

А. В. Машукова

ORCID: 0000-0001-6339-9547

✉ shushaM@yandex.ru

независимый исследователь (Россия, Москва)

АРБУЗОВСКАЯ СТУДИЯ: САМОЗАРОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

Аннотация. Арбузовская студия (официальное название — Государственная московская театральная студия под руководством А. Н. Арбузова и В. Н. Плучека) — феномен в истории советского театра. Она возникла в 1938 г., в разгар Большого террора, когда театры массово уничтожались. Пьесу «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре студийцы решили написать коллективно и при помощи актерских импровизаций, что стало возвращением к опыту театров импровизаций первых десятилетий XX в., в первую очередь Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской и их студии — «Палестра». В работе со студийцами Алексей Арбузов и Валентин Плучек сознательно и последовательно соединяли систему К. С. Станиславского с эстетическим наследием В. Э. Мейерхольда, к тому времени опального. Сегодня при помощи архива студии, который на протяжении почти 80 лет хранился в доме драматурга И. К. Кузнецова, можно не только детально воссоздать историю создания пьесы и спектакля «Город на заре», но и лучше понять атмосферу конца 1930-х годов, а также проанализировать, почему именно эта постановка стала важнейшим театральным переживанием для поколения, которое незадолго до войны закончило школы и поступило в вузы, а в 1941 г. ушло на фронт. Кроме того, обращение к этим документам позволяет протянуть линии от коллективной пьесы о комсомольской стройке к важнейшим спектаклям эпохи оттепели, в частности, к театру-студии «Современник» и постановкам Анатолия Эфроса в Центральном детском театре. В статье впервые вводятся в научный оборот материалы личного архива И. К. Кузнецова.

Ключевые слова: «Город на заре», Арбузов, Плучек, Гладков, Станиславский, Мейерхольд, студия, студийность, импровизация, коллективное творчество, биомеханика, этюдный метод, Большой террор, Комсомольск-на-Амуре, ИФЛИ

Для цитирования: Машукова А. В. Арбузовская студия: самозарождение театра // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 36–54. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54.

Статья поступила в редакцию 3 июня 2019 г.

Принято к печати 4 августа 2019 г.

A. V. Mashukova

ORCID: 0000-0001-6339-9547

✉ shushaM@yandex.ru

Independent Researcher (Russia, Moscow)

THE ARBUZOV STUDIO: AUTOGENESIS OF A THEATRE

Abstract. The Arbutov Studio (known formally as the State Moscow Theatre Studio led by Alexey Arbutov and Valentin Pluchek) is a phenomenon in the history of Soviet theatre. It came into being in 1938, at the height of the Great Purge, when theatres were liquidated on a massive scale. The play “The Town at Dawn”, which dealt with the construction of Komsomolsk-on-Amur, had been created by a group of students through scene studies — a system that traced its origin to the improvisational theatres of the first decades of the 20th century, above all the Mobile-Popular Theatre of P. P. Gaideburov and N. F. Skarskaya and their drama studio “Palaestra”. Arbutov and Pluchek were consistent in their striving to meld the Stanislavsky Method of acting with the aesthetic heritage of Vsevolod Meyerhold, by then out of favor. Today, the Arbutov Studio’s files, kept for almost eighty years in the home of Isai Kuznetsov, a playwright and screenwriter, let us retrace the history of the play and its performance, and also provide new insights into the ambience of the late 1930s. They also allow us to try to understand why that very stage production resulted in the most intense emotional theatre experience for the youngsters who shortly before the war left schools and entered institutes and then in 1941 went off to war. Furthermore, the documents let us draw a line between a multi-author play about a Komsomol construction site and key theatre productions of the Thaw period, notably those of the studio theatre “Sovremennik” (The Contemporary) and those directed by Anatoly Efros at the Central Children’s Theatre. The article includes excerpts from unedited files in Kuznetsov’s archive.

Keywords: “The Town at the Dawn”, Arbutov, Pluchek, Gladkov, Stanislavsky, Meyerhold, drama studio, studio approach, improvisation, multi-author creation, biomechanics, scene studies system, the Great Terror, Komsomolsk-on-Amur, Moscow Institute of Philosophy, Literature and History

To cite this article: Mashukova, A. V. (2019). The Arbutov studio: Autogenesis of a theatre. *Shagi/Steps*, 5(4), 36–54. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54.

Received June 3, 2019

Accepted August 4, 2019

Он [спектакль «Город на заре»] стал предтечей студийных взрывов пятидесятых и шестидесятых, символом неукротимого самозарождения театров.
А. П. Свободин. Театральная площадь

Создание, расцвет и угасание Арбузовской студии, вошедшей в историю театра единственным спектаклем «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, премьера которого была сыграна в феврале 1941 г., — сюжет в отечественном театроведении известный. Воспоминания о студии оставили ее руководители Алексей Николаевич Арбузов и Валентин Николаевич Плучек, а также некоторые студийцы; спустя годы в повести «Генеральная репетиция» переосмыслил свое участие в «Городе на заре» Александр Галич. Впечатления об Арбузовской студии можно прочесть у театральных критиков Константина Рудницкого и Александра Свободина, у режиссера Бориса Голубовского, в «Подстрочнике» Лилианны Лунгиной. Подробный рассказ о студии и постановке «Города на заре» есть и в недавних изданиях [Арбузов 2007; Аронов 2012; Полтавская, Пашкина 2013]. Важнейшим документом является двухтомное издание записных книжек А. Н. Арбузова, увидевшее свет в 2019 г. [Арбузов 2019].

Однако упомянутые книги Кирилла Арбузова, Галины Полтавской и Натальи Пашкиной, Михаила Аронова дают взгляд на студию в контексте жизни и творчества ее знаменитых участников — Арбузова, Плучека, Галича, рассказывают о ней как о важном, но все же одном из эпизодов их длинных и насыщенных творческих биографий. Отдельного же исследования, посвященного одному из самых живых театральных начинаний, парадоксальным образом возникшему в самые страшные годы Большого террора, нет. Документальные свидетельства часто разрознены, вылавливать их приходится по крупицам. Третьим «отцом-основателем» Арбузовской студии можно назвать драматурга Александра Гладкова — в его дневниках есть немало записей, посвященных «Городу на заре» (Гладков принимал в создании либретто пьесы самое деятельное участие) и последующим событиям. При журнальных публикациях большинство из этих записей были купированы¹, что вполне понятно: слишком много в них незнакомых широкому читателю фамилий, слишком много обстоятельств, в которые пришлось бы дополнительно расшифровывать. Естественно, что для историка Арбузовской студии дневники Гладкова представляют особый интерес.

