в Берлине. Группа членов “Русского национального студенческого союза в Германии” обратилась в редакцию “Руля” с протестом против показа театром спектакля по пьесе О. Уайльда “Саломея”, в свое время запрещенной Синодом, в Великую страстную субботу. Авторы обращения писали: “Если в Советской России артисты под угрозой тяжелых репрессий вынуждаются советским правительством к игре в великие дни страстной недели, то здесь на свободе, подобного рода факты являются совершенно недопустимыми, особенно в настоящий момент неслыханных гонений на русскую церковь”.<sup>16</sup> Отношение части русской эмиграции к Камерному театру повлияло и на действия германских властей. Театр был выслан из Мюнхена как “пропагандирующий большевизм”.

Без сомнения, что для левой западной интеллигенции “театр был пропагандой Советского правительства”. По мнению критиков, “огромное влияние, которое имел здесь Таиров сказывается не только в том, что исполнители французской оперетки на следующий день могут играть с величием скифов уайльдовскую “Саломею”, но также в том бойкоте, которому подвергся Таиров со стороны узаконенных эмигрантов, придающих Берлину сегодняшнего дня особый оттенок”.<sup>17</sup> Пропаганда Советской власти на Западе даже в такой не-

обычной форме противоречила целям политизированной части русской эмиграции. Те же, кто оставался в стороне от политики, зачастую, не могли себе позволить посещать спектакли вследствие тяжелых экономических проблем, которые переживала Германия, обострившихся на момент гастролей весной и летом 1923 г. из-за “рурского кризиса”.

Конечно, в постановках Таирова не было большевистской идеологии, но в них звучало, по мнению французского критика, то общее космополитическое зерно, как и в “большинстве идей, вышедших из Москвы с момента большевизма”.<sup>18</sup> Эмигранты, особенно остро чувствующие свое национальное именно в отрыве от Родины, воспринимали его спектакли без сочувствия. Не случайно, И.В. Гессен, размышляя о гастролях русских модернистских театров в 20-е гг. - Первой студии МХТ, Камерного театра, студии имени Е.Б.Вахтангова, а также древнееврейской студии “Габима” и театра им. В.Э. Мейерхольда, чьи гастроли состоялись позднее, - отмечал: “По отношению к революционным достижениям у меня была даже предвзятость в их пользу: не может же быть, чтобы грандиозность эпохи не отразилась в любом проявлении человеческого духа, в отражение надо лишь спокойнее и вдумчивее всматриваться и стараться разглядеть и расслышать, чем новизна чревата, что она возвещает. Увы, здесь ждало полное разочарование - никаких проблесков самостоятельного творчества, напротив - оно жадно набрасывается на старое...”<sup>19</sup>

Со своей стороны, театральные деятели не очень-то жаловали эмиграцию, видя все ее недостатки и безжалостно оценивая их. Как писал Б.Е. Захава, гастролирующий вместе со студией им. Е.Б. Вахтангова, о русских, работавших официантами в берлинских ресторанах: “Поглядеть воочию на всю эту эмигрантскую нечисть молодым советским актерам было полезно. Это укрепляло в них постепенно созревавшее чувство советского патриотизма... Нам интересно было засиживаться там до закрытия ресторана, когда титулованные особы сами принимались доедать то, что не съели их клиенты”.<sup>20</sup> Конечно, свою роль в такой безжалостной оценке эмиграции молодым актером вахтанговской студии сыграли разные факторы, в том числе и необходимый тон советских мемуаров в отношении эмиграции.

Студия оказалась в Берлине в очень неблагоприятный период. Хотя ее спектакли были приняты с большим интересом. Как писал

неизвестный в маленькой рецензии “Руля”: “”Турандот” сумела без натяжки соединить невидимо зрительный зал со сценой - в этом достижение Вахтангова”.<sup>21</sup> Но в целом берлинские гастроли завершились крахом. На это повлияли неудачное время гастролей (август - мертвый сезон в театральной жизни) и общее падение интереса к московским театрам как среди русских, так и немцев. Студии пришлось просить у Станиславского денег для возвращения на Родину. Кстати, до того выбраться бедствующим актерам студии им. Вахтангова из Стокгольма помогла советский полпред в Норвегии А.М. Коллонтай. Заметим, сами актеры не считали зазорным ходить с протянутой рукой, но значимо было, у кого просить. Эмиграция все равнодушной относилась к московским гастролерам. “С кем вы, мастера культуры?” - такой вопрос становился весьма актуальным в подобной ситуации.

