
М.Г. Литаврина

«...В БЕРЛИНЕ БЫЛИ В РОЛИ ГИДОВ...»:
В.Г. ГАЙДАРОВ О БЕРЛИНСКОМ КУЛЬТУРНОМ
ПРОСТРАНСТВЕ 1920-х гг.

Очей незримые ирисы
Благоуханно-хороши,
Ах, нет утонченной актрисы
И артистичнее души!
Нередко, невзирая на ночь,
Засиживались впятером.
— Читайте, милый «Северяныч»,
И мы Вам с радостью прочтем, —
Твердила ласково и мягко,
Она, прищурясь и куря.
И пенил душу я в честь Вакха,
Живя, сверкая и горя!
Красив, как римлянин, Гайдаров,
Встает и всех лазорит он:
Нам звоном бархатных ударов
Виолончелит баритон.
Ольга Владимировна сценки
Разыгрывает про детей,
Как мальчик плакал из-за пенки,
Иль эпизод из жизни швей...
С ней, несмотря на тьму и на ночь,
Нам было ярко и светло,
И был целован «Северяныч»,
Как мать дитя, в чело...

*Игорь Северянин.
«У Гзовской» (1923)¹*

Осенью 1921 г. афиши русского Берлина объявляли о постановке уайльдовской «Саломеи»². Было провозглашено о создании Русского художественного передвижного театра, в репертуаре которого обещались еще и Тургенев, и Гольдони, и Леонид Андреев, и Федор Сологуб. С обложки берлинского художественного журнала «Жар-птица»³ вскоре смотрела на читателя — в экзотическом головном уборе и смелом наряде — бывшая московская театральная

¹ Машинописную копию стихотворения, фрагмент которого выбран в качестве эпиграфа, Н.В. Гайдарова прислала автору настоящей работы в 1998 г.

² См.: ОР РНБ. Ф. 1342 (Гайдаровы В.Г. и Н.В., Гзовская О.В.). Оп. 1. № 1101. С. 1–2.

³ Жар-птица. 1921. № 2.

звезда Ольга Гзовская⁴. Она уже играла эту роль в недавно амнистированной пьесе в Москве, и премьера спектакля Малого театра тогда почти совпала с началом революции. О дуэли двух Саломей взбаламученной Москвы — А. Коонен⁵ и О. Гзовской — не писал разве что ленивый. Обратил внимание на эти постановки и поэт Георгий Иванов. И хотя считалось, что старомодный Малый проиграл в этом состязании эстету и модернисту Таирову, Гзовскую — Саломею молодежь обожала. Гзовская же решила взять реванш в Берлине, и в основе ее замысла, не лишённого художественных заимствований, лежала одна из популярных идей Серебряного века — двоемирие. Характерной особенностью театральной стилистики этой постановки и отличием от показанного большинством уже заявивших о себе русских трупп в Берлине была ее явная связь с эстетикой модерна и символизма. Дать Саломею не как обычное воплощение чувственной извращенности, а «как своеобразный переход от гибнущего в разврате язычества к христианству, к предшественнику Христа — Иоканаану»⁶, — таков был современный пафос замысла Гзовской. Его всячески поддерживали декорационными и костюмными решениями художники Н. Исцеленов и М. Лагорио⁷, искусно стилизуя античные одежды и вписывая в современные сценические каре оцетинившееся копьями войско Ирода. Но главное, у Гзовской был союзник и молодой партнер — бывший мхатовец Владимир Гайдаров, исполнитель роли того самого Иоканаана-Христа. Он тогда сразу обратил на себя внимание публики: «Одинокий Иоканаан... с обнаженной головой и рыжими, длинными, взлохмаченными волосами»⁸. При всем несовершенстве и эклектичности постановщики прежде всего сделали очевидную ставку на зрелищность — и не ошиблись. И хотя русско-берлинская критика назвала спектакль «мозаикой стилей»⁹, да и современный исследователь этой нетрадиционной для эмигрантского театра постановки склонен считать ее «неудачной» и «отрицательно отразившейся на дальнейших планах труппы»¹⁰, сам исполнитель роли Иоканаана пишет в своих мемуарах обратное: именно благодаря «Саломее» и помещенному «Жар-птицей» эффектному снимку их и заметили в Берлине 21-го года, и началась в полном смысле этого слова карьера этой пары русских актеров в Германии.

⁴ Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) — артистка московских Малого (1905–1908, 1909–1910, с перерывами; 1917–1919) и Художественного (1910–1917, 1919–1920, с перерывами) театров. Снималась в немом кино. В описываемое Гайдаровым время артисткой постоянной труппы МХТ уже не была. В 1919 г. также преподавала в Шаляпинской студии в Москве, выступала на сцене Малого театра в роли Саломеи. Брак Гзовской с В.Г. Гайдаровым был зарегистрирован уже в зарубежье (1926), что подтверждается архивными материалами. В Берлин в 1921 г. Гзовская прибыла с мужем — В.А. Нелидовым и партнером по сценическому тандему — В.Г. Гайдаровым.

⁵ Коонен Алиса Георгиевна (1889–1974) — артистка Московского камерного театра (1914–1949), выдающаяся трагическая актриса.

⁶ Г.Р. К постановке «Саломеи» // Жар-птица. 1921. № 2. С. 3.

⁷ См. о них: Лейкинд О., Северюхин Д. Художники русской эмиграции: 1917–1941: Биографический словарь. СПб., 1994. С. 224 и др.

⁸ Бемиг М. Берлин начала 20-х гг.: столица русского или эмигрантского театра? // Культурное наследие российской эмиграции: 1917–1940: В 2 кн. 1994. Кн. 2. С. 351. См. также: Bohmig M. Das Russische Theater in Berlin. 1919–1931. München, 1990.

⁹ Офросимов Ю. Театр: Фельетоны. Берлин, 1928. С. 143.

¹⁰ Бемиг М. Берлин начала 20-х гг. ... С. 351.

Подчеркнем: изначально Гайдаров и Гзовская в Германии — не эмигранты, а *художественные мигранты*, которые составляли тогда значительную часть артистических беженцев из СССР. В эпоху ранних двадцатых, когда еще многим казалось рано определяться и хотелось длить и длить свое бытие в междуцарствии, в междувременье, — о чем писал Г. Струве¹¹ — такое не было редкостью. О Берлине как русской чрезмерно разросшейся «ярмарке талантов» говорит и журналист Ю. Офросимов в своей книге очерков об актерской жизни русских берлинцев¹² (об этом главном критике русского Берлина не всегда по-доброму вспоминает и Гайдаров) — куда спешить, раз все *для них* складывалось как нельзя лучше. О причинах выезда из СССР Гайдаров говорит скупно, немного проясняют картину его интервью немецкой прессе: стало работать невозможно... не было условий для творчества. В интервью изданию «Кинонеделя» («Filmwoche») он позже говорил: «...работа в кино и в театре России столкнулась с большими затруднениями, нервы устали...»¹³ Вот и поехали в Прибалтику, а потом в Берлин — «работать». Получилось — на долгих 12 лет.

Ранее не публиковавшиеся мемуары Владимира Георгиевича Гайдарова о русском Берлине «Русские на чужбине»¹⁴ — это «записки постороннего», записки человека с советским паспортом — об эмиграции, написанные через 35 лет после возвращения в СССР, в брежневские 60-е. Написанные лауреатом Сталинской премии за роль фельдмаршала Паулюса в советском фильме «Сталинградская битва» со всеми вытекающими отсюда особенностями и выводами. (Вероятно, найдутся читатели, которые не простят Гайдарову его идеологическую ангажированность: некоторые театроведы даже в середине 1980-х гг. решительно отговаривали его последнюю супругу, Наталью Васильевну Гайдарову, опубликовать эти воспоминания.) Написанные в то же время редким русским актером-удачником в Германии двадцатых: потому, может быть и вполне искренне, все другие ему кажутся неудачниками. И в том, что «эмиграция есть драма», он хочет убедить своих издателей и читателей в СССР и хочет, как это было тогда принято, «извлечь уроки» и предупредить об опасностях, поджидающих на чужбине. Очевидно, однако, что при всей идеологической экипировке и сопровождавших предисловиях и послесловиях советские издатели побаивались рукопись опубликовать — раз было создано три варианта мемуаров о годах, проведенных в Берлине, и, несмотря на все авторские правки, ритуальные словосочетания и дежурные обороты, остались эти страницы неизданными. Гайдаров же, прочитав недавно выпущенные книги реэмигрантов Л. Любимова¹⁵ и Д. Мейснера¹⁶, посчитал, что теперь — можно

¹¹ См.: Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж, 1984.

¹² Имеется в виду книга: Офросимов Ю. Театр: Фельетоны.

¹³ Интервью В. Гайдарова берлинскому изданию «Filmwoche» (1924. № 25) // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы. С. 2–3.

¹⁴ Фрагменты мемуаров В.Г. Гайдарова публикуются в приложении к настоящей статье.

¹⁵ Любимов Лев Дмитриевич (1902–1976) — писатель, публицист, бывший эмигрант, сотрудник газет «Возрождение» и «Советский патриот» (в 1947 г. выслан из Франции), автор мемуаров «На чужбине» (М., 1963). Влияние воспоминаний Любимова, возможно, сказалось на выборе Гайдаровым названия для своей работы.

