

<https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-376-424>

<https://elibrary.ru/LDSNEU>

УДК 821.161.1.0



This is an open access article
Distributed under the Creative
Commons
Attribution-NoDerivatives 4.0
(CC BY-ND)

Научная статья / Research Article

ФИНАНСОВЫЕ И АДМИНИСТРАТИВНЫЕ ИЗМЕНЕНИЯ В МОСКОВСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕАТРЕ (1917–1938). ЭТАПЫ ПРЕВРАЩЕНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ТОВАРИЩЕСТВА НА ПАЯХ В ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР: К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА¹

© 2021 г. М.-К. Отан-Матье

CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), Париж, Франция

Аннотация: Это первое исследование административных и финансовых преобразований в Московском художественном театре после Октября 1917 г. выходит за рамки истории отдельно взятой театральной труппы и наглядно показывает и изменения, неизбежные при переходе к новому режиму, и те приемы и хитрости, к которым пришлось прибегать, чтобы приспособиться, выжить и поддерживать должный уровень творчества. Московский художественный театр (МХТ) — один из немногих частных коллективов, сразу после Октябрьской революции включенных, благодаря своему авторитету в области актерского мастерства и режиссуры, в число государственных академических; он смог сохранить некоторую финансовую автономию до конца 1920-х гг., а в административном плане просуществовать без директора-коммуниста до 1929 г. Государственное финансирование, которое до окончания НЭПа театру удавалось ограничивать, в конце концов разрушило его изнутри. Очень уязвимые в 1920-е гг. из-за своей реалистической эстетики и аполитичности, состарившиеся основатели постепенно получают в 1930-е гг. привилегированный статус, но их присутствие в театре становится

¹ Исследование выполнено при поддержке совместного исследовательского проекта FICUSOV 1917–1941 («Финансирование советской культуры») — CNRS–UMR Eur'ORBEM.

почетным. Отстаивать свою позицию без покровителей было невозможно. Сначала их защищал Луначарский, затем Горький. Когда в 1938 г. был закрыт Театр Мейерхольда, а Старый Художественный театр ушел вместе со Станиславским, государство установило полный контроль над театром и щедро финансировало его, превратив в образец для всего СССР.

Ключевые слова: Станиславский, Немирович-Данченко, национализация театров, Московский Художественный театр, Луначарский, Сталин, Горчаков, Судаков, Гейтц, Аркадьев, товарищество на паях, НЭП.

Информация об авторе: Мари-Кристин Отан-Матье — доктор театроведения, ведущий научный сотрудник, CNRS, Eur'ORBEM (CNRS-Sorbonne Université), ул. Мишле, д. 9, 75006 Париж, Франция.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

E-mail: autant.mathieu@gmail.com

Для цитирования: *Отан-Матье М.-К.* Финансовые и административные изменения в Московском Художественном театре (1917–1938). Этапы превращения театрального товарищества на паях в государственный театр: к постановке вопроса // *Codex manuscriptus*. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Вып. 3. С. 376–424. <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-376-424>

Это первое исследование о финансовых и административных изменениях в Московском Художественном театре (МХТ) после Октября страдает от недостатка источников, и в том, что касается системы финансирования советских театров в 1920–1950 гг., и в том, как обстояли дела в конкретном коллективе. Первой проблеме посвящено единственное, очень ценное, но точечное исследование о «работниках искусства» (в число которых входят и театральные актеры) Средневолжского региона в 1920–1930 гг. [32]. Существуют общие работы по истории культуры и институтов, но они касаются чаще всего сталинского периода и пластических искусств или кино [14; 43; 44; 45; 46]. Среди немногих работ, касающихся материальной жизни жителей России в зависимости от профессии, можно указать на книги Е.А. Осокиной [21] и Г.А. Янковской [37], а также на монографию А.А. Ильюхова [12], которая очень ценна для исследования хаотичного периода 1918–1929 гг., потому что в ней описаны разнообразные денежные реформы и попытки адаптироваться к галопирующей инфляции, в частности вознаграждение в натуре. Но зарплаты «служащих, работников сферы образования и культуры в 1920–1930 гг.» обсуждаются только в короткой заключительной главе. Хотя автор не исследует заработки актеров, таблицы с зарплатами рабочих с 1918 по 1930-е гг. позволяют проводить сравнения. Положение им-