Но главное — не исследован архив Арбузовской студии, который бережно сохранил И. К. Кузнецов. Будущий известный драматург, знакомый с Арбузовым, Плучеком и Гладковым с начала 1930-х годов, Исай Константинович Кузнецов участвовал в жизни студии с момента ее рождения. Сразу в нескольких качествах: актера, члена литературной бригады, литературного секретаря. В его архиве хранятся протоколы заседания совета студии и тетрадки, в которых студийцы придумывали и записывали свои роли, журнал наблюдения за спектаклем «Город на заре» и рисунки, анкеты зрителей и тексты для капустников, шуточная поэма «Студиата» и письма, черновики официальных документов и фотографии. Кузнецов сам собирался писать

¹ См., например: [Гладков 2014а; 2014б].

книгу о Арбузовской студии, о чем свидетельствует подготовленная им для издательства «Искусство» заявка, но так ее и не написал. Сегодня, дополненный опубликованными записными книжками А. Н. Арбузова, материалами фонда В. Н. Плучека в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, документами, хранящимися в РГАЛИ, а также свидетельствами последней живой участницы Арбузовской студии Т. Г. Рейновой, с которой беседовала автор этой статьи, архив Исаия Кузнецова позволяет подробно воссоздать всю историю студии. А кроме того, позволяет из нынешнего времени взглянуть на 1930-е годы, которые, по свидетельству Майи Туровской, были «многослойной, многосложней, “плюралистичнее”», как сейчас принято говорить» [Туровская 2015: 24]. И попробовать понять, почему именно «Город на заре» стал для поколения, рожденного в 1916–1920-е годы, одним из важнейших событий театральной биографии.

Это воссоздание — тема для последующей большой работы, в рамках же данной статьи можно лишь наметить некоторые повороты этого сюжета.

«Время работает на нас»

Строки, вынесенные в название этого раздела, — из письма Арбузова Плучеку, датированного июлем 1938 г., когда студия уже два месяца как была создана. «Мне кажется, что в смысле “своего театра” час наш пробил и пора идти ва-банк» [Арбузов 1938. Л. 1 об.], — пишет он из Москвы отдыхающему в Крыму другу. Каждый, кто описывает историю Арбузовской студии, отмечает, насколько опустошен и вычищен к 1938 г. был московский театральный ландшафт. Закрыли Государственный театр им. Вс. Мейерхольда, МХАТ Второй, студию Алексея Дикого, был уничтожен латышский театр «Скатуве», студия Рубена Симонова объединена с ТРАМом², Новый театр Федора Каверина — с Московским художественным рабочим театром, студия Юрия Завадского отправлена в Ростов-на-Дону. Однако Арбузов и Плучек считали, что начинать собственный проект самое время.

Почему они так думали? Очевидно, дело в той двойственности мироощущения советского человека 1930-х годов, о которой писал историк и культуролог Г. С. Кнабе. Его имя упомянуто здесь не случайно: в конце 1930-х годов Кнабе учился в московском Институте философии, литературы и истории, его однокурсники часто бывали в Арбузовской студии: одна из них, Лилианна Маркович (впоследствии Лунгина), опубликует две статьи о «Городе на заре» [Маркович 1940; 1941], другой — Давид Кауфман (будущий Самойлов) вместе с Павлом Коганом будет читать в студии свои стихи. Видел «Город на заре» и сам Кнабе.

По его мысли, человек 1930-х годов постоянно жил как бы в двух измерениях: с одной стороны, окружающий его мир с тяжелым бытом, переполненными трамваями и партсобраниями, с другой — идеи прекрасного преобразования общества, которые не только существуют в проекте, но вроде

² Центральный Театр рабочей молодежи (с 1935 г. — Московский государственный центральный театр рабочей молодежи) в 1938 г. был преобразован в Театр им. Ленинского комсомола.

бы действительно реализуются здесь и сейчас. При этом трудно было понять, что для человека 1930-х годов являлось настоящей реальностью, а что — содержанием его сознания. «Лучезарный образ времени, столь властно владевший умами людей 30-х годов, особенно подростков и молодежи, не упразднил ни общественных противоречий, ни насилия над историческим процессом, ни противоестественности категорических требований к каждому видеть вокруг себя не то, на что смотришь, он лишь вытеснял их в сферу коллективного подсознания, где они переживали рационализацию отчетливо смердяковского типа и возвращались в жизнь в виде второй действительности, состоявшей из ступивших теней и как бы по уговору нарочито не замечаемой» [Кнабе 2006: 629].

Поводом для оптимизма, видимо, было и некое предчувствие потепления общественного климата, возникшее после снятия в начале 1938 г. с поста председателя Комитета по делам искусств П. М. Керженцева, с именем которого была связана кампания против формализма. Описывая, как проявились эти настроения летом 1939 г. во время Всесоюзной режиссерской конференции, О. М. Фельдман отмечает: «Относительное смягчение стало ощущаться еще осенью 1938 года. На рубеже 1938–1939 годов оно сказывалось на ходе заседаний бюро режиссерской секции ВТО при подготовке режиссерской конференции. Чуть позже открытый разговор о тягостных последствиях обрушенного на театр административного натиска все активнее проникал в печать» [Фельдман 2016: 9].

Должно быть, именно эти надежды и позволили Арбузову много позже, в середине 1950-х, написать такие слова: «...новых молодых театров не было, и предчувствие того, что что-то должно быть создано, носилось в воздухе. Словом, время это очень напоминало то, что переживаем все мы сейчас» [Арбузов 1956: 188].

Парадоксальная параллель: конец 1930-х годов напоминает Арбузову время обновления — эпоху оттепели. Однако его письмо Плучеку от 20 июля 1938 г. свидетельствуют, что оба они действительно испытывали чувство открытости: «В “Вечерке” была статейка <...> — смысл — в Москве надо открывать новые театры — семь районных стационаров и три крепких передвижки. Это первая ласточка». И дальше: «Смерть Станиславского — это, видимо, сигнал нам: надо переворачивать страницу — эй, ухнем!» [Арбузов 1938. Л. 1 об.]

Впрочем, свое дело у Арбузова и Плучека возникло не сразу. Оно было создано на руинах ТРАМа электриков³, театра, в котором Плучек работал режиссером и художественным руководителем которого являлся. ТРАМ электриков закрыли в феврале 1938 г., актеры стали писать письма «наверх», в этом им активно помогал Гладков. В марте 1938 г. у бывших трамвайцев возникла мысль объединиться вокруг Марии Бабановой, знаменитое имя которой могло бы послужить своего рода «паровозом». Актриса поначалу согласилась, но быстро охладела к этой затее. «Кажется, М. И. сама не представляет, зачем ей это нужно», — записал Гладков 5 апреля 1938 г. в дневнике [Гладков 1938. Л. 27].

³ ТРАМ электриков, или ТРАМ Электроставода — театр рабочей молодежи при московском Электроставоде. В 1933 г. театр перешел в ведение ЦК профсоюза электриков и стал именоваться Театром ЦК профсоюза электриков.