¹⁶ Мейснер Д. Миражи и действительность: Записки эмигранта. М., 1966.

снова обратиться к подобной теме. (Автобиографическая книга же Гайдарова «В театре и в кино» — где он достаточно подробно рассказал о немецком кино 1920-х гг., своих знаменитых партнерах и коллегах Асте Нильсен, Ли де Путти, Алессандро Моисси, Эмиле Яннингсе, Мие Май, — вышла, как теперь ясно, с большими купюрами. Об этом свидетельствует и записка Н.В. Гайдаровой, приложенная к рукописям¹⁷.) Под последним вариантом сочинения «Русские на чужбине» стоит подпись и дата: Комарово, год 1968-й... Зловещий 68-й, которому он пытается даже найти оправдание, — лишь бы только издали текст. Ведь текст его не о «политических», не о белых эмигрантах, а о людях творческих профессий, зачастую вообще далеких от какого-либо сознательного идейного выбора, о страданиях тех, кто вообще оказался за границей случайно, по прихоти судьбы. Этот гуманитарный акцент записок В.Г. Гайдарова помогает при чтении преодолеть идеологическую фальшь их в ту пору обязательной экипировки.

Но для огромного количества зрителей и особенно зрительниц в Берлине двадцатых существовал совсем другой Владимир Гайдаров (Wladimir Gaidaroff) — иного они не знали и, вероятно, узнать совсем бы не захотели. Герой-любовник, персонаж красивых мелодрам и костюмных киноэпосов двадцатых «Человек с железной маской» (роль Э. Дантеса) и «Манон Леско» (роль кавалера Де Грие)... А потом будут «Горящая земля», вошедшая в историю мирового кино, «Трагедия любви», «Жулик против воли», «Белая рабыня», «Альпийская трагедия»... Десять лет почти непрерывных съемок и гастрольных поездок по Европе, редкая востребованность для русского в зарубежном кино, гладкий переход в павильон звукового фильма... Эта операция перехода в «тонфильм» прошла у него, к тому времени овладевшего немецкой речью в совершенстве, в отличие от абсолютного большинства русских актеров, практически безболезненно. Словом, он вписался в европейскую жизнь и искусство, как и Ольга Чехова¹⁸, в которую он нигде не бросит камень и напишет с уважением, отдавая должное ее скромному таланту и гигантскому труду. Он признает гениальность и право на поиск эмигранта Михаила Чехова¹⁹, виртуозное мастерство Владимира Соколова²⁰. Однако к такой упорной работе над собой в эмиграции оказались способны немногие русские. Как и О. Чехова, к концу двадцатых он чувствовал себя здесь отнюдь не в гостях. Они с Гзовской быстро стали, что называется, lokal и становились добровольны-

¹⁷ См.: Пояснительная записка Н.В. Гайдаровой [1994] // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 1. № 127.

¹⁸ Чехова Ольга Константиновна (1897–1980) — племянница О.Л. Книппер-Чеховой, бывшая супруга М.А. Чехова. С начала 1920-х гг. актриса немецкого театра и кино. Автор мемуаров, русский перевод: «Мои часы идут иначе» (М., 1997).

¹⁹ Чехов Михаил Александрович (1891–1955) — русский актер театра и кино, бывший артист МХТ, художественный руководитель МХАТ Второго (1924–1928), племянник А.П. Чехова. В 1928 г. эмигрировал, работал в театрах Европы, снимался в Голливуде, преподавал, создал собственные актерские студии. Соч.: «Путь актера» (М., 1928); «О технике актера», «Жизнь и встречи» (Литературное наследие: В 2 т. М., 1995), «On the Technique of Acting» (L.; NY, 1953) и др.

²⁰ Соколов Владимир Александрович (1889–1962) — русский актер, педагог, артист Московского камерного театра. В результате полученной во время гастролей МКТ в Германии травмы остался за границей, работал у М. Рейнхардта, Ш. Дюллена, преподавал. После войны снимался в Голливуде, выступал с известными мастерами на сценах Лондона и Нью-Йорка, ставил спектакли как режиссер.

ми проводниками по авантюрному, опасному, загадочному и даже мистическому берлинскому пространству для прибывающих сюда представителей российской артистической богемы. Эту их новую роль сразу заметил и обратил себе на пользу приехавший сюда Северянин, обыграв в стихах: «Гайдаров, Гзовская, Нелидов / в Берлине были в роли гидов...» И вероятно, Гайдаров со временем мог бы стать тут, так же как О. Чехова, «государственным актером». Его жизненное и сценическое пространство было значительно шире «русского Берлина». Да, судя по мемуарам, многое кажется ему на чужбине чудным, непривычным, даже неприятным, оскорбляет порой его советскую нравственность и полтавское целомудрие — откровенность инстинктов, вынесенная на потребу, бытовая распущенность местной богемы, скабрзность театрального репертуара, голая Марлен Дитрих с папирозой в зубах в коридорах киностудии. (Впрочем, о последней он напишет потом в изданной в 1966 г. книге восторженно, добавив новые впечатления и скорректировав этот поначалу шокировавший его образ — когда она, уже легенда, придет в Ленинград с концертами и он будет встречать ее на вокзале²¹.) Но что все это — мелкие колючки, бытовой мусор — по сравнению с той радостью большой работы, участия в историческом европейском кино двадцатых, которая ему выпадает, — играть и просто быть на площадке у Мурнау, Любича, Вине. Хотя порой его записки не лишены сарказма и язвительных замечаний: о том, как сразу выучил главные слова в немецком киноязыке: не только «съемка», «свет», «грим», но и «столовая», «двойной коньяк», «черт возьми» — «эти слова относятся к необходимым реквизитам режиссера и произносятся фортиссимо с вытаращенными глазами. Иногда для усиления их воздействия ломается стул или падает тяжелый предмет»²². Впрочем, и описания ранних российских киноателе в его книге рисуют картину, далекую от идеала. Достается на орехи и бывшим соотечественникам, подвизавшимся в кино Германии, — чего стоит портрет Д. Буховецкого.

«Удачником», баловнем судьбы чернобровый красавец Гайдаров в Германии был настолько, что возникает мысль: как вообще решился вернуться в 1932 г., с какой стати? Особенно когда рассматриваешь архивные фотографии его роскошной берлинской квартиры — собрания антикварных редкостей. Эксклюзивная мебель, стеклянные изыски ар-деко, скрипка, ковры, портреты его и Ольги Гзовской в рост — на стенах. Никаких унылых русских пансионеров, портретированных Набоковым и Шкловским, а их артистические презентации нисколько не напоминают дешевый каботинаж размалеванных статистов из «Машеньки» и «Дара»... Кто еще из русских в Берлине двадцатых жил так, как они? Вот он играет в теннис с эмигрантом, бывшим солистом Большого Баклановым на корте в Берлине (ракеткой Владимир Георгиевич владел мастерски, еще в 1912 г. выиграл турнир в Москве). А вот Гайдаров за рулем модного авто, вот бороздит на лыжах склоны Альп, а вот, демонстрируя атлетическое сложение «римлянина», — идет под парусом в Средиземноморье... Страницы киножурналов обманчиво рисуют совершенно гламурный, как сказали бы сегодня, имидж заезжего героя-любовни-

²¹ О певичке кабаре и кинозвезде Марлен Дитрих, встречах с ней в Германии и России см.: *Гайдаров В.Г. В театре и в кино.* М.; Л., 1966. С. 135–137.

²² ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы. С. 3.

ка. Перелистывая немецкие журналы и перебирая фотографии конца двадцатых, ловишь себя на мысли: «Богат, хорош собою...» — кажется, здесь у него есть все! Есть популярность — да еще такая, что порой приходится скрываться от досужих фройляйн, караулящих его не только у служебного входа театра, но и в тамбурах гастрольных поездов, заваливающих редакцию «Кинонедели» душеспитательными признаниями, нетерпеливо выведывающих его вкусы и пристрастия под видом журналисток. Абсолютно позабыто, что Гайдаров — из СССР, что он постоянно и недвусмысленно подчеркивает, что здесь всего лишь «на работе», что непременно когда-нибудь вернется домой. Да и какая разница, из какой он страны, этот «бог любви», этот Парис из кино-Трои?!²³ Он давно уже — полноправный патриций мировой космополитической киноимперии. А главное, удастся много путешествовать по миру, в основном благодаря гастролям и киноэкспедициям, увидеть и пустыни Африки, и «адриатические волны». Он гостит у Горького на Капри и проводит пасхальную ночь в знаменитом центре антропософии среди учеников Жак-Далькроза в Хеллерау. Его повсюду сопровождает супруга, актриса Ольга Гзовская, когда-то кокетливая Мирандолина и дерзкая Саломея московских предреволюционных сезонов, — которая уже не может угнаться за ритмом жизни мужа. Мужа, который моложе ее на 10 лет и ради которого она рассталась с опытным антрепренером и театральным деятелем Владимиром Нелидовым²⁴ — собственно, и привезшим их с Гайдаровым в Берлин! Она — партнерша Станиславского на сцене Художественного, она, звезда раннего немого российского кино, она, сама давно уже театральная педагог, имевшая собственную студию не только в Москве, но и в Берлине, она, покорившая Прагу еще в 1910-е гг. и вдохновлявшая чешских скульпторов и графиков идеальными пропорциями полуобнаженного тела в своих смелых сценических этюдах, — вынуждена теперь отступить на второй план. Увы, женский актерский век — всегда короче, и здесь Гзовская все чаще оказывается просто «фрау Гайдарофф».