ператорских театров конкретно в 1917-м исследует П.Н. Гордеев [8]. Изучая второй вопрос, я опиралась в основном на различные фонды МХТ². Вероятно, в РГАЛИ, ГАРФ и РЦХИДНИ³ хранятся и другие материалы по этой теме. В ценнейшем издании «Власть и художественная интеллигенция» [5] опубликованы значимые и в большинстве своем до тех пор неизвестные декреты, письма или отчеты, но эти документы Партии, Центрального комитета и органов государственной безопасности, хотя и проливают свет на то или иное событие в жизни организации или художника, не позволяют реконструировать изменения в жизни одного театра за 20 лет. Симптоматично, что работа Юрия Орлова 1994 г. [20], дополненная и переизданная под другим названием в 2011 г. [19] (это единственное существующее исследование о финансах и организационном устройстве Художественного театра) заканчивается октябрем 1917 г. В 2000-е гг., с появлением курсов по экономике и «менеджменту» в театральных институтах и школах и приходом на работу молодых «продюсеров», пошатнувших старую бюрократию в руководстве театров, возник интерес к финансовым вопросам. Но, как это и подтверждает работа Орлова, занимаясь историей театров, переживших революционные бури⁴, культурологи на первом этапе интересовались прежде всего периодом «до 17 г.», потому что советская историография замалчивала его или жестко критиковала как относящийся к временам капитализма. Начиная с перестройки, интерес к меценатам и антрепренерам XIX в., к возможностям, которые дает частное финансирование, свидетельствует об увлечении заново обретенными, более гибкими и свободными методами управления.

Пример, выбранный для данного исследования, не просто факт истории одного театра: на нем очень хорошо видно, какие изменения были неизбежны при переходе от одного общественно-политического режима к другому и как приходилось приспосабливаться и хитрить для того, чтобы выжить и сохранить искусство на должном уровне.

МХТ, возникший в театральной среде в конце XIX в., был одним из немногих театров, наряду с бывшими императорскими, получивших после Октября статус государственного⁵ благодаря своему авторите-

² Музей МХАТ. Фонд «Сезонов МХАТ», фонды В.И. Немировича-Данченко и К.С. Станиславского, Книга протоколов 1917–1919.

³ Соответственно Российский государственный архив литературы и искусства, Государственный архив Российской Федерации, Российский Центр хранения и изучения документов новейшей истории.

⁴ Это были в основном бывшие императорские театры.

⁵ Так Камерный театр, существовавший с 1914 г., был тоже включен в разряд «аков» вскоре после МХТ.

ту и своему новаторству; он смог сохранить некоторую финансовую независимость вплоть до конца 1920-х гг., доказательством чему служит возможность для членов труппы — акционеров до 1917 г. — получать дивиденды.

Национализация, начатая в 1919 г. декретом Совета Народных Комиссаров «Об объединении театрального дела», повлекла за собой превращение всех актеров в служащих. Здание МХТ в Камергерском переулке было передано государству, которое обеспечивало содержание имущества и снабжение дровами, что было немало в условиях царившей в эпоху гражданской войны нехватки всего. Что же до административного и финансового управления, труппе удавалось избежать назначения директора-коммуниста вплоть до 1929 г. и получать, отчасти благодаря Максиму Горькому, все более и более привилегированный статус по мере своего сближения с советской системой.

Сложный и уникальный статус МХТ проявляется и в сосуществовании, вплоть до середины 1920-х, гг. двух трупп: основной, работавшей в Москве и первой получившей право уехать на гастроли в Европу и США (здесь важную роль играли финансовые соображения, так как заработанная валюта снижала размер выделяемых государством дотаций), и подобия филиала за границей. Актеры МХТ, по примеру многих художников, музыкантов, певцов и танцовщиков, эмигрировали в значительном количестве: так поступила почти треть так называемой группы Качалова, которая кочевала по Центральной Европе в период с 1919 по 1922 г. [1; 3, с. 129–170; 34] и немалое число актеров основной труппы, во время международного турне 1922–1924 гг.⁶ «Художественники», которые «не вернулись» в Москву, устроились в Праге и создали «Зарубежную труппу Художественного театра», существовавшую до 1929 г.

Свое вступление я заключаю словами сожаления о том, что из-за отсутствия материалов⁷ мне не удалось хотя бы в общих чертах провести сравнение между эволюцией МХТ и историей Театра Мейер-

⁶ Слава и авторитет МХТ в Европе (открытием стали гастроли 1906 г., после них в Москву стремились и приезжали Айседора Дункан, Гордон Крэг, Фирмен Жемье, Ли Страсберг, супруга Метерлинка Жоржетт Леблан, а вместе с ней Сара Бернар, Орельен Люнье-По, великая Дузе и др.) позволили театру добиться выездных виз. О путешествиях МХТ см.: [48].

⁷ Олег Фельдман, заведующий сектором в Государственном институте искусствознания и специалист по Мейерхольду, подтвердил мне, что этот вопрос никогда не изучался (электронное письмо от 9 июня 2019 г.). Кончина этого выдающегося историка театра в феврале 2021 г. нанесла огромный удар по театральным исследованиям, и прежде всего исследованиям театра Мейерхольда.