Именно тогда и пришло понимание, что подпорки в виде знаменитостей им просто не нужны. «Из наших последних разговоров с Плучеком как-то само вылилось решение начать по-новому строить свой театр. Но уже без компромиссов (т. е. без Никуличевых⁴) и без свадебных генералов (т. е. без Штраухов и Бабановых). У нас есть группа актерской молодежи (Валькины и отчасти мои ученики). Алеша пока относится к этому лениво-скептически, но думаем, что и его азарт проснется. Решили завтра собрать цвет нашей актерской армии», — пишет Гладков накануне дня рождения студии, 18 мая 1938 г. [Там же. Л. 37].

Все трое чувствовали себя стоящими на пороге рывка, давно ждали для себя перемены участи. У 30-летнего Алексея Арбузова она произойдет в 1939 г., когда в Театре Революции выйдет спектакль Алексея Лобанова по его пьесе «Таня» с Марией Бабановой в главной роли. Это будет его первый большой успех. Плучек, бывший на год моложе своего товарища, в дневнике пока лишь мечтает о настоящих свершениях. «Глупо работать так мало, когда надо мне весь мир. Да не стыжусь этой пошлой фразы. Хочу славы! Хочу признания, хочу всего фимиама, окружающего торжество большого успеха и не в малых размерах, не «популярность в бильярдной», а победоносное шествие моего триумфа», — записывает он в 1937 г. [Плучек 1936–1941. Л. 8]. У 26-летнего Гладкова, уже имевшего опыт помощи студиям (в частности, студии Николая Хмелева), тоже было чувство, что он больше способствует реализации чужих идей, чем воплощает свои.

Обостренно они воспринимали и текущий момент в театре. «И решили начать с нуля, попробовать сотворить мир заново — родить театр, которого нет. Потому что хотели своего дела. И потому еще, что в душах наших уже шел процесс переоценки предложенных ценностей, и старые театры постепенно лишались ореола непогрешимости» — это цитата из воспоминаний Александра Свободина [1981: 27]. Свободину (тогда Саше Либертэ) в 1939 г. было 17, как и его другу Владимиру Саппаку⁵, и двум другим их соученикам, в тот год вошедшим в Арбузовскую студию, — Максиму Селескериди и Всеволоду Багрицкому. Но даже для этих совсем молодых людей «ореол непогрешимости» других театров к тому времени уже померк. Старшие же товарищи, создатели Арбузовской студии, относились к московской театральной жизни с язвительной иронией, что нашло отражение в шуточной поэме «Студиата». Поэма эта была написана коллективно, три ее части передают три этапа жизни студии: момент создания, кризис весны 1939 г., когда студия чуть было не распалась, а также 1940 г., когда «Город на заре» еще до официальной премьеры увидели первые зрители.

В приводимом ниже фрагменте поэмы, рассказывающем о дне создания студии, прозрачно зашифрованы ключевые действующие лица столичной сцены того времени. Поясним, что «братья» — это молодые актеры, пришедшие на первую встречу в квартиру Плучека 19 мая 1938 г., а «авгурь» — Плучек и Гладков (третий «авгур», Арбузов, в день основания студии был на футбольном матче).

⁴ Василий Юльевич Никуличев — режиссер, соруководитель ТРАМа электриков.

⁵ Владимир Семенович Сапак — театровед, театральный критик, журналист. Его статьи о театре, а также книга «Телевидение и мы» (1963) оказали существенное влияние на искусство периода оттепели.

Им ответствовали братья:
«Слава доблестным авгурам,
Что зовут на ратный подвиг
Сокрушать засилье скуки
Камергерского ущелья⁶,
Где седые злые старцы
Лихо шепчут заклинанья
Из увесистой системы,
Где меж кедров и ливанов⁷
Беспробудно ищут правду»...
«Слава доблестным авгурам,
Что зовут на приступ замка
Пресловутой цитадели,
Что у врат стоит Никитских⁸,
Где в клубах интриг змеиных
Горько плачет королева⁹,
Где в болотниковой жиже¹⁰
Захлебнулись наши братья.
Слава доблестным авгурам,
Нашим кормчим, нашим кравчим,
Что зовут бежать из смрада,
Где пасутся туры¹¹, финны
На берегах зловонных Прута,
Где на плюшевом Мдиване
Честь теряет Мельпомена,
Где стекает дружба, слава,
Словно с Гусева вода.
Слава доблестным авгурам,
Что вигвам зовут построить
Нас в неведомые дали,
Где б раскрылись индивидуы
В хороводах совершенства,
Где бы каждый бледнолицый
Кровью пламенной налился
И сверкал бы, словно солнце
Упоительной красы».

[Студиата 1938–1941]

⁶ Имеется в виду МХАТ СССР им. М. Горького, расположенный в Камергерском переулке (с 1923 г. — проезд Художественного театра), Москва.

⁷ Михаил Николаевич Кедров и Борис Николаевич Ливанов — актеры, режиссеры МХАТ СССР им. М. Горького.

⁸ Имеется в виду Московский Театр Революции, расположенный по адресу ул. Герцена, д. 19, около площади Никитские ворота.

⁹ Надо полагать, это ведущая актриса Театра Революции Мария Ивановна Бабанова.

¹⁰ Здесь обыграно название спектакля Театра Революции «Иван Болотников» по пьесе Гавриила Добжинского, премьера которого состоялась в 1938 г.

¹¹ Здесь и далее в отрывке зашифрованы фамилии официально признанных советских драматургов: братьев Тур (творческий псевдоним писавших совместно Леонида Давидовича Тубельского и Петра Львовича Рыжея), Константина Яковлевича Финна, Иосифа Леонидовича Прута, Георгия Давидовича Мдивани, а также Виктора Михайловича Гусева, автора пьесы «Слава», столь неожиданно обретшей вторую жизнь в 2018 г. на подмостках петербургского Большого драматического театра им. Г. А. Товстоногова.

Путем импровизации

Идея сочинить пьесу совместно возникла у студийцев почти сразу. Гладков, впрочем, выступал за то, чтобы ставить «Гамлета»: сподвижник Мейерхольда, он глубоко проникся идеей спектакля по шекспировской трагедии, которая столько лет владела Всеволодом Эмильевичем. Но Арбузов, как пишет Гладков в дневнике, «восстал» и предложил коллективную пьесу. Тут же определились и с темой — строительство Комсомольска-на-Амуре.