Однако вернемся в начало, чтобы обрисовать более точный портрет автора «Русских на чужбине». Владимир Георгиевич Гайдаров родился в 1893 г., детство провел на Полтавщине. Впоследствии поступил в Московский университет, на философское отделение историко-филологического факультета. Данные для научной работы, вероятно, у юноши были неплохие: к концу обучения на него обратил внимание Г.Г. Шпет, у которого он занимался в семинаре по немецкой классической философии. Незадолго до Первой мировой войны и Октябрьского переворота Владимир начал усердно осваивать язык Фихте и Гегеля. Однако дальше судьба делает пируэт: юноша увлекся не только другим популярным в ту пору у российского студенчества немецкоязычным автором — Карлом Марксом, — но и театральным искусством, благо Художественный и Малый театры были совсем

²³ В фильме Манфреда Ноа «Падение Трои» (1924) В.Г. Гайдаров снялся в роли Париса.

²⁴ *Нелидов Владимир Алексеевич* (1869–1926) — деятель театра, заведующий труппой Малого театра в 1907–1909 гг., антрепренер, мемуарист, критик (соч.: Театральная Москва. М., 2002). Муж О.В. Гзовской до середины 1920-х гг. Активно участвовал в организации выступлений Гайдарова и Гзовской в Германии, писал анонсы и статьи в русской и немецкой прессе. После расставания с О.В. Гзовской уехал в США, где вскоре умер.

рядом и недаром назывались вторыми университетами. Скоро первый университет остался позади, а впереди был уже теперь МХАТ²⁵. Со временем для начала артистической карьеры Гайдарову и повезло, и не повезло: повезло выходить на сцену с самим Станиславским, стать свидетелем исторических событий не только на сцене России, но и в лучшем театре страны, быстро привлечь к себе внимание отечественного немого кино — «дитя модерна»... А не повезло — сполна хлебнуть театральной и общей разрухи Москвы 1919 г. В архиве артиста — карточка сотрудника МХАТ и удостоверение на 1919/20 г. Точное время поступления на работу в Художественный театр варьируется в разных документах: то 1913-й, то 1914-й — в справке²⁶, выданной впоследствии ему театром в послевоенные годы, то вообще 1915-й — в аппаратах некоторых изданий по истории МХТ²⁷. Известно, однако, что Гайдаров планировался на роль Алискана в блоковской пьесе «Роза и крест»²⁸, почти триста репетиций которой в театре, однако, не увенчались премьерой. Показателен один эпизод. Гайдаров — участник знаменитого «Каина»²⁹ — спектакля К.С. Станиславского по мистерии Джорджа Гордона Байрона, где режиссеру хотелось аллегорически отобразить братоубийственную гражданскую войну в России. Конечно, Гайдаров, исполнитель роли Авеля, огорчал создателя театра своей совершенно не подходящей к роли революционной настроенностью, но Станиславский в него, еще только начинающего актера с блестящими внешними данными, некоторой слабостью артистической воли и неидеальной дикцией, поверил. Поверил, несмотря на долгие препирательства новичка с постановщиком, в которые пускался по привычке экс-философ на репетициях. А дальше, когда несчастливой судьбы спектакль (состоялось только восемь представлений) был наконец поставлен, — произошел эпизод, в конце концов заставивший Гайдара «переменить судьбу». Гайдаров — убиенный Авель лежал на сцене и по всем законам правдивого мхатовского существования в образе изображал мертвое тело. И вдруг откуда-то с колосников (вероятно, крыша театра была повреждена в ходе интенсивных перестрелок осени 1917 г.) свалились на лицо Авеля, который легко мог стать жертвой повторно, пучки грязной соломы... Но вскоре произошло худшее. Уже назначенный в основной состав исполнителей в спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» и репетировавший роль Глумова, Гайдаров услышал за кулисами, случайно подойдя к одной из гримерных, слова Константина Сергеевича, сказанные актеру Ершову: «Срочно готовьте роль Глумова, я уве-

²⁵ Гайдаров все-таки окончит МГУ в 1920 г., защитив дипломную работу о Б. Спинозе.

²⁶ Справка от 1950 г. См.: ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 1. № 250. В личной карточке сотрудника МХТ указана дата поступления — 1 сентября 1915 г., как и в трудах по истории Художественного театра, а выбытия — 9 ноября 1920 г. В архивной справке указан год поступления в МХТ — 1914-й. Сам Гайдаров писал, что в 1913 г. официально участником студии МХТ он не был.

²⁷ См., напр.: *Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма*: В 2 т. М., 1979. Т. 2. С. 695.

²⁸ Противоречия и трудности постановки спектакля «Роза и крест» в МХТ отражены в «Дневнике» А.А. Блока (*Блок А. Дневник*. М., 1988. С. 200–204 и др.). (Первая читка пьесы Станиславскому состоялась в апреле 1913 г., работа растянулась на три года.)

²⁹ Премьера мистерии «Каин» в МХТ состоялась в апреле 1920 г. Л.М. Леонидов — Каин, В.Г. Гайдаров — Авель, В.Л. Ершов — Люцифер. Художник спектакля — Н.А. Андреев. В.Г. Гайдаров вел стенограммы репетиций спектакля. В.И. Немирович-Данченко был против его назначения на роль Авеля, предлагая заменить другим исполнителем.

рен, что Гайдаров уйдет за границу...» Он не поверил своим ушам: ведь он уже готовил роль, никаких намерений «уйти за границу» Станиславскому не высказывал... Он не стал выяснять отношения. На другой день Гайдаров принял приглашение эстонского импресарио стать партнером Ольги Гзовской на гастролях в Прибалтике³⁰. Для Станиславского это было равнозначно побегу... Да он и действительно бежал, обидевшись и ограничившись невнятной запиской, — словом, смалодушничал. Сколько ни объяснял потом Гайдаров Константину Сергеевичу свой поступок, сколько ни извинялся перед мэтром — ничего не помогало. Он на практике узнал, что такое категорический императив Художественного театра. Так началась их дорога «на Берлин».

Русский художественный передвижной театр, о создании которого они с Гзовской громко заявили премьерой «Саломеи», просуществовал, как было сказано, недолго. Но они уже вдохнули нового воздуха — странной атмосферы этого особого культурного пространства, настоящего Вавилона искусств, где соотечественники попадались на каждом шагу и было, как писал А.М. Ремизов, вообще непонятно: «Ли ты в Берлине, ли ты в Москве»³¹. Театральный штурм Германии продолжился уже в Мюнхене, где состоятся концерты русских артистов в Резиденц-театре. Там они и удостоились первых по-настоящему хвалебных отзывов: Гзовскую и Гайдарова признали мастерами «европейского класса», их выступление подтвердило, что «театр в России поднялся до таких высот, что, даже не понимая языка, — писал критик Вольф, — полностью подчиняешься их игре»³². «Преступление и наказание» — артисты выступили в сценах Раскольникова и Сони — по-настоящему захватило зрителя: «Одно лишь богатство их мимических средств выражения производило сильное впечатление»³³. Попадают в откликах и ожидаемые штампы: о «русской душе, исхлестанной судьбой»³⁴. И даже крайне невыгодное, казалось бы, для артистов сравнение с гастролировавшей в ту пору в Германии таировской труппой Камерного театра из СССР, проведенное критикой, имело позитивный итог: пара Гайдаров — Гзовская «служит слову и произведению автора», а не трюку, не «скачущей акробатике», словом, не сценической форме³⁵. Они — хранители «прекрасного русского наследия»³⁶. Гайдаров в роли Раскольникова, по приговору «Берлинского биржевого курьера»³⁷, тут же получил модное амплу героя-неврастеника, пылкого и нервного. При этом он обладал чувством юмора, что, по мнению европейцев, было у русских редкостью. Это уже были серьезные авансы, но... рецензентами был дан кардинальный совет: немедленно переходить

³⁰ Данный эпизод, объясняющий причины ухода из Художественного театра, приводится со слов самого Гайдарова в его книге: *Гайдаров В.Г. В театре и в кино*. С. 62–63.

³¹ Ремизов А.М. Крашенные рыла. Берлин, 1923.

³² «Утренний концерт в Резиденц-театре». 14.05.1923 // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы. С. 5.

³³ Там же.

³⁴ *Filmwoche*. 1925. № 27 // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы. С. 6.

³⁵ Отклики прессы. «Мюнхенские последние новости». 14.05.1923 // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы.

³⁶ Заметка о спектаклях опубликована в журнале «Жизнь искусства» (1923. № 14).

³⁷ *Berliner Börsen Kurrier*. 1926. 12. Apr. № 168.