хольда, созданного советской властью на пустом месте в Москве в 1920 г. и считавшегося передовым отрядом театрального коммунистического авангарда. Некоторые отрывочные сведения, которые мне удалось найти во многочисленных публикациях, посвященных *искусству* Мейерхольда, позволили мне все же поразмышлять об институциональном различии между этими двумя театрами, которое было, по-видимому, одной из причин того, что они существовали словно в двух изолированных друг от друга пространствах, каждый со своей публикой, своей прессой и актерами, выбиравшими для себя тот или иной лагерь.

1. Художественный театр, его создание и развитие (1898–1917)

Краткий обзор функционирования театра с момента его основания в октябре 1898 г. необходим, чтобы в полной мере оценить масштаб изменений, вплоть до революции февраля 1917-го происходивших в театре постепенно, а затем, с Октября, трансформировавших его радикально.

С самого начала своего существования МХТ стоял особняком по отношению к пяти императорским театрам в Санкт-Петербурге — Петрограде и Москве: они получали щедрое финансирование и подчинялись Дирекции, находившейся в ведении Министерства императорского двора. Отличался МХТ и от театров-антреприз, подобных тем, что создали в Москве Щукин, Незлобин или Корш, а в Киеве Солодовников, антреприз, получивших большое распространение после отмены в 1882 г. монополии императорских театров: в своей деятельности эти театры руководствовались соображениями рентабельности, поэтому не рисковали при выборе репертуара и поощряли привлечение звезд.

Когда осенью 1897 г. после знаменитой встречи в ресторане «Славянский Базар» 22 июня 1897 г. Константин Алексеев (Станиславский) и Владимир Немирович-Данченко изучали вопрос о том, чтобы объединиться и основать новаторский театр, они колебались между «антрепризой», которая бы дебютировала в провинции в течение одного или двух сезонов, «товариществом на паях», члены которого владеют долями имущества, и акционерным товариществом, т. е. акционерным обществом [20, с. 47]⁸.

⁸ Акция торгуется, т. е. может быть свободно уступлена простым переводом со счета на счет, на основе подписанного ордера о переводе, от уступающего к приобретающему. Передача ордера о переводе товариществу, выпустившему акции, владельцу

Поскольку в конце марта 1898 г. Дума отказалась финансировать новый театр, Станиславский и Немирович-Данченко решили основать «товарищество на паях».

10 апреля 1898 г. был подписан договор о создании общества, которое первоначально называлось Московский Общедоступный Художественный театр. Станиславский, один из наследников заводов по производству канители и канатов семьи Алексеевых, при создании устава в качестве образца опирался на промышленные предприятия — акционерные общества с ограниченной ответственностью. К двум художникам-основателям (Станиславский был актером и режиссером, Немирович-Данченко — драматургом) присоединились 13 пайщиков, в основном не имевших к театру отношения, прибыль должна была делиться между ними [20, с. 54]. Таким образом, в начале своего существования товарищество принадлежало не труппе, но пайщикам, представленным двумя собственниками, Станиславским и Немировичем-Данченко, которые получали по 4200 рублей в год (350 рублей в месяц)⁹. Предусматривалось, что устав предприятия будет пересматриваться каждые 3 года. Стоимость предприятия оценивалась в 100 000 рублей.

По мере пересмотра устава (он происходил 6 раз), творческие сотрудники постепенно получали все большие права на доли доходов паевого товарищества, хотя среди пайщиков оставалось некоторое количество богатых меценатов, неоднократно спасавших предприятие от банкротства.

Так, в 1901 г. капитал растаял вопреки успеху спектаклей и растущей известности театра. Богатый промышленник Савва Морозов

счета или уполномоченному посреднику запускает перевод со счета на счет, ордер о котором выписала уступающая сторона. Личность владельцев акций и их возможных приобретателей не учитывается и не является фактором, ограничивающим возможность уступки акций.

Пай не торгуется, и уступка паев предполагает более сложную процедуру, чем уступка акций, а именно составление акта, о котором в принципе выпустившее передаваемый пай товарищество должно быть уведомлено (через пристава) или же товарищество должно дать свое согласие на передачу паев в нотариально заверенной или простой письменной форме. Кроме того, при уступке паев учитывается личность как уступающего, так и приобретателя, что означает, что согласие на уступку паев дается от конкретного лица к конкретному лицу, исключая каких-либо других лиц. Все эти условия значительно ограничивают свободную передачу паев.

⁹ В 1884 г. доход университетского преподавателя составлял приблизительно 3500 рублей в год, т. е. 290 рублей в месяц, средний заработок московского рабочего в 1890 г. составлял 13 рублей в месяц (наиболее высокооплачиваемые зарабатывали 60 рублей в месяц) [35].