Само решение написать пьесу методом актерских импровизаций к тому времени выглядело во многом как хорошо забытое старое. Драматург Алексей Файко, побывав в 1940 г. на показе «Города на заре», записал в дневнике: «Коллект[ивная] пьеса. Вспомнил мечты и проекты Мчеделова. Порывы юности» (9 июля 1940 г. [Файко 1940–1965]). Аналогия не случайна: дело в том, что в 1920-е годы Файко принимал непосредственное участие в жизни Театра импровизации Вахтанга Мчеделова, который практиковал импровизацию без заранее задуманного сценария. У Мчеделова, вспоминал Файко, в ходу были такие этюды:

Руководитель, обычно сам Мчеделов, вызывал на сцену более опытных студийцев — партнеров для себя — и подавал первую реплику. Вызванный актер должен был ухитриться по этой первой, вступительной реплике определить место и время происходящего, общий характер действующих лиц, а также начало намечавшегося конфликта. После этого все участники этюда начинали вольную импровизацию будущей, возможной пьесы [Файко 1978: 157].

А режиссеру Борису Голубовскому метод создания «Города на заре» напомнил о театре «Семперанте» под руководством актеров Анатолия Быкова и Анастасии Левшиной, который возник в Москве в середине 1920-х годов и через десять лет был закрыт [Голубовский 1998: 305, 344].

Но наиболее прямая связь прослеживалась с Передвижным театром П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, с их студией — «Палестрой», и в этом смысле показательно, что написать коллективную пьесу предложил именно Арбузов. Когда-то 17-летним юношей он попал в эту студию, где обучение было построено на развитии в актере творческой мысли при помощи импровизационных этюдов, и это наложило отпечаток на всю его дальнейшую жизнь. Много позже он писал об этом опыте критику Симону Дрейдену:

Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего автора-актера, возбудить его творческую *авторскую* инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер-мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию [Гайдебуров 1977: 65].

Решив сочинить пьесу о строительстве Комсомольска-на-Амуре, члены Арбузовской студии поставили себе задачей изучить фактический материал. Естественно, в той степени, в какой тогда это вообще было возможно (о том,

что город строили в том числе заключенные, они, надо полагать, не знали). Для Арбузова изучение документальной фактуры было нормой: например, в основу его ранних пьес «Роте фане» и «Сердце» лег опыт, полученный им в шахтах Донбасса, где начинающий драматург работал помощником забойщика (см.: [Арбузов 2007: 51–52]). В Комсомольск-на-Амуре студийцы, конечно, не ездили, однако живые воспоминания строителей города раздобыли.

Установили письменные связи с жителями города, достали первые комсомольчанские газеты, а когда кто-либо приезжал из Комсомольска в Москву, мы моментально набрасывались на него и просили обо всем рассказать. Через полгода работы у нас возникло ощущение, что материал мы знаем досконально [Арбузов 1956: 193].

В архиве Всеволода Багрицкого в РГАЛИ хранится письмо Алексея Смородова — бывшего бригадира плотников, в 1933 г. подписавшего акт закладки города Комсомольска-на-Амуре. Письмо не датировано, но по контексту понятно, что отправлено оно в 1941 г. «Девять лет назад нам выпало счастье выполнить задание ленинского комсомола, задание партии и нашего правительства», — так начинает свое письмо Смородов. Он вспоминает об этапах строительства города в суровых условиях («С первых дней работали в том, кто что имел, после износа почти всем выдали ботинки на деревянных подметках, работали по колено в грязи, пока не была проведена осушка»), предлагает поучаствовать в редакции пьесы. «Мы вас просим, если можно, то пришлите текст вашей пьесы, мы ее обсудим в лит. группе, которая у нас работает, и дадим вам кое-какие поправки, если это необходимо пьесе», — пишет он [Смородов [1940–1941]. Л. 99–102]. То, что общение у студийцев завязалось именно со Смородовым, не случайно: в середине 1930-х о нем писали как об ударнике стройки, о чем, например, свидетельствует статья в газете «Ударник Комсомольска» за март 1935 г. под названием «Смородов снова взялся за топор».

Зяблик и Вурос в тайге

Сам процесс создания сначала либретто, а затем и пьесы «Город на заре» был довольно подробно описан А. Н. Арбузовым и И. К. Кузнецовым [Арбузов 1956; Кузнецов 1966; 1969] — вряд ли стоит излагать его в данном тексте. Отмечу лишь, что в результате между авторами ролей и персонажами возникли особые отношения, их можно назвать «мерцающими». Наверное, так и бывает, когда пьеса рождается импровизационно, а актер целиком создает себе героя, придумывая ему имя, биографию, психологию, поступки.

В самом начале работы над пьесой студийцами было подготовлено 15 предложений по ролям. Арбузов вспоминал:

Это был один из самых интересных дней моей жизни. Люди принесли не писательский, а свой личный опыт жизни, свои человеческие размышления о ней. Большинство студийцев были люди с некоторым жизненным опытом. Они пришли из гущи жизни, и то, что к писателю частенько доходит через пелену чисто литературного ви-

дения, через реминисценции виденного и читанного, было для студийцев их личным опытом, больше того — судьбой их поколения [Арбузов 1956: 191].

Некоторые персонажи «Города на заре» напоминают самих актеров. В частности, можно провести параллель между Белкой Корневой, одной из главных героинь пьесы, — и придумавшей этот образ студийкой Людмилой Нимвицкой. В архиве И. К. Кузнецова сохранились талантливые рисунки Нимвицкой; известны воспоминания студийцев об ее эрудированности, начитанности, женском очаровании. А вот описание героини:

Белка Корнева. 19 лет. Из Москвы. Единственная дочь. Отец профессор, мать — учительница музыки. Всегда имеет несколько поклонников. Одевается не без щегольства. Все, что она носит, даже самое простое, ей идет. Очень начитана, знает поэтов, сама сочиняет стихи. Всегда чувствует превосходство своих знаний перед окружающими. Хорошо рисует и любит рисовать [Материалы 1938. Л. 4–5].

Еще интереснее получилось с ролью Алексея Зорина, крестьянского сына, который раскулачил своего отца. В том, как был придуман этот совсем неоднозначный характер, сказался жизненный опыт Исаия Кузнецова. Он вспоминает:

Алексей Зорин пришел в пьесу из моей заявки и отчасти из заявки Гердта. Создавая в своей наметке образ физически слабого городского юноши, не приспособленного к физическому труду (имеется в виду персонаж Миша Альтман. — А. М.), я довольно подробно написал образ крестьянского парня, помогающего моему герою и увлекающего его бежать вместе с ним.