на немецкий язык. И еще: категорически отказаться от чтения Маяковского и «Двенадцати» Блока — «избавьте нас...»³⁸. Одним из первых на немецком языке становится их необычный спектакль-диспут о современном русском театре, где каждый из актеров выдвигает свои «про» и «контра». При этом Гзовская, рапортует берлинский критик, «защищала дореволюционный русский театр» и, имея в виду театр Мейерхольда, «энергично отвергала задачу искусства как служанки политики»³⁹, — а Гайдаров, напротив, отстаивал все новое, молодое, доказывая, что «на сегодняшний день театр в России фактически стал народным»⁴⁰. Дальше, при последующих выступлениях, они дополнили свой дуэт современными танцами и пародийными сценками, на кои была большой мастер Ольга Владимировна. Потом они возьмутся за «Живой труп» Толстого и Гайдаров сделает роль Протасова с тщательностью и блеском — и с заслуженным успехом будет гастролировать по Центральной и Восточной Европе⁴¹. Но уже тогда, в 1922-м, казалось, успех совсем рядом. На практике, однако, окажется несколько иначе. Придется кочевать месяцами, уезжать в Прагу, Сплит, Дубровник, много гастролировать и по немецкой провинции. Придется работать без ссылок на былую российскую популярность и Ольге Гзовской. Придется сменить множество площадок, театральных адресов, кинопавильонов, выслушать немало колких слов от немецкой критики. Но для Гайдарова, как говорилось, все это будет с лихвой вознаграждено.

Последний его фильм в зарубежье — «Волны страсти» (1930), где он сам являлся режиссером-постановщиком, — не принес ему большого творческого удовлетворения, были еще планы и заявки, и он упорно ждет обещанных звонков с киностудий. Но почему-то в 1931 г. договоренности все чаще не имеют продолжения, становятся, как он говорит, «воздушными». Как свидетельствует запись в его дневнике от 22 сентября 1931 г.⁴², продюсеры оказываются все более безответственными и рассеянными, а их помощники забывают вовремя позвонить. Молчание представляется знаковым. После случайного посещения одного массового фашистского митинга с участием Гитлера во Дворце спорта в начале 1932 г. ему становится совсем не по себе. Впервые будущее не просто тревожит, но — пугает. Упоминает в книге мемуаров Гайдаров и об обструкции, устроенной нацистами фильму-экранизации Э.-М. Ремарка «На западном фронте без перемен». Он записывает в своем ежедневнике: «Того и гляди, взлетит на воздух весь мир...»⁴³ Гайдаров пытается отвлечься, работать над собой, регулярно берет философские книжки в библиотеке Торгпред-

³⁸ Berliner Börsen Kurrier. 1926. 12. Apr. № 168. Еще более резкий отзыв, считающий выступления актеров политически ангажированными, см.: Bayerische Staatszeitung. 1923. 15. Jan. // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 275. Отклики прессы.

³⁹ См. статью Юлиуса Харта в переводе Гайдарова: ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 274. Отклики прессы. С. 37.

⁴⁰ Современная русская театральная жизнь. «Германия» (вечерний выпуск), 1926, № 55. 17 декабря // Там же. С. 27.

⁴¹ Об этом в нашей статье: Литаврина М.Г. Прощание славянки: (Актрисы Художественного театра: воспоминания о гастролях в славянских странах) // Славянский мир в глазах России. Slavica et Rossica. М., 2011. С. 236–238.

⁴² Tagebuch 1931. 22 сентября / Записные книжки В.Г. Гайдарова. Зап. кн. 3 // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 136.

⁴³ Там же, оборот листа ежедневника.

ства СССР, пишет статьи об отличии техники звукового фильма от немого и, соответственно, новых требованиях к актерской игре. Ясно, однако, что интересных творческих предложений — нет. Тогда возникают мысли о перемене мест: о Голливуде, о возвращении в советскую Россию. Он советуется с прежним шефом и нынешним лидером советского театра — Немировичем-Данченко. От Голливуда тот отговаривал Гайдарова еще в конце 1920-х, когда сам прошел американскую школу: «...европейских актеров сильно притесняют»; «...как без визы нельзя ехать, так нельзя и без языка»... Актеров — переизбыток: «Мозжухин, и тот»... Словом, «...не зарыться на Америку»⁴⁴. Логика этих советов мэтра понятна. А вот насчет возвращения в Россию — холод ответа поразил патриотически настроенного Гайдарова. Стало ясно: во МХАТе не ждут, и там им не играть. Причина проста. Дескать, совсем недавно произошла перестройка руководства театром, МХАТ в СССР стал режимным, образцовым театральным флагманом — какие могут быть реэмигранты?!⁴⁵ Единственное (квартиры ни за что не дадут, предупреждал Немирович), чем придется довольствоваться, — провинция... Что Гайдаров был так уж наивен при своем обращении к Владимиру Ивановичу, что совсем не представлял обстановки в СССР — думать не приходится. В том же дневнике находим любопытную запись от 22 сентября 1931 г., сделанную, очевидно, еще до получения ответа на письмо о возможном возвращении: «Позвоню Немировичу-Данченко сегодня в 5. Интересно, что расскажет эта многоопытная и мудрая лиса...»⁴⁶ Все обстоятельства возвращения Гайдаровых в СССР в 1932 г. как тема исследования — дело будущего, и, возможно, неблизкого.

В отличие от тех мрачных картин, что рисовал руководитель МХАТа, они стремятся по возвращении во всем видеть хорошее и сохранять оптимизм — вероятно, но их, вернувшихся только что из Германии, даже приглашают сниматься в советском фильме из колхозной жизни!⁴⁷ И, несмотря на месяцы и годы мытарств, найдут наконец пристанище в Ленинграде, в Театре имени А.С. Пушкина, — т. е. бывшем императорском, Александринском, первом театре прошлой России! — куда звал их еще в конце 1920-х гг. народный артист Ю.М. Юрьев⁴⁸.

⁴⁴ Копия письма, датированного 23 февраля (год на подлиннике не указан; вероятно — 1927-й), прислана в 1996 г. автору настоящей статьи Н.В. Гайдаровой. Те же оценки Америки содержатся в опубликованном письме Вл.И. Немировича-Данченко А.В. Луначарскому (февраль 1927 г.). См.: *Немирович-Данченко Вл.И.* Избранные письма. Т. 2. С. 350–352.

⁴⁵ В.И. Немирович-Данченко — В.Г. Гайдарову [1931] // Архив автора (маш. копия, фрагмент). О ситуации, которая по возвращении ждала В. Гайдарова и О. Гзовскую, Немирович писал Л.Д. Леонидову в середине 1930-х: «...до сих пор Гайдарову и Гзовской не удалось устроиться ни в один театр» (подчеркнуто автором. — *М.Л.*) (Письмо Вл.И. Немировича-Данченко Л.Д. Леонидову от 12 июля 1935 г. // ПЦТМ им. А.А. Бахрушина. Ф. 585. № 5). Гайдаров стал актером Ленинградского академического театра драмы им. А.С. Пушкина в 1938 г.

⁴⁶ Tagebuch 1931. 22 сентября / Записные книжки В.Г. Гайдарова. Зап. кн. 3 // ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 2. № 136.

⁴⁷ Имеется в виду фильм «Степные песни» (Киевская киностудия, 1933).

⁴⁸ Юрьев Юрий Михайлович (1872–1948) — народный артист СССР; артист Александринского театра (позже Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина) с 1893 г. В 1922–1928 гг. возглавлял этот театр. Гайдаров встречался с Юрьевым во время гастролей театра в Берлине (1928).

Гайдаров там сыграет 36 ролей, еще застанет Мейерхольда и получит роль в новой редакции «Маскарада» — Казарина⁴⁹. Но с Мейерхольдом в это время уже развернулся другой, необратимый, трагический спектакль. Дальше Гайдаров, с его пластической живописностью, европейским лоском и хорошим берлинским произношением, будет играть немецких генералов в советских пьесах и фильмах о войне. И еще — выступать в костюмных ролях исторических личностей предшествующих эпох: героика прошлого входила в государственную моду. Но ясно, что общее положение в современном советском театре, переживавшем не лучшие дни, не удовлетворяло. Решение и особенно актерское исполнение бывшими коллегами нашумевшей «Анны Карениной» во МХАТе имени М. Горького — отвращало и вызывало на полемику.

После войны Гайдаров и Гзовская много занимались подготовкой концертных программ, работали с творческой молодежью в различных клубах. Гайдаров продолжал серьезно увлекаться теорией актерского творчества, общался с учеными, как бы продолжая свой диспут со Станиславским, которого теперь оценил совершенно по-иному. Ольге Гзовской, легенде Художественного и Малого, пришлось и теперь хуже, чем мужу. Она, совершенно невостребованная и неоцененная советским театром, уйдет из жизни в 1962-м. Гайдаров издаст автобиографическую книгу, а уже после смерти О.В. Гзовской выйдут, во многом стараниями Гайдарова, и ее мемуары⁵⁰. (Но, добавим, архив Гайдаровых — Гзовской в ОР РНБ так и сохранит, усилиями Н.В. Гайдаровой⁵¹ — правнучки известного отечественного историка и литератора С.П. Шевырева (1806–1864), — множество ценных и пока еще никем не исследованных и не опубликованных документов.)

В.Г. Гайдаров будет дольше в советском искусстве держаться на плаву, но все большее место в его жизни будут занимать не театр и кино, а — почти по Куприну — северная природа, рыбалка и конечно мемуары, вечера воспоминаний, письма друзьям, в том числе за границу⁵², и — подведение «предварительных итогов».