Массовый западный зритель также не стал серьезной опорой гастролирующим театрам. Слишком сложные мировоззренческие проблемы вставали перед ним: “потерянное поколение” чувствовало себя неуютно на фоне “заката Европы”. Московские театры не смогли ответить на его вопросы, да и, очевидно, не ставили такой задачи. Показательно, что все гастроли завершились финансовым крахом. Долговые обязательства театров позднее покрывались государством. Художественная интеллигенция Европы и Америки восторженно принимала театры, но западные бизнесмены совершенно не хотели заниматься убыточным меценатством, понимая, что массовая мода на все русское, тем более советское быстро пройдет. “Генуэзские надежды” становились все более призрачными.

Станиславский писал о своем разговоре с О. Каном, американским покровителем театра и богачом, который не мог понять С.Т. Морозова с его широтой и был убежден что “меценатство должно приносить доходы”.<sup>22</sup> К теме доходов Станиславский обратился в письме к Немировичу-Данченко и в ином контексте: “Вернемся мы нищими, такими же, какими поехали, чтобы умирать в приюте для артистов”.<sup>23</sup> Европа и Америка пресытились русской культурой, как и вообще “русскими проблемами”. Россия была не нужна на Западе, эмиграция же принимала в свои ряды только тех, кто рвал все связи с большевистской Родиной. Диалог у московских театров и эмигрантского зрителя не получился.



Новое время требовало содержания, звучащего вместе с современностью во всей ее многосложности и противоречивости. Старый театр исчерпал себя: он не смог в полной мере ответить на вопросы зрителя, пережившего революцию все-таки не на сцене, а в тяжелейшей и кровавой борьбе за существование и саму жизнь. Эмигрантский зритель, как и новый зритель в самой России, мучительно искал ответ на главный вопрос: что же все-таки произошло с Россией? Это требовало совершенно новой драматургии, в которой бы зазвучали не отжившие дореволюционные сюжеты или абстрактные модернистские темы, а проблемы реального человека, оказавшегося на сломе эпох. Многие деятели театра говорили о “переломе” в России и на Западе, который “совершается одинаково в литературе, живописи, философии, культуре и театре, зреет в Камерном так же, как и в Художественном... Перелом этот: от формального конструктивного, вещного - к духовному, человеческому, от театра вещи к театру человека современности”.<sup>24</sup>

Этот поворот произойдет уже в середине 20-х гг., но к этому времени культурный обмен между Россией большевистской и Россией эмигрантской практически прекратится.

---

<sup>1</sup> История советской политической цензуры. М., 1997. С. 421.

<sup>2</sup> Шверубович В. В. О старом художественном театре. М., 1990. С. 466.

<sup>3</sup> Там же. С. 436.

<sup>4</sup> Радичева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений. М., 1999. С. 114.

<sup>5</sup> Зноско-Боровский Е. А. Московский Художественный театр//Последние новости. 1922. 3 декабря.

<sup>6</sup> Гессен И. В. Годы изгнания. Париж, 1979. С. 87.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Цит. по: Радичева О. А. Указ. соч. С. 126-127.

<sup>9</sup> Зноско-Боровский Е. А. Вишневый сад//Последние новости. 1922. 15 декабря.

<sup>10</sup> Гессен И. В. Указ. соч. С. 87.

<sup>11</sup> Кугель А. Р. Театральные заметки//Театр и музыка. М., 1924. № 31. С. 1006.

<sup>12</sup> Браун Я. Некоторые итоги сезона//Театр и музыка. М., 1923. № 9. С. 876.

<sup>13</sup> РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 2. Д. 59. Л. 28-29.

<sup>14</sup> Коонен А. Г. Страницы жизни. М., 1985. С. 281-282.

<sup>15</sup> Радичева О. А. Указ. соч. С. 116.

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 2030. Оп. 2. Д. 59. Л. 15.

---

<sup>17</sup> Там же.Л.16.

<sup>18</sup> Там же.Л.26.

<sup>19</sup> *Гессен И.В.* Указ.соч.С.87.

<sup>20</sup> РГАЛИ.Ф.3034.Оп.1.Д.223.Л.28.

<sup>21</sup> Принцесса Турандот//Руль.1923.№ 815.

<sup>22</sup> Жизнь и творчество Станиславского.М.,1973.Т.3.С.361.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> *Гаиров А.Я.* На переломе//Театр и музыка.М.,1923.№ 6.С.4.