Откуда он взялся в моем воображении — «кулацкий сын», сам лично, собственными руками, раскулачивший своего отца и бросающий в костер комсомольский билет? Подозреваю, что явился он из того самого ФЗУ — куда я поступил после семилетки в 1931 году. И если мой набор наполовину состоял из ребят, искавших производственного стажа, без которого дорога в любой институт была закрыта, то предыдущий набор, набор тридцатого года, почти целиком состоял из детей раскулаченных или из семей не раскулаченных, но бежавших из деревни в город, семей крепких, зажиточных крестьян. Это были умелые, ладные, дерзкие ребята, знавшие цену себе, своим рукам, не лишённые лихости, а кое-кто — налета приبلатненности. В поведении этих ребят было нечто завораживавшее меня: отчаянные, иногда подвыпившие, они в какой-то момент делались тихими и потерянными, я видел, как они сидели кружком и слушали своего товарища. В глазах у них стояла беспредельная тоска, они слушали и думали о своем, похожем, безвозвратно ушедшем. <...> Я не хочу, не могу сказать, что мы «всё понимали». Ничего мы не понимали. Но прикосновение к трагедии породило в нашем спектакле щемящую, правдивую ноту [Кузнецов (в печати)].

Эта работа над ролями, в которой соединились выдумка и жизненный опыт, точные наблюдения и опробованные литературные схемы, привела к своеобразному эффекту: в сценарии «Города на заре», датированном осенью 1938 г., персонажи и студийцы действуют одновременно. В тексте есть такие фразы: «Тайга. Входят Зяблик и Вурос». Зяблик — важнейший персонаж пьесы, Дмитрий Вурос — молодой актер Театра Революции, принимавший самое активное участие в жизни студии. Или: «Вечер на берегу Амура. Белка Корнева и Валя Федцова ставят палатку». Понятно, что героям, которых должны играть Вурос или Федцова, просто еще не придуманы имена, но линия их поведения, их характеры при этом уже детально разработаны — сценарий сложился. И в самой пьесе — во всяком случае, в том экземпляре, что был подан в конце 1940 г. в ГУРК (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром), — возникают подлинные имена студийцев. Прочитирую реплики из последней, 9-й картины «Города на заре»:

— Вот Мишка Львовский¹² умный, а нет ему счастья в любви!
— Вздор! Придет время, и Мишку полюбят [Арбузов 1940: 78].

Все это создает эффект постоянного наслоения двух реальностей — жизненной и сценической. Как будто настоящие студийцы действительно перенесли на берег Амура. И это снова заставляет вспомнить слова Г. С. Кнабе о раздвоенности сознания человека 1930-х годов, живущего одновременно и в реальности, и в своих фантазиях.

Школяры и опричники

Как и для большинства студий тех лет, внутренним моральным ориентиром для молодых людей, собравшихся вокруг Арбузова и Плучека, была студия Евгения Вахтангова — с ее наследованием идеям Л. А. Сулержицкого и опыту Первой студии МХТ, с ее понятием «студийного такта», жесткими этическими требованиями и установкой «не обучать, а воспитывать».

Впрочем, ощущения обособленности, доступности только для посвященных в Арбузовской студии не было. Слова Е. Б. Вахтангова «Чтобы театр был чистым, чтобы он стал храмом — нам, может быть, нужно стать чем-то похожим на секту» [Захава 2010: 39] к ней не отнесешь.

Это была лаборатория, но лаборатория открытая. Во многом из-за внешних обстоятельств: состав Арбузовской студии постоянно менялся, через нее прошло большое количество народу — одних студийцев забирали в армию, другие не выдерживали напряженного графика, третьи делали выбор в пользу «настоящих» вузов или театров (иногда вынужденный).

К сочинению пьесы «Город на заре», к ее обсуждению время от времени привлекался едва ли не весь ближний дружеский круг Арбузова и Плучека. Если изучить многочисленные обсуждения этого текста, обнаруживается, что свою лепту в его создание внес, например, драматург Исидор Шток, по-

¹² Михаил Григорьевич Львовский — сценарист, драматург, поэт. Начинал в Арбузовской студии.

видимому первым предложивший соединить в одного персонажа придуманного Зиновием Гердтом скрипача Вениамина Файнберга и сочиненного Исаем Кузнецовым инженера Мишу Альтмана — что и было в результате проделано.

В связи с кругом людей, близким к студии, интересно проанализировать понятие *опричники*, которое с какого-то момента прочно вошло в студийный обиход. Это шутовское название фигурирует в разных воспоминаниях: Анна Богачева называет «опричниками» членов младшей группы студии [Богачева-Арбузова 2019: 59–60], Татьяна Рейнова — молодых поэтов, которые приходили читать свои стихи и участвовали во многих начинаниях¹³. Но как бы то ни было, имелись в виду друзья студии, не входящие в ее основной состав.

Характерно, что для театральной молодежи конца 1930-х годов слово *опричник*, по-видимому, было лишено того очевидно негативного оттенка, которое оно имеет сегодня для нас. Для них оно восходило к буквальному значению старинного слова *опричь* — ‘кроме, помимо’. Студийцы, люди в большинстве своем начитанные, вообще охотно употребляли в повседневной речи устаревшие слова и выражения — так, Виктор Галактионов иронически писал с военных сборов своему другу Зиновию Гердту: «Вчера <...> нарядился в форму — в тяжеленные сапоги и пошел выкидывать артикулы»; «...шесть часов в фортецию играли» [Галактионов 1939].

В «опричники» попасть было относительно несложно, что же касается жизни самих студийцев, то она была жестко регламентирована. Вот что рассказывает Татьяна Рейнова о студийном распорядке:

Первое, что я услышала, когда меня приняли¹⁴: пропускать репетиции и занятия в студии нельзя ни по какой причине. Никогда. Многие именно из-за этого не выдерживали, сами уходили, или вылетали из студии. Плучек в этом вопросе был беспощаден — ведь он отвечал за спектакль.

Нельзя было курить — причем не только в помещении студии, а вообще. И выпивать, естественно, тоже. Ни одного ругательного слова за все годы существования студии я ни от кого не слышала. Были и такие ограничения: Плучек рассказывал — одна студийка пришла на репетицию и в ожидании своей сцены села вязать. Так нельзя было делать ни в коем случае! Еще был момент: лето, жара, а рядом на улице продавалось пиво. Ребята бегали за ним и то и дело отпрашивались у Плучека. В результате это ему надоело — и он как швырнет стул на сцену!

Из зала сразу на сцену шагать было нельзя. Надо было выходить из-за кулис. Если вы сидите в зале, и начинается ваш эпизод, нельзя было допустить, чтобы вы сразу вскакивали на сцену¹⁵.

Для Арбузова, Плучека, Гладкова находиться в пространстве мировой культуры было естественной каждодневной потребностью. Дневниковые записи всех троих наполнены впечатлениями от прочитанных книг, от кон-

¹³ Беседа автора статьи с Т. Г. Рейновой. Лето 2018 г.

¹⁴ Татьяна Рейнова, по ее словам, пришла в студию в 1940 г., когда пьеса «Город на заре» была уже фактически написана.

¹⁵ Из беседы автора статьи с Т. Г. Рейновой. Лето 2018 г.