⁴⁹ См. об этом: *Альтишуллер А.Я.* В.Г. Гайдаров о себе, театре и кино // Гайдаров В.Г. В театре и в кино. С. 227–233.

⁵⁰ *Гзовская О.В.* Пути-перепутья. М., 1976.

⁵¹ *Гайдарова* Наталия Васильевна (урожд. Зиновьева; 1925–2006), жена В.Г. Гайдарова с 1967 г. Сотрудник литературной части Ленинградского государственного театра имени А.С. Пушкина, хранитель архива В.Г. Гайдарова, его литературный помощник.

⁵² Большой интерес представляет переписка В.Г. Гайдарова с другом юности, проживавшим в Югославии П.А. Митропаном. См.: ОР РНБ. Ф. 1342. Оп. 1. № 1312.

Приложение

В.Г. Гайдаров

РУССКИЕ НА ЧУЖБИНЕ

Публикация, подготовка текста и комментарии М.Г. Литавриной

Предлагаемые читателю фрагменты рукописи В.Г. Гайдарова (1893–1976) «Русские на чужбине» приводятся по тексту, хранящемуся в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге (Ф. 1342. Оп. 1. № 127. 239 л.). Рукопись, имеющая двойную нумерацию страниц, включает три машинописных экземпляра одного и того же текста с обширной авторской правкой (чернилами), рукописными вставками, а также содержит примечания рукой Н.В. Гайдаровой и сопровождается ее пояснительной короткой запиской. Последняя страница рукописи датирована автором (личная подпись, автограф) — 1968 г.

Преимущественно здесь приводятся отрывки из третьего варианта текста, в ряде случаев (см., например, литературный портрет В. Сирина (В.В. Набокова)) фрагмент первого варианта рукописи дополнен цитатой из третьего варианта. Фрагменты рукописи отбирались в соответствии с задачей освещения берлинского культурного пространства, и главное внимание уделялось персонажам литературно-художественного мира Берлина 1920-х гг., который В.Г. Гайдаров знал лучше всего.

В конце 1920 г. вместе с моей женой, артисткой МХТ Ольгой Гзовской, получив соответствующие документы, мы выехали за границу¹. Возобновляя визу на паспортах в советском посольстве в Берлине и оставаясь советскими подданными, мы имели возможность в течение нескольких лет² наблюдать эмигрантское бытие, так сказать, со стороны. Лично мне много и часто пришлось за границей участвовать в качестве актера в съемках фильмов немецкого и французского производств. Во время работы я не раз сталкивался с эмигрантами. Их умение носить фраки и вечерние костюмы заставляло немецко-французских режиссеров приглашать их для участия в массовых сценах. Иногда, как, например, в фильме «Ночная колонна», в качестве моей партнерши выступала известная киноартистка-эмигрантка Ольга Чехова. Наконец, кое с кем из моих бывших соотечественников сама жизнь сталкивала меня, помимо моих намерений. К числу последних относится, например, Гессен Иосиф Владимирович³, редактор эмигрантской газеты «Руль», или, как ее чаще называли, «Вруль» — за печатание неверных сведений и сообщений.

<...>

В моем рассказе встречаются, однако, и такие эмигранты, которые оказались ими либо по недоразумению или по слабости своего характера, либо попали в эмиграцию еще до революции 1917 года. Вся эта группа почти не принимала активного участия в политической суете той эмиграции, которая была выброшена революционной силой за пределы родины <...> и о которой главным образом и писали Л.Д. Любимов и Д.И. Мейснер. Нейтральная политическая группа эмигрантов упо-

минается мною с определенной целью: я хочу показать, что пребывание вне родины, на чужбине накладывает и на нее свое определенное клеймо какой-то неприкаянности, неумения найти свое место в жизни и какой-то обреченности. Люди этой категории не обсуждали политических ситуаций, не спорили о принципах будущего устройства России, не мечтали о возвращении на родину на белом коне — нет! Они существовали на чужбине, цепляясь за каждую возможность сохранить жизнь любыми средствами. Отсюда и их труд не по прямой специальности, как, например, у моего мюнхенского секретаря, и невозможность пристроить себя к какой-то определенной работе, несмотря на то что данные для этого как будто и были налицо. Это, например, племянник председателя 1-й Государственной думы С.А. Муромцева⁴. Это, наконец, устремление ко всякого рода авантюрам, как, например, это было с графом Адлербергом⁵ или с художником И.Г. Мясоедовым⁶.

Были среди этой категории и такие, которые оказывались на разных полюсах: либо они возвращались на родину (например, инженер А.И. Лукин⁷), либо они окончательно забывали о ней и натурализовались на чужбине как граждане этой чужбины (например, кинорежиссер и спекулянт Д. Буховецкий⁸).

Так или иначе, но русским на чужбине приходилось самим определять свой путь в тех тяжелых условиях, в которые их бросила судьба. Однако можно с определенностью утверждать, что для лучшей части эмиграции голос родины всегда и несомненно звучал... <...> Этот голос зазвучал ярко и определенно в дни тяжелых испытаний Отечественной войны 1941–45 гг., многие эмигранты боролись за новую родину, не считаясь с опасностями, грозившими их жизни. <...>

<...> Значительно позднее, думая об эмиграции и об их житье-бытье <...> мне казалось, что жизнь большого числа эмигрантов проходила как-то «кверху ногами» и что существовать в таком ненормальном положении было, несомненно, и трудно, и крайне неудобно. <...> И вторая мысль, являющаяся вслед за первой, это о какой-то призрачности эмигрантского существования. Полагаю, что и сами эмигранты, по крайней мере наиболее разумные, испытывали нередко чувство нереальности своего существования.

Приступая к описанию берлинской русской эмиграции, я скажу хотя бы несколько слов о моих секретарях. Фамилия одного из них Репенак, другого — Вагапов. Первый проработал у меня недолго. Мы, как говорится, крепко разошлись во мнениях. Репенак представлял собой как раз ту озлобленно-мстительную эмиграцию, которой только что крепко дали по рукам. По какому-то поводу он высказал свое мнение, которое меня абсолютно не устраивало. Я понял, что он — мой заклятый враг, и предложил ему забыть, на какой улице я живу. <...> Что касается Вагапова, то он помогал мне сравнительно долгое время. <...> В политической жизни эмиграции Вагапов участия не принимал, и почему продолжал оставаться за границей, мне точно не известно. Это был очень скромный и тихий человек. <...> Он прекрасно владел немецким языком и был в то время мне очень полезен. О прошлой его жизни я не расспрашивал, но по некоторым произнесенным им фразам я мог догадаться, что он является типичной жертвой того очень сложного

времени, когда человек, сам не зная почему, попадал в такие условия, которые лишали его возможности возвращения на родину... <...> Что с ним случилось после моего отъезда на родину в 1932 году — я не знаю.

Часто попадались мне в Берлине афиши с именами балерин А. Павловой⁹, Каралли¹⁰, Карсавиной¹¹, Балашовой¹². Особенно первой. Но даже и ей в эмиграции приходилось не очень легко. Правда, у А. Павловой была в Англии своя школа и ученицы, с которыми она проводила свои гастроли. Однако ученицы очень уступали в талантливости своей гениальной учительнице, во-первых, а во-вторых, представляли собой не сплоченный коллектив, не балетную труппу, а довольно жиденький, наскоро сколоченный ансамбль, и вся тяжесть гастролей ложилась в конечном счете на плечи Павловой. По циркулировавшим в публике слухам, муж знаменитой балерины Дандре питал страсть к азартным карточным играм, не приносившим ему удач за зеленым столом. Это влекло еще большую нагрузку для Павловой. Вскоре ее надломленный постоянной напряженностью и постоянной работой организм не выдержал элементарного гриппа, и во время гастролей в Голландии А. Павлова скончалась. Ее товарки, например Балашова, Карсавина и некоторые другие, кажется, лучше сумели обеспечить себя удачным браком.

Мне вспоминается, между прочим, одно представление, поставленное в Немецком театре М. Рейнгардтом в Берлине. Это была опера «Паяцы», переведенная русским режиссером-эмигрантом И.Ф. Шмидтом¹³ на язык пантомимы. Несмотря на то что в главных ролях выступал известный немецкий актер Вернер Краусс¹⁴ и известная русская балерина Вера Каралли, спектакль пользовался средним успехом...¹⁵ <...> Вообще, органическое внедрение русских актеров в немецкую среду удавалось очень редко. Мне известны только двое русских, снискавших себе на немецкой сцене некоторый успех, — это Мих. Чехов и Вл. Соколов. Что касается третьего — Григория Хмары¹⁶, — то его внедрение в немецкий театр было очень поверхностным и неорганичным. К тому же это было незадолго до прихода Гитлера к власти¹⁷, и почти одновременно с этим Хмара переселился во Францию.

Мне думается, что сама немецкая актерская среда не очень охотно ассимилировала «чужаков». Интерес к ним был временным, а слава актеров-иностранцев была преходяща....