заплатил долги театра и стал собственником вместе со Станиславским и Немировичем. Морозов, чтобы не повышать цену на места, «решился на финансирование нового товарищества. Он скупил у членов первого товарищества все пай». Было создано объединение пайщиков, «причем пайщиками должны были стать члены труппы, но не все. В пайщики решено было допустить и “сочувствующих” театру меценатов» [20, с. 65].



Илл. 1. Здание Художественного театра, перестроенное архитектором Ф. Шехтелем на средства промышленника Саввы Морозова в 1902 г.

Второе трехлетие (1902–1905) отмечено изменением юридического статуса труппы, которая становится «паевым товариществом на вере». Это означает, что Морозов вместе со Станиславским и Немировичем-Данченко отвечают за убытки. 1 июля 1902 г. 15 акционеров объединяются на три года [20, с. 66]¹⁰. Сезон 1902–1903 гг. не только не будет дефицитным, но принесет дивиденды акционерам и дохо-

¹⁰ Станиславский, Лилина, Александров, Вишневский, Желябужская, Лужский, Морозов, Москвин, Немирович-Данченко, А. Чехов, Книппер, Самарова, Симов, Стахович, Артем. Из этого списка видно, что к составляющему его большинство актерам присоединяются один автор (Чехов) и один художник по декорациям (Симов). Мейерхольд, Раевская, Санин и некоторые другие исключены. Немирович-Данченко будет говорить о решении Морозова. Но Мейерхольда к конфликту с двумя художественными директорами привели эстетические и политические несогласия.

ды, которые образуют оборотный капитал. МХТ, до этого снимавший неудобное здание Эрмитажа, переехал в 1902 г. в театр Лианозова в Камергерском переулке, и количество мест в зале увеличилось в три раза. Морозов потратил 300 000 рублей (в три раза больше стоимости предприятия) на то, чтобы обустроить помещение в соответствии с последними новинками сценической техники. Смерть мецената в мае 1905 г. лишила театр важной поддержки, что сказалось на подготовке к третьему трехлетию работы труппы.

15 июня 1905 г. третий обновленный устав Общества на период 1905–1908 гг. был пересмотрен, потому что в России начались трудные времена первой русской революции 1905 г. 14 октября работа театра прекращается из-за перебоев с электричеством и всеобщей забастовки, к которой присоединяется и труппа¹¹. На улицах небезопасно, публики мало. Оборотный капитал иссяк. Острые финансовые проблемы связаны с ростом стоимости новых постановок, но также с восстановлением старых, таких, например, как «Царь Федор», с большим числом исполнителей, а

также с декорациями и костюмами, на реставрацию и содержание которых уходят многие тысячи рублей¹². Театр решает отправиться на зарубежные гастроли: это путешествие, предпринятое для экономического выживания, будет удачным и в другом смысле — оно заложит основы международного признания.



Илл. 2. Константин Станиславский и Владимир Немирович-Данченко в 1906 г.

¹¹ Сборы от первого после забастовок представления, «На дне», пошли на помощь семьям забастовщиков.

¹² Они потратили 38 000 рублей на «Царя Федора», 25 000 рублей на «Трех сестер».

Чтобы восстановить свои финансы, товарищество стало различать пайщиков, число которых в 1907 г. выросло, и вкладчиков, которые не участвуют в делах, не получают дивидендов, а только проценты на вложенный капитал.

«Вкладчиком стать почти так же трудно, как и пайщиком. <...> вкладчик не участвует в делах товарищества, но и не получает дивидендов <...>. На первый взгляд, бескорыстное меценатство. Но, вчитываясь в скрупулезно выполненные финансовые отчеты, обнаруживаешь, что и материально вкладчиком быть выгодно: банковские проценты вклада не превышали трех, а МХТ платит четыре, а в сезоне 1912/13 пять процентов годовых. Новая форма кредита — вклады дала дополнительно 32 тысячи рублей <...>» [20, с. 78].

23 февраля того же года Станиславский, бывший в плохих отношениях с Немировичем-Данченко, которого он обвинял в монополизации власти и в том, что рентабельность для него важнее благосостояния актеров, часто работавших с огромной нагрузкой, уходит с поста директора и выходит из состава акционеров театра¹³.

Этот режим работы был возобновлен в 1908–1911 гг.

На следующий трехлетний период (1911–1914) новый устав, разработанный Немировичем для товарищества, регистрируется у нотариуса. В нем уточняется, что пайщики, обладатели доли, могут быть только артистами или сотрудниками театра; что вкладчики являются бывшими обладателями доли (то есть людьми извне, но поддерживающими эстетические направления театра). Должность полномочного директора, которую назначил себе Немирович-Данченко, регистрируется вместе с окладом, размер которого определяется пайщиками. В 1911 г. он составил 18 000 рублей в год, не считая дивидендов на ту же сумму. Это совершенно исключительная сумма, сопоставимая с вознаграждением премьера Витте [20, с. 90].