цертов, которые они посещали чуть ли не ежедневно, от фильмов, выставок, спектаклей. В записной книжке 1939 г. Плучек дотошно перечисляет по месяцам, что он видел или прочел, сопровождая это энергичным резюме: «Мало музыки, живописи, музеев» [Плучек 1939. Л. 6]. Тут же, рядом — запись о встрече студийцев с Мейерхольдом 31 января 1939 г. Об этом визите в Брюсов переулок писал в дневнике и Гладков (запись от 31 января 1939 г. [Гладков 2014b]). Отразили они эту встречу по-разному: если для Гладкова слова, произнесенные Мейерхольдом перед студийцами, были повторением много раз слышанного, то для Плучека они стали прямым указанием к действию, программой, которую он как режиссер и педагог обязан претворить в жизнь. Хотя, надо полагать, и Плучек хорошо знал любимые мысли Мейерхольда о том, что нужно «учиться искусству, театру у смежных искусств», «воспитывать чувство стиля» и «развивать интеллект студийцев» [Плучек 1939. Л. 6].

Эта установка была воплощена им в жизнь с огромным рвением. Исая Кузнецов вспоминал:

Иногда Плучек произносил грозные, зажигательные речи, призывая нас к собранности, к чувству ответственности, к самовоспитанию, упрекал в невежестве, в неумении и недостаточном желании работать над собой, пополнять свое образование, ссылаясь на Станиславского, Вахтангова, Мейерхольда. Слова его на нас действовали. Впрочем, иногда самым неожиданным образом — в совет студии поступало заявление с просьбой освободить от занятия в студии, поскольку недостаточность образования не позволяет автору быть достойным звания студийца. Арбузов воспринимал подобный эффект от речей Валентина Николаевича с неподдельным весельем. Это не значит, что он был менее требователен. Просто он действовал иначе — смехом, шуткой, подчас искренним удивлением, что мы не читали то-то, не слушали последний концерт Шостаковича, не были на выставке в Пушкинском музее... Впрочем, оба метода дополняли друг друга [Кузнецов (в печати)].

Воспоминания студийцев сохранили рассказы об обязательных походах в музеи и в кино (например, на фильмы Чаплина с последующим их разбором), о докладах, посвященных тому или иному писателю, которые они готовили, о тематических литературных вечерах. Спектакль «Город на заре» создавали люди разного уровня культуры: кто-то из студийцев читал Джойса, а кто-то, как самородок Николай Потемкин, пришел из Болшевской студии, в основном состоявшей из бывших малолетних правонарушителей, и не обладал таким интеллектуальным багажом. Однако постоянный культурный тренинг подтягивал всех, даже отстающих, до необходимого уровня.

По сохранившемуся в архиве И. К. Кузнецова дневнику 18-летнего Максима Селескериди¹⁶ видно, как прочитанное и увиденное усваивается и преобразуется им в творчество. В частности, в этюды. Они в студии практиковались

¹⁶ Максим Иванович Селескериди, исполнитель роли Зяблика в «Городе на заре», во время войны был сапером-подразчиком, воевал в партизанском отряде. После войны стал актером Театра им. Вахтангова, взял псевдоним Греков. До своей ранней смерти в возрасте 42 лет сыграл на сцене этого театра несколько заметных ролей, снимался в кино.

разные — в том числе и такие, где нужно было погрузить зрителя в художественный мир определенного автора. Бесконечно увлеченный актерской профессией (в дневнике — ни слова об идеологии, ни слова о Сталине), Селескериди описывал этюды подробно — судя по его записям, эти «погружения» часто выходили весьма удачными, причем не на лобовом, поверхностном, а на довольно тонком ассоциативном уровне. Видимо, это в конечном счете и позволило достичь в спектакле «Город на заре» того качества актерской игры, о котором восхищенно писал Борис Голубовский:

Новизна — в характерах, в импрессионистической тонкости, когда эскизы, намек на образ сделаны изящно-недосказанно и вместе с тем абсолютно верно. Как далеко ушли студийцы от приевшейся кондовости; мы услышали совсем иные интонации, влияние прозы Хемингуэя [Голубовский 1998: 306].

Синтез двух начал

В 1967 г., выступая во Всесоюзном театральном обществе с рассказом об Арбузовской студии, В. Н. Плучек как самое существенное в этом опыте отмечал естественное соединение школы Станиславского с эстетическими установками Мейерхольда:

В этом спектакле был синтез двух начал. Мы не считаем себя первооткрывателями, это намечалось Вахтанговым, но мы последовательно и точно развивали эту линию. И мне в дальнейшем всегда казалось, что никаких глубоких противоречий между Станиславским и Мейерхольдом не существует. И уже в первой своей работе как режиссер я обрел уверенность в том, что самая яркая театральная форма, самая экстравагантная острая выразительность не могут существовать, не опираясь на базу тех открытий, которые были сделаны Константином Сергеевичем. (...) Мы были последовательными учениками Станиславского, необыкновенно последовательными, даже больше, чем его студия, которую мы смотрели (...) но мы одновременно ставили перед актерами и всегда необычайно четко формулировали и законы того театра, который противопоставлялся театру переживания, — условного театра [Стенограмма 1967].

Мысли об этом соединении посещали Плучека еще с начала 1930-х годов. Побывав 31 мая 1933 г.¹⁷ на спектакле Центрального ТРАМа «Девушки нашей страны», который поставил мхатовец Илья Судаков (ему ассистировали Николай Хмелев и Николай Баталов), Плучек отразил в дневнике двойственность своего впечатления. Отметил достоинства и недостатки обоих подходов — то, как это ему тогда виделось.

¹⁷ Год написания цитируемой ниже дневниковой записи указан неразборчиво, и в фонде В. Н. Плучека в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина эту заметку отнесли к 1939 г. Однако ряд косвенных признаков указывает на то, что Плучек смотрел спектакль Центрального ТРАМа «Девушки нашей страны» накануне официальной премьеры, которая состоялась 1 июня 1933 г.

...Эта система [Станиславского] построена на внимательном, добросовестном изучении ремесла актера и любовном отношении к нему. Тогда как в режиссерской практике Мейерхольда отношение к актеру чрезвычайно эгоцентрично, невнимательное. Мейерхольда не интересует состояние актера, сумма его психологических, индивидуально-свойственных ему настроений в момент работы над ролью (первая читка, первые планировки, смущение, робость, или наоборот, излишнее мешающее нахальство и т. д.). Его актер должен быть прекрасным техником, быстро схватывающим тот рисунок роли, даваемый Мейерхольдом, и роль актера сводится уже к оправданию заданий, даваемых режиссером. Педагогический такт, внимательное отношение к человеку у Мейерхольда вообще отсутствуют. С точки зрения педагогической работы, продельваемой Судаковым над трамбовцами (внутренняя убедительность почти большинства персонажей), этот спектакль является подтверждением вышеизложенного мною. Но зато как беспомощны, как безвкусны, как малограмотны эти люди в искусстве режиссуры. Какая возмутительная музыка в этом спектакле и еще возмутительнее ее неумело-безвкусное использование, подчеркивающее абсолютную не-музыкальность режиссеров. Как убоги, не продуманны, композиционно безграмотны мизансцены этого спектакля... [Плучек [1933]. Л. 11–13].