Кое-кто из театральных деятелей продержался значительно большее время на сценическом небосклоне. Это были талантливые Никита Федорович Балиев¹⁸ и Яков Давыдович Юж<ный>¹⁹. Обоих следовало причислить не к актерам, а к предпринимателям, директорам, режиссерам, и воспринимались они только в содружестве с коллективом, который они возглавляли, который они ставили целиком в зависимость от себя, на который они вместе с тем опирались и в котором таилась их сила. В этом, пожалуй, и был секрет их долговечности. Кроме того, они, как конферансье, пользовались не только своим родным, русским²⁰ языком, но и воляпюком, который вырабатывался у них в той стране, где им приходилось выступать, — они говорили плохо на языке любой страны, но их неправильный язык, на чем они к тому же играли, и смешил зрителей!.. <...>

<...> Что было интересно — это то, что Я.Д. Южный, ну, как бы это сказать, многое позаимствовал из репертуара «Летучей мыши» Н. Балиева и довольно спокойно и безнаказанно включил в репертуар своего кабаре. Пока <Яков> Южный сидел со своей «Синей птицей» в Берлине и не сталкивался с «Летучей мышью» <...> все шло сравнительно хорошо. Но Берлин посмотрел новинку — кабаре «Синяя птица», — посмотрел, а потом вновь обратился к своим немецким театрам. Русская эмиграция тоже поистратилась и перестала ходить к Южному. Посещаемость падала, и последнему пришлось улететь с «Синей птицей» на «отхожие промыслы», а как только он столкнулся с «Летучей мышью»... так все и рухнуло!

[То там, то тут встречалось имя молодого поэта Вл. Сирина²¹ — сына редактора-издателя в Петербурге «Речи», а в Берлине — «Руля» — В.Д. Набокова, убитого в начале 20-х годов во время какого-то заседания оголтелым монархистом²². <...> Надо сказать, что в те годы Вл. Сирин был лирический и скромный начинающий поэт. Его стихи не блистали особыми перлами, но написаны были грамотно и находились, как говорится, «на уровне». Правда, особенной славы они ему не принесли, и он, по-видимому, переквалифицировался на прозаика. Я очень хорошо помню этого образованного, говорящего на различных европейских языках, идеально настроенного юношу! Как время меняет людей! В молодости — скромный романтик-поэт и «популярный» автор порнографического романа «Лолита», столь нашумевшего в последнее время в Америке, — на склоне лет!]

Он часто навещал Ольгу Владимировну Гзовскую и читал ей свои стихи. У них были общие интересы: тот и другая любили поэзию и могли проводить часы, читая и разбирая свойства и достоинства того или другого поэта. Я сам не однажды присутствовал на их встречах, когда и Ольга Владимировна, и Сирин наперебой читали Блока и упивались его стихами. Маяковского Сирин не принимал никак и вопреки Ольге Владимировне, хвалившей поэта, ожесточенно его ругал. Да и что удивительного! Ведь и он был так же англизирован и так же, как говорят французы, *tiré à quatre épingles*²³, — чопорен и подтянут, как и его отец. Он и воспитывался не то в Кембридже, не то в Оксфорде и усвоил все привычки и повадки этих привилегированных английских учебных заведений²⁴. <...> Сирин исчез из моих глаз уже к концу 1922 года, когда мы с Ольгой Владимировной уехали в Прагу на гастроли²⁵. Значительной славы себе как поэт он не приобрел, но литературным даром несомненно обладал. Его роман «Защита Лужина» вызвал в эмигрантских кругах большой интерес и кривотолки.

Пришлось мне встретить и другого поэта эмиграции — Игоря Северянина. Этот, правда, родился как поэт еще в предреволюционные годы, эмигрировал в Эстонию, где женился на эстонской поэтессе, фамилию которой я забыл²⁶. Жил он в эстонской деревне, на хуторе у родителей жены, на реке форелевой, как он сам писал, в северной губернии. Он значительно изменил свои взгляды и на жизнь, и на поэзию. Его перестали привлекать всякие «ландолеты и шпалетки», «ананасы в шампанском», по-видимому, надоели ему «каретки куртизанки» [нрзб] и скуч-

ны ему стали «тринадцатипятиэтажные дворцы» — не находил он в них больше покоя и уюта. Уже в 1925 году, помнится мне, читал он Ольге Владимировне Гзовской и мне свою незаконченную тогда еще поэму, названия которой я не помню, и некоторые свои стихи. Правда, и там отражалось какое-то спутанно-мистическое воззрение Северянина на мир, людей и события, и там часто поминал он Христа, но там уже, по крайней мере, отсутствовало дешевое кокетничанье своей оригинальностью и «оскар-уайльдизмом» и начинали проглядывать ростки серьезного и более умудренного отношения к тому, что происходило вокруг «гения Игоря Северянина», который к тому времени уже не был «упоен своей победой», как и не был «повсеградно обэкранен». Жизнь предъявляла свои суровые требования, и на них надо было отвечать с полной серьезностью и ответственностью. Уже тогда его, по видимому, стало тянуть на родину, о чем он во время наших берлинских разговоров не раз и вскользь, и довольно подробно упоминал. Но во всех его упоминаниях скользила какая-то неуверенность, пустят ли его в Россию, нужно ли ему возвращаться уже сейчас? И только почти в самом конце жизни решился Игорь Северянин окончательно, и просил Родину простить своего блудного сына и разрешить ему вернуться к себе домой. С другой стороны, можно определенно утверждать, что и Северянину чужбина оказалась, как и многим другим его сверстникам-писателям, злой мачехой. Так ли, этак ли, но потребность творить у него осталась. А вот аудитории не было — его почти не печатали ни в Эстонии, ни в других странах. Такое положение не только морально было тяжело, но и материально не обеспечивало существования столь популярного когда-то и модного поэта. <...> Видно, не судьба была Северянину прожить еще годы на родной земле, вскоре после его возвращения началась Отечественная война 1941–45 гг., а там пришла к нему смерть в 1942 году. У меня сохранились две фотографии: на одной из них — он со своей женой в то время, когда в 1925 году они посетили нас в Берлине.

Говоря о берлинской эмиграции, можно утверждать, что она была разночинной эмиграцией. Почти никаких признаков знатности и великосветскости в ней не наблюдалось.

Попадались на моем пути и эмигранты «первого призыва» — те, кто в самом начале империалистической войны 1914–1918 гг. были интернированы в Германию и остались там и после ее окончания. Так, во время съемок двухсерийного фильма по «Илиаде» Гомера — «Прекрасная Елена» и «Падение Трои» — работа столкнула меня с художником этих фильмов Львом Пазетти.

В то время я еще не очень хорошо владел немецким языком. Обсуждая с Пазетти свой костюм и вообще весь свой внешний вид, я стал излагать ему свои пожелания. Прослушав несколько сказанных мной не без затруднения фраз, Пазетти вдруг сказал мне на прекрасном русском языке: «Да ведь вы говорите по-русски!» И его фамилия, и беглый немецкий язык, на котором он легко разговаривал, не давали мне ни малейшего повода думать, что Пазетти — русский. Оказалось, что он сын придворного петербургского фотографа Пазетти²⁷. Война 1914–1918 гг. застала его в Германии, в Мюнхене, куда он был командирован за год до ее начала. <...> Война

еще продолжалась, мир заключен не был, но революционные события уже разразились в России. Интернированный в начале войны, Пазетти продолжал жить в Мюнхене. Через некоторое время война все-таки пришла к концу, и Германия заключила с советским правительством мирный договор в 1918 г. Однако в самой Германии события развивались стремительно, масса германских солдат, в основном рабочих и крестьян, революционизировалась... <...> И вот в это время, приблизительно в 1920 году, Пазетти получил известие о смерти родителей. Оставшись одиноким, он накрепко осел в Германии, а в конце концов стал главным художником в Мюнхенском национальном оперном театре. Для дополнительного заработка он работал в кинопроизводстве, при его участии был поставлен фильм «Натан Мудрый» (по Лессингу). Ставил его Манфред Ноа²⁸, который оказался также постановщиком двухсерийного фильма по «Илиаде» и опять пригласил Пазетти в качестве сотрудника. Работа над фильмом продолжалась около 8 месяцев. Все это время мы часто встречались с Пазетти, и, когда я спрашивал его, собирается ли он вернуться на родину, он отвечал: «А где же моя родина? Здесь, где у меня семья, где я уже врос в жизнь, или там, где я не был так долго и где у меня нет ничего и никого — ни родителей, ни дома, ни близких? Да и сам я — какой же я теперь русский? Нет, нет! Я уж лучше останусь здесь», — говорил он с горечью.

Надо сказать, что падение нравов в Германии в 1923 году дошло до предела. И по радио, и в кинотеатрах дети могли слышать и видеть такое, что и взрослого человека приводило иногда в смущение.

Хочу рассказать, до какой степени в эту пору в Германии был популярен гомосексуализм. Там издавались три журнала, трактующие, как пишет Эренбург²⁹, «теорию и практику гомосексуализма» (т. 8, с. 406), а в Берлине на главных улицах западной его части существовало два прекрасных ресторана, где собирались поклонники и адепты этой противоестественной «веры». Надо сказать, что и женщины не уступали в этом отношении мужчинам. Насколько популярно было это течение среди женщин, можно судить хотя бы по тому, что в театре М. Рейнхарда³⁰ на Курфюрстендамм долгое время шла пьеса, в которой открыто и увлеченно обсуждались вопросы специально женской любви. Существовали также пьесы по вопросам мужской любви, благо в рейхстаге депутату Гиршфельду, также гомосексуалисту, удалось провести закон, дающий официальное право на такую любовь.