Шестое и последнее трехлетие начинается одновременно с вступлением России в войну в 1914 г. и заканчивается с Февральской революцией 1917 г. Товарищество в очередной раз оказывается в сложном финансовом положении, многие его члены призваны на фронт, публика ходит без прежнего постоянства, тем более что цены на билеты поднимаются на 30 % из-за инфляции.

¹³ В 1910/1911 гг. Станиславский получал ежегодно 7200 рублей как член дирекции. В 1911/1912 гг. он получал 10 000 рублей ежегодно как ответственный за постановки, но больше не получал дивидендов. С 1902 г. он отказался от оплаты за свою актерскую работу. В 1911-м он просит за нее оплату в том случае, когда играет более четырех раз в неделю. Он просит также, чтобы Сулержицкий, Вахтангов, Волькенштейн, которым он платил сам, получали бы зарплату из бюджета театра [29, т. 1, с. 413, 592].

В июне 1916 г. театр изучает возможность структурных изменений. Создается постоянное товарищество из 20 человек на кооперативных началах основе (эта форма объединения соответствовала веяниям времени). Начиная с апреля 1917 г., театр будет называться «Кооперативное товарищество МХТ» [20, с. 91].

Выводы

Организационные структуры компании, разработанные по образцу промышленного и делового мира, были очень гибкими. Но баланса между творчеством и экономической реальностью достичь не удалось. МХТ приходилось постоянно искать финансирование и творить, не упуская из виду материальных вопросов. «Диалектика социального состава зала и цены билетов были одной из постоянных болевых точек МХТ» [19, с. 292]. До революций 1917 г. театр, несмотря на идеал общедоступности первоначального проекта, был одним из самых дорогих театров России [20, с. 83].

2. Структурные перемены с 1917 по 1938 г.

Порядок финансирования одного из самых знаменитых советских театров в период с 1917 по 1938 г. частично объясняет репертуарную политику, резкое разделение художественного и административного руководства, первоначально сконцентрированного в руках основателей — Владимира Немировича-Данченко и Константина Станиславского, а также соперничество между поколениями: большевистская власть пыталась реформировать старый театр, опираясь на молодых актеров, в большинстве своем склонных поддерживать политико-идеологические директивы.

Накануне Октября 1917 г. труппе исполнилось 20 лет. Начиная с 1916-го предвидится смена поколений, в частности за счет двух студий, созданных в 1912 и 1916 гг., а дирекция рассматривает возможность создания пенсионного фонда. Станиславский, которому было 54 года, отошел от административных дел, оставив полную власть Немировичу-Данченко, которому было 59. В 1916 г. произошел очередной серьезный кризис в отношениях двух основателей и появилась угроза того, что Станиславский уйдет окончательно, увлеченный мыслью о работе в студиях, где он сможет опробовать свою Систему с молодыми учениками.

Февраль 1917 г. принес первые серьезные изменения. Актеры поддержали Временное правительство и официально выступили на сто-

роне Александра Керенского¹⁴. Они начали строить планы демократизации публики, в надежде осуществить на деле свое изначальное кредо общедоступности. Октябрь застал их врасплох и встревожил. С 1918 г. финансовые ресурсы тают из-за инфляции. Национализация, которой требовали левые и Пролеткульт, грозила театру потере здания, хорошо оснащенного и оборудованного в соответствии с определенными этическими принципами, а также возможности пользоваться имуществом, в частности, декорациями, реквизитом и костюмами к почти 26 спектаклям. Они опасались, что лишатся права управления театром (цены на билеты, политика абонементов, выбор репертуара).

2.1. 1917–1919. От революций к национализации.

МХТ меняет статус товарищества на статус автономного академического театра

После отречения царя 2 марта 1917 г. при Временном правительстве создается дирекция театров. Императорские театры становятся государственными. Художественный театр выделяет из своего оборотного капитала в 50 000 рублей на «заем свободы».

С 16 мая 1917 г. в театре Зиминой, арендованном Советом рабочих и солдатских депутатов (СРСД), МХТ играет спектакли, доступные для всех. Центральный рабочий кооператив оказывает ему материальную помощь в этих представлениях для публики из народа, а также оплачивает его поездки¹⁵.

15 июня 1917 г. товарищество, созданное на срок с 15 июня 1911 г. по 15 июня 1914 г. и продленное на три года, ликвидировано¹⁶. Станиславский и Немирович передают театр и его имущество в полную собственность кооперативу, который продлевает их деятельность [33, с. 561–562] и остаются почетными членами Совета. Семь делегатов представляют пять категорий персонала¹⁷. Прибыль долей, раз-

¹⁴ Колоницкий Б.И. Первая любовь революции // Историк. 2017. № 31–32, июль — август. С. 104–105. Документ «Открытое письмо Московского Художественного театра», найденный Борисом Колоницким и опубликованный в журнале «Историк» летом 2017 г., уточняет, что эту позицию разделяла вся труппа.