В Арбузовской студии Плучек эти два подхода действительно соединил. В частности, он привлек к занятиям своих бывших коллег по ГосТИМу и ТРАМу электриков. Студийцы исправно посещали Институт физкультуры, где занимались со знаменитым боксером Константином Градополовым, прежде обучавшим боксу актеров ГосТИМа. В ближний дружеский круг входил и преподаватель биомеханики Зосима Злобин — во всяком случае, именно он ставил танцы для фронтального обозрения Арбузовской студии в 1941 г. Одновременно в работе студийцев активно использовался этюдный метод, разработанный К. С. Станиславским и в дальнейшем развитый Марией Осиповной Кнебель.

А потому от Арбузовской студии и «Города на заре» можно прочертить линии в будущее сразу в двух направлениях. С одной стороны — к Центральному детскому театру и возникшей при нем студии, где в середине 1950-х годов Кнебель и молодой Анатолий Эфрос занимались этюдами по методу действенного анализа и методу физических действий и где Эфрос по ночам репетировал «Ромео и Джульетту», предлагая присутствующим актерам попробовать себя в любой роли. А с другой стороны — к урокам биомеханики, которые в начале 1970-х Валентин Плучек ввел в Театре сатиры, пригласив заниматься со своими актерами бывшего мейерхольдовца Николая Кустова. На эти тренинги ходил и молодой актер Алексей Левинский — ныне художественный руководитель студии «Театр», один из главных специалистов по биомеханике, ключевая фигура российского лабораторного театра.

Мечта студента Харитонова

Возможно, именно это живое, ненасильственное соединение двух эстетических систем и производило столь сильное впечатление на молодого зрителя «Города на заре». Среди зрительских откликов на спектакль, которых до наше-

го времени дошло довольно много (так как студийцы, начиная с прогонов «Города на заре», ввели анкетирование публики), есть один, который представляется мне наиболее важным. Это записка, которую студент 4-го курса физфака МГУ Харитонов передал для А. Н. Арбузова. Судя по контексту, передал он ее во время диспута, прошедшего в конференцзале мехмата МГУ на Моховой улице 4 марта 1941 г. Почему он так сделал — понятно: выступавших было много, диспут закончился под утро, да и слова, которые Харитонов хотел донести до создателей спектакля, не стоило произносить с трибуны. Ведь в них говорилось о возвращении на сцену эстетики опального Мейерхольда. Харитонов пишет¹⁸:

Правы были те, кто говорил о банальности сюжета — сюжет в достаточной мере затаскан и набил оскомину. Но спектакль смотрится с неослабным вниманием и вызвал немалые дебаты.

Чем это объясняется?

Хорошая игра и большая непосредственность — это верно. Но не только это. Кто-то из выступавших сказал — «Вы хотели сделать новый театр, которого нет, но никаких новшеств в искусство не внесли». Он просто перепутал — новый театр и новшества в искусстве. Театр воскресил незаслуженно забытые формальные приемы (я не специалист и не театрал и не знаю терминологии).

Театр взял у этого формализма то, что было в этом хорошее, и оставил в могиле забытыя плохое.

И формалистика Мейерхольда и др., взятое в разумном количестве, составляют новое качество. Это, по-моему, нужно подчеркивать и подчеркивать. Это — то новое, что дал театр по сравнению с существующими сейчас, и нужно, чтоб это театр не оставил, не забыл (почему — вам и без нас ясно. Я хотел бы вас убедить, что это доходит) [Харитонов 1941].

А дальше Харитонов говорит о той нише, которую могла бы занять Арбузовская студия, дав современному зрителю то, в чем он, по мнению студента, остро нуждается:

Личное приобретает свой вес, перекликается с общественным. Личные конфликты становятся глубокими и вызывают большие страдания. Таня в первых двух действиях пьесы «Таня» дает кусочек такого образа...

Не буду продолжать дальше — понятно, что мне хочется. Мне кажется, что это затронет многих и многих. <...>

Зритель хочет современного человека. Его личную, интимную, непоказную жизнь, переживания, чувства — современную жизнь со всеми ее конфликтами. <...> Образ современного человека города, современного студента, современного молодого интеллигента — такого образа никто пока не показал.

Это очень трудный образ. Было время, когда увлекались ФЗУ, заводами и пр. (Катаев — «Время вперед» etc.), теперь это не так. Было вре-

¹⁸ Документ цитируется с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

мя большой опасности легкомыслия (Кассиль — «девушки при»¹⁹ etc.). Эта опасность не миновала. Сейчас выходит на сцену жизни иной молодой человек — человек, оценивший культуру, воспринявший ее в немалой степени. <...>
Желаю вам успешной работы и мечтаю увидеть в Вашем театре родной мне образ [Там же].

То, о чем мечтает студент Харитонов, появится на сцене только в эпоху оттепели. Но сам факт, что отголоски «родного ему образа» он ощутил не в одной лишь бабановской «Тане», но и в молодых героях «Города на заре», свидетельствует о том, что Арбузовская студия по-своему предвосхитила время. Так что зря Александр Галич в «Генеральной репетиции» в сердцах назвал «Город на заре» «ходульной романтикой и чудовищной ложью» [Галич 1991: 353]. В этом спектакле было много тонкого, настоящего, просто проросли эти находки совсем в другом театре: в пьесах Виктора Розова, которые Анатолий Эфрос ставил в Центральном детском театре, а Олег Ефремов — в театре-студии «Современник», в хоре «Доброго человека из Сезуана» Юрия Любимова, в «Теркине на том свете» Валентина Плучека, выпущенном в Театре сатиры и быстро запрещенном.