Дело доходило иногда до трагедий. Так, берлинский солидный, почтенный адвокат покушался на убийство изменившего ему молодого человека, а себя застрелил насмерть. Или вот еще случай. Режиссер Мурнау³¹ уехал в Стокгольм сдавать поставленный им фильм «Фауст». В это время дома у него оставался его камердинер русского происхождения, эмигрант. Однажды соседи заметили, что слишком накопилось бутылок из-под молока у входной двери виллы — их никто не убирал. К этому обстоятельству привлекли внимание полицейских. В ответ на звонки и стуки в дверь виллы раздался выстрел, была вызвана специальная команда. Ее тоже встретили выстрелы. Взломали дверь. Перестрелка продолжалась. Наконец выстрелы из помещений виллы прекратились: стрелявший оттуда был

найден убитым, это и был эмигрант русского происхождения. Когда обследовали дом, то в комнате камердинера на его кровати лежал труп женщины. После того как вскрыли стол камердинера, обнаружили в нем серию писем Мурнау своему камердинеру архизеротического характера. В берлинской прессе появились о происшествии огромные скандальные для Мурнау статьи. Узнав о происходящем, последний быстро вернулся из Стокгольма, и... через 1–2 дня шум в газетах о происшествии на вилле Мурнау в Берлине заглох.

Впоследствии в кинематографических кругах рассказывали, что Мурнау это укрощение газетного шума стоило несколько тысяч марок, и тут же добавляли разного рода подробности из жизни двух обитателей виллы в Грюневальде³². Не от хорошей жизни пошел на эту авантюру русский эмигрант. Жилось ему у Мурнау неплохо, хотя приходилось удовлетворять противоестественные стремления хозяина, но его тяготение к другому полу не было в нем убито окончательно. Во время отсутствия хозяина его стремление вырвалось стихийно наружу, он потерял над собой власть и совершил преступление, заплатив за него жизнью...

Основную массу эмиграции составляли люди в возрасте 20–40 лет. Это была наиболее здоровая и жизнеспособная ее часть. Но работы для нее на чужбине находилось мало. И вот молодые люди и молодые девушки обильно вступают в среду «Эйнтанцеров» (Eintänzern) — собственно, «втанцовывающих», т. е. тех, кто, так сказать, открывал танцы. Не всякая пара посетителей, пришедших в ресторан или кабачок, решалась танцевать на площадке. Чтобы побороть эту робость, директора ресторанов и кабачков и нанимали Eintänzer'ов, начинающих танцы... Это была служба! За это платились деньги! В некоторых случаях и сами посетители и посетительницы ресторана выплачивали в виде награды или своеобразных «чаевых» понравившемуся Eintänzer'у или Eintänzer'ин. <...> Весь ужас в том, что обязанности этих молодых людей не всегда заканчивались здесь, в ресторане: иногда они переносились в другие помещения и не ограничивались только танцами!.. Это отсутствие ограничения ресторанным помещением сказывалось особенно на девушках. Большинству из них приходилось ступать на скользкую дорожку и на ней же заканчивать свой тяжелый жизненный путь.

<...>

Вот вам история молодых людей XX века, точнее 20-х гг. XX века. В свое время у нас печатались «истории молодого человека XIX века». Рассказанные мною истории чрезвычайно характерны для русской эмиграции. Эти «молодые люди XX века» были представителями подрастающего поколения эмиграции. Их отцы мечтали о «спасении России от большевистского ига» <...> а дети в это время посвоему понимали свои «задачи на чужбине» и торопились устроить свою жизнь каждый на свой лад... Разве эта молодежь представляет подлинную, исконную Россию, русский народ?

Остался еще один примечательный «деятель» — некий режиссер Дмитрий Буховецкий. В дореволюционное время он был маленьким актером, служил в театре Корша³³ в Москве и играл небольшие роли и эпизоды в кино. <...> Он не был ли-

шен некоторой внешней, я не могу сказать — красоты, это слово к нему не подходит, точнее будет сказать, внешней смазливости. Его округлое сытое лицо [нрзб] производило неприятное впечатление на окружающих своим пышущим самодовольством. Впервые я встретился с ним во время съемок фильма «Горничная Дженни» под режиссурой Я.А. Протазанова³⁴, с О.В. Гзовской в заглавной роли. По ходу действия за наглое поведение О.В. Гзовская отвешивала ему хорошую оплеуху, что, по ее словам, делала особенно охотно. С тех пор прошло много лет, и вот во время съемок фильма «Горящая земля» в постановке талантливого режиссера Мурнау в Стаакен-ателье под Берлином, где снимался фильм, я встречаю «знаменитого Буховецкого». Но в какой роли? В роли режиссера-постановщика фильма «Отелло» с Яннингсом³⁵ и Вернером Крауссом в двух главных ролях — Отелло и Яго. Я был поражен! Как? Неужели передо мной тот самый маленький и наглый Буховецкий? Да, это был действительно он! В его зубах дымилась толстенная сигара, а в его руках была еще более толстенная суковатая палка, в его фигуре — та же наглость, нахальство и потрясающая самоуверенность. Он «управлял» игрой гениального Эмиля Яннинга, как будто это был какой-то неопытный, третьестепенный актер провинциального плохого театратора. Не менее бесцеремонно обращался он и с Крауссом, актером в силу Ивана Михайловича Москвина³⁶ и с не менее значительным положением в театре, так обращался, как будто имел дело с учеником театральной школы, а не со знатным актером немецкой сцены.

Я стоял, безмолвный, и наблюдал. Однако скоро я стал замечать, что актеры, в сущности, и не слушают режиссера, а играют по-своему, но внешне поведение Буховецкого производило впечатление, будто замечательный мастер-режиссер руководит съемкой. Буховецкий только ловкостью своего поведения мог «напустить туману», и ему удалось поставить еще один фильм³⁷, «Петр Великий», и опять же с Яннингсом в заглавной роли. Не могу сказать, что оба эти фильма пользовались большим успехом, но и провала у них не было.

Вместе с тем, так сказать параллельно, Буховецкий имел другую профессию — он спекулировал на бирже, и, по-видимому, вполне удачно, так как вскоре забросил фильмовую режиссуру, сколотил миллионное состояние, переехал в Америку и превратился окончательно в крупного специалиста-спекулянта, каких в Америке достаточно.

Такие люди, как Дмитрий Буховецкий, в силу существа своей натуры никогда не будут переживать тягостно разрыва с родиной, для них даже не «ubi bene, ibi patria»³⁸, нет, хуже, для них, где можно «to take money, ibi patria»³⁹ — родина там, где можно делать деньги.

Что касается артистов кино, особенно немного, то тут и Ксения Десни⁴⁰, и Потехина⁴¹, и Гр. Хмара, и Мих. Чехов, и Колин⁴², и Соколов, и Мозжухин⁴³, и Ольга Чехова долгое время удерживались на первом положении и смогли в полной мере обеспечить свою жизнь. Однако им всем было свойственно, особенно в откровенные минуты, признаваться в своей тоске по родному дому. Но вот наступил роковой 1929 год. Пришла эра звукового кино. Для русских актеров-эмигрантов последнее оказалось гибельным. Микрофон предательски подчеркивал неправильный

иностранный акцент актера, а это была катастрофа актерской карьеры. Огромное большинство русских актеров далеко не совершенно владело иностранной речью — французской, немецкой, английской. Со своим акцентом они могли играть в звуковых фильмах только роли иностранцев. Таких ролей было не так уж много!

¹ Официально, как сказано выше, О. Гзовская стала женой Гайдарова в Германии в 1926 г. Во второй половине 1920-х гг. пара поселилась в берлинском районе Халензее, по адресу: Joachim-Friedrichstrasse, 53.

² «несколько лет» — вынужденный эвфемизм Гайдарова, на самом деле актерская пара Гайдаров — Гзовская провела в зарубежье 12 полных лет.

³ *Гессен* Иосиф Владимирович (1866–1943) — один из лидеров партии кадетов, адвокат, публицист, редактор русской берлинской газеты «Руль». Редактор исторического сборника «Архив русской революции» (Т. 1–22; 1921–1937).

⁴ *Муромцев* Сергей Андреевич (1850–1910) — юрист, публицист, один из лидеров кадетов, профессор Московского университета. Председатель 1-й Государственной думы.

⁵ *Адлерберги* — знатный русский дворянский род, у истоков которого стоял министр императорского двора, генерал от инфантерии граф Владимир Федорович Адлерберг (1791–1884).

⁶ *Мясоедов* Иван Григорьевич (1881–1953) — художник, эмигрант. Сын известного русского художника-передвижника, автора знаменитой картины «Земство обедает» Григория Григорьевича Мясоедова (1834–1911). Автор зарисовок к панораме Ф.А. Рубо «Бородинская битва». К началу 1920-х гг. поселился в Берлине. В берлинских мемуарах Гайдарова Мясоедов-сын выступает как авантюрная, экстравагантная личность, не нашедшая применения своему таланту.