¹⁵ Кооператив приобрел 32 спектакля театра (МХТ еженедельно играл «Вишневый сад», «Моцарт и Сальери» и «На дне») и продавал на них очень дешевые билеты.

¹⁶ Музей МХАТ. Ф. 1. Книга протоколов. Май 1917 — ноябрь 1919.

¹⁷ 1. Актеры не акционеры и не студийцы; 2. Актеры совета студии; 3. Творческие сотрудники (актеры и музыканты) со стажем от двух лет. 4. Административный персонал; 5. Обслуживающий персонал со стажем от 2-х лет. Эти делегаты выполняют различные функции в совете, в дирекции и в ревизионной комиссии.

мер которой устанавливается на общем собрании, распределяется между пятью группами пропорционально вознаграждению, через делегатов.

29 июня 1917 г. Немирович-Данченко пишет своей хорошей знакомой, что бюджет на будущий год превышает 850 000 рублей, но эти огромные расходы будут покрыты за счет четырех новых спектаклей, к которым идет подготовка¹⁸. И воодушевленно заключает:

Лично у меня предстоит большая, начатая уже работа по разработке вопросов и агитации по всей России, какое должно быть искусство театра в свободной России. Если бы надо было знамя с лозунгом, то я написал бы: «Спасайте искусство!» А если надо было бы и что-нибудь «долой», — без этого «долой» ведь теперь нет агитации, — то написал бы: «Долой вульгаризация искусства!» Или: «Долой художественная дешевка! — Да здравствует чистая поэзия!» — «Да здравствует духовная революция!» — вот сколько лозунгов. Мог бы еще сочинить с десятков, вроде: «Демократия, владей залом, а сцена — для аристократов духа! [17, т. 2, с. 566].

12 августа театр изучает возможность открыть продовольственный магазин из-за трудностей со снабжением и приобрести автомобиль из-за отсутствия транспорта. Продолжаются перебои с электричеством, телефонной связью. Профсоюзы настойчиво возобновляют требования о повышении заработной платы для артелей кассиров, машинистов и сторожей. 5 октября всё в театре останавливается из-за забастовки столяров. Труппа вынуждена подчиняться двум прямо противоположным necessities: надо повышать цены на билеты и почти бесплатно выступать в пригородах районах и для солдат, приезжающих в отпуск с фронта.

25 октября застает их врасплох. Октябрь представляется им поворотом в неизвестность [31, т. 1, с. 356, т. 2, с. 11]. МХТ прекращает спектакли с 28 октября по 21 ноября: этот трехнедельный перерыв в работе был сделан не в знак протеста, а из соображений безопасности. Когда деятельность возобновляется¹⁹, очень быстро возникает финансовый вопрос. Как оплатить работу сотрудников после 15 ноября? Где хранить деньги? Благоразумно ли распределить их между кассой театра и банками, где они могут быть конфискованы? Грабежи

¹⁸ «Роза и крест» А. Блока, «Король темного чертога» Р. Тагора, восстановленная «Чайка» и пьеса Льва Толстого «И свет во тьме светит».

¹⁹ 8 ноября спектакли возобновляются почти во всех театрах, за исключением — в Москве — Большого, Малого и МХТ.

и опасная обстановка требуют охраны во всем здании: сторожевые обходы по ночам обеспечивают сами члены труппы, чтобы сократить расходы. Лазарет, который в театре разместили для лечения солдат с фронта, в конце ноября заменен столовой, начавшей работать уже с января 1918 г. Уехать из Москвы невозможно из-за отсутствия надежного транспорта, телефон отключен.

Назначение Анатолия Луначарского главой Наркомата народного просвещения радует Станиславского и Немировича-Данченко, знавших этого большевика, который был еще и литератором, умевшим ценить художественное качество и талант²⁰. В начале декабря 1917 г., когда был учрежден Совет искусств Наркомпроса, Немирович-Данченко некоторое время был председателем театрального отдела и участвовал в первых дискуссиях [17, т. 2, с. 592].

5 декабря при новом большевистском правительстве был подписан договор купли-продажи прав МХТ кооперативному товариществу «МХТ», образованному для продления деятельности; стоимость проданного активного имущества за вычетом пассива определили в 50 000 рублей [33, с. 564–565]²¹.

Параллельно с этой распродажей 3–10 декабря 1917 г. созывается общее собрание для рассмотрения финансового положения.

- Ценные бумаги будут храниться в Госбанке.
- Капитал будет распределен между промышленным банком (до 100 000 рублей) и купеческим банком (до 100 000 рублей).
- Для текущих расходов до 40 000 рублей остаются в кассах и до 60 000 рублей в сейфе, хранящемся в промышленном банке.