Источники

- Арбузов 1956 — *Арбузов А. Н.* Работа над пьесой. Заметки драматурга // Молодая гвардия. 1956. № 1. С. 179–199.
- Арбузов 2007 — *Арбузов К.* Другая цивилизация. М.: Зебра Е; Альта-Принт, 2007.
- Арбузов 2019 — *Арбузов А. Н.* Записные книжки. 1941–1954. Кн. 1: 1954–1965. Кн. 2: 1954–1965. М.: Зебра Е; Галактика, 2019.
- Аронов 2012 — *Аронов М.* Александр Галич: Полная биография. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.
- Богачева-Арбузова 2019 — *Богачева-Арбузова А. Н.* Моя жизнь рядом с драматургом Алексеем Арбузовым. М.: Зебра Е; Галактика, 2019.
- Галич 1991 — *Галич А. А.* Генеральная репетиция. М.: Сов. писатель, 1991.
- Гладков 2014а — *Гладков А. К.* «Всего я и теперь не понимаю»: Из дневников. 1938 / Комментар. С. В. Шумихина // Наше наследие. № 109. 2014. С. 96–113.
- Гладков 2014б — *Гладков А. К.* «Всего я и теперь не понимаю»: Из дневников. 1939 / Комментар. С. В. Шумихина // Наше наследие. № 110. 2014. С. 106–123.
- Голубовский 1998 — *Голубовский Б. Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Кузнецов 1966 — *Кузнецов И. К.* Студия «Города на заре» // Театр. 1966. № 1. С. 103–113
- Кузнецов 1969 — *Кузнецов И.* Город на заре // Спектакли и годы. Статьи о спектаклях русского советского театра / [Ред. и сост. А. Анастасьева, Е. Перегудова]. М.: Искусство, 1969. С. 233–2444.

¹⁹ В книге Николая Любимова «Неувядаемый цвет» можно прочесть расшифровку этого выражения: «Этот “народ” [на клубных вечерах поэтов] составляли опять-таки братия пишущая и братия непишущая — те, кого Лев Кассиль метко назвал “девушками при...”, со своими кавалерами» [Любимов 2000: 75].

- Кузнецов (в печати) — *Кузнецов И. К.* Город на заре // Кузнецов И. К. Прекрасная пора нашей жизни. М.: Юнити-Дана, 2020. (В печати).
- Любимов 2000 — *Любимов Н. М.* Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний. Т. 1. М.: ФТМ, 2000.
- Маркович 1940 — *Маркович Л.* У колыбели нового театра // Московский комсомолец. 1940. 8 янв.
- Маркович 1941 — *Маркович Л.* Театр молодости // Московский комсомолец. 1941. 22 марта.
- Полтавская, Пашкина 2013 — *Полтавская Г., Пашкина Н.* Валентин Плучек, или В поисках утраченного оптимизма. М.: Театр. музей им. А. А. Бахрушина, 2013.
- Свободин 1981 — *Свободин А. П.* Театральная площадь. М.: Искусство, 1981.
- Файко 1940–1965 — *Файко А. М.* Дневник [1940–1965] // Прожито. Личные истории в электронном корпусе дневников. URL: <http://prozhito.org/notes?diaries=%5B498%5D>.
- Файко 1978 — *Файко А. М.* Записки старого театрального. М.: Искусство, 1978.

Архивные источники

- Арбузов 1940 — *Арбузов А. Н.* «Город на заре». Театральная хроника в 9 картинах. 1940 (РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 3. Ед. хр. 3150).
- Арбузов 1938 — *Арбузов А. Н.* Письмо к Плучеку В. Н. о завершении работы над пьесой «Таня», о встрече с М. И. Бабановой, о студии, о работе над пьесой «Комсомольск». 1938. 20 июля (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 150).
- Гладков 1938 — Рукописи А. К. Гладкова. Дневниковые записи. 1938 (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 79).
- Материалы 1938 — Материалы работы над коллективной пьесой «Город на заре». 1938 (РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 3).
- Галактионов 1939 — Письмо В. И. Галактионова З. Е. Гердту. 1939. 2 ноября (личный архив И. К. Кузнецова).
- Плучек 1936–1941 — *Плучек В. Н.* Отрывочные дневниковые записи на отдельных листах. 1936–1941 (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 22).
- Плучек [1933] — *Плучек В. Н.* Записная книжка с дневниковыми записями и зарисовками. 1939 [1933?] (ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 21).
- Смородов [1940–1941] — Материалы постановки спектакля «Город на заре» в Государственной театральной московской студии: письмо строителя Комсомольска-на-Амуре. [1940–1941]. (РГАЛИ. Ф. 2805. Оп. 1. Ед. хр. 64).
- Стенограмма 1967 — Стенограмма выступления В. Н. Плучека в ВТО. 1967. Декабрь (личный архив И. К. Кузнецова).
- Студиата 1938–1941 — Студиата. [Шуточная поэма, 1938–1941] (личный архив И. К. Кузнецова).
- Харитонов 1941 — записка студента IV курса физфака МГУ Харитонова. 1941. Март. (личный архив И. К. Кузнецова).

Сокращения

- ГЦТМ им. Бахрушина — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина (Москва).
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

Литература

- Гайдебуров 1977 — *Гайдебуров П. П.* Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М.: ВТО, 1977.
- Голубовский 1998 — *Голубовский Б. Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- Захава 2010 — *Захава Б. Е.* Вахтангов и его студия. М.: Театр. ин-т им. Бориса Щукина, 2010.
- Кнабе 2006 — *Кнабе Г. С.* Древо познания и древо жизни. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2006.
- Туровская 2015 — *Туровская М. И.* Зубы дракона. М.: Corpus, 2015.
- Фельдман 2016 — *Фельдман О. М.* Предисловие. О последнем выступлении В. Э. Мейерхольда // Мейерхольд В. Э. Речь на Всесоюзной режиссерской конференции 15 июня 1939 года. М.: Нов. изд-во, 2016. С. 7–64.

References

- Fel'dman, O. M. (2016). Predislovie. O poslednem vystuplenii V.E. Meierkhol'da [Introduction. On the last public appearance of V. E. Meyerhold]. In V. E. Meierkhol'd. *Rech' na Vsesoiuznoi rezhisserskoi konferentsii 15 iunia 1939 goda* [Speech at the All-Union Conference of Stage Directors, June 15, 1939], 7–64. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Gaideburov, P. P. (1977). *Literaturnoe nasledie. Vospominaniia. Stat'i. Rezhisserskie eksplikatsii. Vystupleniia* [Literary heritage. Reminiscences. Articles. Director's scripts. Public speeches]. Moscow: VTO. (In Russian).
- Golubovskii, B. G. (1998). *Bol'shie malen'kie teatry* [Big little theatres]. Moscow: Izdatel'stvo imeni Sabashnikovykh. (In Russian).
- Knabe, G. S. (2006). *Drevo poznaniia i drevo zhizni* [The Tree of Knowledge and the Tree of Life]. Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Turovskaia, M. I. (2015). *Zuby drakona* [Dragon's teeth]. Moscow: Corpus. (In Russian).
- Zakhava, B. E. (2010). *Vakhtangov i ego studiia* [Vakhtangov and his drama studio]. Moscow: Teatral'nyi institut im. Borisa Shchukina. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Александра Владимировна Машукова
независимый исследователь
Россия, Москва
✉ shushaM@yandex.ru

Information about the author

Alexandra V. Mashukova
Independent Researcher
Russia, Moscow
✉ shushaM@yandex.ru