⁷ *Лукин* Александр Иванович — талантливый инженер-изобретатель, один из берлинских знакомых Гайдарова. Позже вернулся в СССР и, как вынужден признать Гайдаров, не нашел в советском народном хозяйстве применения своим талантам.

⁸ *Буховецкий* Дмитрий Савельевич (1885–1932) — кинопредприниматель, режиссер, эмигрант. В Германии до 1925 г., затем работал в США. На студии «МГМ» снял фильм-экранизацию «Анны Карениной» (фильм не закончен). В 1927 г. вернулся в Европу; снимал фильмы во Франции. Гайдаров несколько занижает достижения и популярность Буховецкого в зарубежье.

⁹ *Павлова* Анна Павловна (1881–1931) — легендарная русская балерина, участница Русских сезонов С.П. Дягилева в Париже, в 1910 г. создала собственную балетную труппу и школу, с триумфом гастролировала по всему миру. Сыграла важнейшую роль в хореографических реформах М.М. Фокина, оказала большое влияние на развитие мирового балета в XX в.

¹⁰ *Каралли* Вера Алексеевна (1889–1972) — русская балерина, участница Русского балета С.П. Дягилева. Снималась в кино. С 1941 г. до конца жизни проживала в Австрии.

¹¹ *Карсавина* Тамара Платоновна (1885–1978) — русская балерина, участница Русских сезонов С.П. Дягилева в Париже и Лондоне, широко прославилась, гастролируя с его труппой, преподавала. Автор мемуаров «Театральная улица» (русский перевод: М., 1995). В 1930–1955 гг. вице-президент Королевской академии танца (Лондон). Заслуги Карсавиной, в отличие от того, что пишет Гайдаров, никак нельзя объяснить удачным браком.

¹² *Балашова* Александра Михайловна (1887–1979) — классическая танцовщица, артистка Большого театра. С 1921 г. жила в Париже, вела педагогическую работу.

¹³ *Шмидт* (Шмит) Иван Федорович (1871–1939) — режиссер, муж известной актрисы Елены Полевицкой. Бывший режиссер Московского драматического театра. Ставил в Германии 1920-х гг. пьесы Л. Андреева, У. Шекспира, современную русскую драму, стремился поспевать за художественной модой. Умер в Эстонии в 1939 г. в результате несчастного случая.

¹⁴ *Краусс* (Крауф) Вернер (1894–1959) — выдающийся немецкий актер театра и кино, участвовал в совместных кинопроектах студии «Межрабпом-Русь».

¹⁵ Гайдаров многократно правит фразу о «неуспехе» или «среднем успехе» спектаклей Шмидта, что можно толковать как тенденциозность оценки.

¹⁶ *Хмара* Григорий Михайлович (1887–1970) — бывший артист Первой студии Художественного театра, эмигрант. Много снимался в немом кино начала 1920-х гг., сыграл в фильмах Роберта Вине «INRI» (Иисус Христос) и «Раскольников» (Раскольников). Впоследствии переехал в Париж, где выступал на эстраде, русскоязычной сцене, преподавал, работал на радио, снимался в кино, открыл собственную театр-студию на Монпарнасе.

¹⁷ Гитлер пришел к власти в начале 1933 г.

¹⁸ *Балиев* Никита Федорович (наст. имя и фам. Мкртич Баян; 1877–1936) — бывший актер Московского Художественного театра, создатель артистического кабаре «Летучая мышь». Эмигрировал в 1920 г., открыл смешанный русско-французский театр миниатюр с тем же названием в Париже, много гастролировал (в основном в США), переселился за океан в разгар Великой депрессии, потерял свои капиталы, умер в Америке в 1936 г. Кавалер ордена Почетного легиона.

¹⁹ *Южный* Яков Давыдович (1883–1938) — конферансье, режиссер, предприниматель, создатель берлинского русского кабаре «Синяя птица» (1921). Гайдаров часто путает его фамилию, которую дает время от времени как «Южин», что является опиской автора.

²⁰ Балиев утверждал, что его неправильно называют за границей «русским» — его родным языком был армянский.

²¹ *В. Сирин* — литературный псевдоним писателя Владимира Владимировича Набокова (1899–1977).

²² Эти известные ныне обстоятельства Гайдаров пересказывает в трех вариантах рукописи по-разному, подчеркивая, что в 1922 г. пуля террористов-монархистов предназначалась на самом деле не В.Д. Набокову, а П.Н. Милюкову. Здесь в квадратных скобках восстановлен текст авторского вычерка из машинописного текста.

²³ Застегнут на все пуговицы (*фр.*).

²⁴ Набоков учился в Кембридже, окончил Тринити-колледж.

²⁵ На самом деле В.В. Набоков проживал в Германии вплоть до 1938 г., когда из тюрьмы досрочно был выпущен и занял одно из мест в рейхсканцелярии С. Таборицкий — убийца его отца. Личные обстоятельства, возможно, преломились в сюжете пьесы Набокова «Событие» (1938).

²⁶ Фамилия жены Игоря Северянина, эстонской поэтессы, с которой он прибыл в Берлин, — Фелисса Крут (Круут) (1902–1957).

²⁷ *Пазетти* Лев Александрович — художник кино, кинорежиссер, сын известного фотографа А. Пазетти. Фирма «Пазетти» являлась поставщиком двора его императорского величества.

²⁸ *Ноа* (Noa) Манфред (1893–1930) — немецкий кинорежиссер. См. подробнее о работе с ним в опубликованной книге мемуаров Гайдарова «В театре и в кино» (с. 121–125).

²⁹ *Эренбург* Илья Григорьевич (1891–1967) — русский советский писатель и журналист, общественный деятель. Долгое время проживал в Европе, впоследствии вице-прези-

дент Всемирного совета мира, лауреат Международной Ленинской премии. Гайдаров дает сноски на его собрание сочинений (1962–1967). Имеется в виду мемуарная проза Эренбурга «Люди, годы, жизнь».

³⁰ *Рейнхардт* (Reinhardt) Макс (1873–1943) — немецкий режиссер, актер, реформатор театра. Был тесно связан с русскими деятелями искусства (К.С. Станиславским, М. Горьким). В своих театрах в Берлине и Вене экспериментировал с театральной формой. После 1933 г. эмигрировал в США.

³¹ *Мурнау* (Murnau) Фридрих Вильгельм (1889–1931) — немецкий кинорежиссер, создатель знаменитого фильма «Носферату. Симфония ужаса» (1922). Погиб в США в результате несчастного случая.

³² *Грюневальд* (Grünewald) — ближайший пригород западного Берлина, район богатых вилл и небольших озер, где, в том числе, располагалась и вилла Ф.В. Мурнау.

³³ *Корш* Федор Адамович (1852–1923) — предприниматель, антрепренер, драматург; основатель Русского драматического театра в Москве (существовал в 1882–1933). После Октябрьской революции театр был экспроприрован, а сам Корш выехал (по другим сведениям — выслан) за пределы столицы.

³⁴ *Протазанов* Яков Александрович (1881–1945) — русский кинорежиссер, один из пионеров русского немого кино.

³⁵ *Яннингс* (Jannings) Эмиль (1884–1950) — немецкий актер театра и кино. Партнер М. Дитрих по фильму «Голубой ангел» (1930), участник фильма «Фауст» (1926). Работал с Рейнхардтом, Мурнау и другими режиссерами немецкого театра и кино.

³⁶ *Москвин* Иван Михайлович (1874–1846) — народный артист СССР. Актер Московского Художественного театра со дня основания коллектива и до конца жизни. Легендарный исполнитель царя Федора в первом спектакле МХТ «Царь Федор Иоаннович» (1898).

³⁷ Ср. информацию о Д. Буховецком: *Анненков Ю. Русские в мировой кинематографии // Возрождение: Литературно-политические тетради* (Париж). 1968. № 200. С. 123. Анненков также включил статью о Гайдарове в свой кинословарь эмиграции. См.: Там же. № 201. С. 116–117.

³⁸ Где хорошо, там и родина (*лат.*).

³⁹ Вероятно, все же Гайдаров имеет в виду не «to take money...» («брать деньги»), а «to make money...», раз переводит «делать деньги».

⁴⁰ *Десни* Ксения (наст. фам. Десницкая; 1894–1945) — русская актриса, активно снималась в немецком кино.

⁴¹ *Потехина* Лидия Анатольевна (1883–1934) — бывшая артистка театра «Соловцов» в Киеве, выступала в составе русских эмигрантских трупп, театра-кабаре «Голубой сарафан» М. Максина в Берлине. Снималась в кино Германии.

⁴² *Колин* Николай Федорович (1878–1954) — артист, участник Первой студии МХТ, яркий характерный актер. Эмигрировал в 1920 г. В зарубежье выступал на русскоязычной театральной сцене, много снимался на киностудии «Альбатрос», выступая часто в качестве партнера Мозжухина.

⁴³ *Мозжухин* Иван Ильич (1887–1939) — звезда русского немого кино, эмигрант. Происходил из крестьян. Снимался в знаменитых фильмах А. Волкова «Казанова» (1926), «Белый дьявол» (1929). «Лев Моголов» (1924). Режиссер фильма «Костер пылающий». Переехал из Европы в Голливуд, но не добился успеха. Умер во Франции в нищете. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.