Несмотря на три недели простоя, их оборотный капитал в 500 000 рублей должен позволить им выжить.

МХТ стремится сохранить средства на возврат денег владельцам абонементов (лишившихся представлений из-за временного прекра-

²⁰ Декрет ВЦИК и СНК «Об учреждении государственной комиссии по просвещению» вышел 9 ноября 1917 г. [25, с. 24].

²¹ Договор о продаже прав на «МХТ». Константин Сергеевич Алексеев (Станиславский) и Владимир Иванович Немирович-Данченко указаны как основатели и собственники фирмы ХТ. Они продали ее и все приобретенное для означенного театра имущество в собственность кооперативного товарищества. Товарищество обязуется уплачивать ежегодно определенные суммы в качестве пенсий. Интересно отметить, что нотариус, засвидетельствовавший документ, указал не имевшие отношения к творчеству титулы (*Почетный академик* Константин Сергеевич Алексеев-Станиславский; *Врач* Николай Румянцев) или сословную принадлежность подписантов: *Дворянин* Владимир Иванович Немирович-Данченко. Что касается Василия Лужского, то он обозначен как *потомственный почетный гражданин*. Звание потомственного почетного гражданина с 1839 г. присваивалось актерам императорских театров.

щения спектаклей), на выплату пенсий, на взносы в ссудо-сберегательные кассы. Невозможно делать сколько-нибудь долгосрочные прогнозы. Стоимость жизни постоянно растет.

11 марта 1918 г. декретом Совета государственных театров пять государственных (бывших императорских) театров получили статус автономии. «Автономные коллективы государственных театров имеют право собственности как на коллективное имущество <...>, так и на денежные фонды собственных касс взаимопомощи, каковые не подлежат реквизиции». На этой стадии они заявляют, что находятся вне политики. Совет государственных театров регулирует и контролирует работу внутри каждого театра, по согласованию с Наркомом. Он утверждает ежегодный бюджет, устав, пенсии, одобряет репертуар и план, определяет начало и конец каждого сезона, присваивает звания. Состав коллективов, утвержденный Наркомом, устанавливается в соответствии со списками комиссии Государственных театров и общего собрания Совета государственных театров. Государство гарантирует представленный ему бюджет, покрывает возможные долги. Оно контролирует финансы, текущую работу, но не вмешивается в творческую. Но все же именно государство оплачивает «работников искусств» и оставляет за собой право интенсифицировать их работу [25, с. 38–39, 75]. Бюджеты и репертуар должны были утверждаться комитетами, состоящими из делегатов, избранных от художественного персонала, технического персонала и представителей Наркомпроса. Со своей стороны, Наркомпрос обязуется восполнить возможный дефицит средств в рамках ранее составленного бюджета.

В тот период и до августа 1919 г. МХТ не входил в эту группу. Он имел статус кооператива. Но он уже не был свободен в своем управлении. Менее чем через год после продажи его прав новой структуре 4 сентября 1918 г., руководство Центрального рабочего кооператива пытается надавить, чтобы удалить из числа пайщиков всех, кто непосредственно не работает в театре. Немирович-Данченко в ответ подчеркивает, что как минимум 80 % акционеров являются активными сотрудниками. Что же касается остальных, то они поддерживали театр в трудные времена. Элементарным признанием было бы сохранить их в составе пайщиков.

На запрос Правления о том, как Товарищество Московского Художественного театра принципиально относится к составу своих пайщиков и не может ли центральный рабочий кооператив, вступая в Товарищество театра в качестве пайщиков, приобрести также паи тех членов Товарищества, которые не участвуют в деле своим личным трудом, и тем как бы

придают делу характер капиталистического порядка — считаю должным ответить: в начале жизни МХТ истинными хозяевами дела были только двое основателей театра. Все остальные — капиталисты. Потом, по новому договору, число пайщиков из работающих в театре увеличилось, и они обладали паями уже в количестве примерно 40 %. Затем договор еще и еще подвергался переработке, и в настоящее время, в руках самих деятелей уже находится огромная часть паев — около 80 %. Причем и большинство остальных в руках лиц, связью с которыми Товарищество дорожит <...> потому, что эти лица поверили Художественному театру и поддержали его в ту пору, когда ему еще приходилось бороться с недоверием или равнодушием. Самое элементарное чувство благодарности связывает Товарищество с этими лицами [33, с. 579–580].

Из-за скачущей инфляции резервы истощаются, доходы не покрывают расходы. Реорганизация, обсуждавшаяся уже в январе 1918 г., становится насущной необходимостью. Театр должен рассчитывать на свои студии, менее крупные и дорогостоящие, и на поездки в провинцию и даже за границу, чтобы пополнить свою казну²². Труппа планирует разделиться на три группы: старый состав, игравший с момента основания театра, это актеры от 50 до 60 лет; первая студия, созданная в 1912 г., членам которой около тридцати, и остальные актеры других студий (второй, третьей, а также члены двух музыкальных студий). Каждая из этих групп должна была поехать на гастроли в более или менее отдаленные места.

Национализация театров, которой, как мы видели, часть революционных левых требовала сразу после октябрьского переворота, наметилась в 1919 г. Она предполагала обязательный переход зданий, оборудования и средств производства, находившихся в частных руках и в собственности акционерных обществ, в собственность государственную. Руководители культуры выступают в пользу национализа-

²² Проект изменения структуры театра рассматривался с 1914 г., с момента вступления в войну с Германией. Театр переживал кризис, прежде всего вследствие призыва на военную службу, которая делала невозможным какое бы то ни было обновление репертуара. Мысль поделить основной состав на несколько групп и увеличить количество гастролей, чтобы увеличить финансовые поступления, была высказана Станиславским Немировичу в письме, посланном из Берна 26 июля 1914 г. [30, т. 8, с. 380]. После Октября 1917 г. и последовавшего за ним хаоса, в апреле — июне 1918 г. петроградские газеты печатали слухи о закрытии Художественного театра. См. статьи «Самоубийцы», «Оскорбленная вещь», «Быть или не быть Московскому художественному театру?», «Что уходит?», опубликованные с апреля по июнь 1918 г. и воспроизведенные в: [15, с. 719–724].

ции как по идеологическим соображениям (нужна коллективизация культурных ценностей), так и для защиты имущества (зданий и художественных ценностей), которое в хаосе Гражданской войны пришло в значительный упадок. В феврале 1919 г. Луначарский поручил ТЕО работу над проектом, который был готов в мае 1919 г., но не получил единодушного одобрения. Петиция, подписанная ведущими театральными деятелями, требует широкого обсуждения [38].

Труппа МХТ крайне негативно относится к проекту: она не видит в нем необходимости, так как «из всех существующих театров только в этом и организация наиболее приближается к истинной товарищеской форме» [33, с. 593]. Для Станиславского национализация — это смертельная опасность²³, которая положит конец их творческой независимости. Уже 5 мая 1919 г. Немирович-Данченко пишет Луначарскому, что руководство театра при царской власти всегда отказывалось от каких бы то ни было дотаций. Компания находила средства для создания своего оборотного капитала благодаря финансовому участию своих актеров и займам. И заключает:

Лица, посягающие на полную свободу Художественного театра, очевидно, плохо считаются с тем соображением, что ограничение свободы может обрезать крылья и повлиять на художественные возможности коллектива и что если даже суждено этому коллективу «преобразоваться» в духе большей современности политически, то он достигнет этого успешнее свободным сознанием, чем путем внешнего насилия [33, с. 595].

На совещаниях 7–18 июня 1919 г. управление государственных театров потребовало от Луначарского присвоить шести труппам (бывшим императорским и МХТ) статус «академических», чтобы защитить их от разворовывания и не допустить их уничтожения противниками буржуазного искусства. Эти труппы будут подчиняться напрямую наркомму, который будет следить, чтобы они работали в нормальном режиме.

26 августа 1919 г. Совнарком опубликовал Декрет Совета народных комиссаров «Об объединении театрального дела»²⁴. Слова «наци-

²³ Музей МХАТ 1122. Ф. 3. Оп. 3. Ед. хр. 60.

²⁴ «Декрет совета народных комиссаров об объединении театрального дела. 26 августа 1919 г.», опубликован в газете «Известия» 9.09.1919, воспроизведен в: [13, с. 389–392]. Этот декрет «был принят после длительной полемики, как в политическом руководстве, так и в театральной среде» (особенно остро полемика шла на страницах журнала «Культура театра»). Первый проект декрета требовал полной национализация

онализация» в названии декрета не было, но оно фигурирует в тексте, где обозначает передачу имущества театра в собственность государства. Театры делятся на три группы.

- Автономные — они получают субсидии, гарантирующие сбалансированность запланированного бюджета. Полученная прибыль, если она есть, распределяется как доход (в случае МХТ, между исполнителями-пайщиками)²⁵.

- Не автономные субсидируемые — они получают средства на покрытие расходов, но сдают всю свою прибыль в полном объеме.

- Все остальные выживают, как могут²⁶.

К пяти государственным (бывшим императорским) театрам присоединены МХТ, а также Камерный театр. Они подчиняются УГАТ, Управлению государственных академических театров, возглавляемому Луначарским. Другие театры зависят от Центротeatра. 7 декабря 1919 г. государственные театры официально получают статус «академических» (в соответствии с июньским проектом), что делает их элитой, обладающей особым статусом, к великому огорчению Левого фронта искусства, который с момента провозглашения Мейерхольдом «Театрального Октября» осенью 1920 г. начинает вести с ними беспощадную войну.

Труппа МХТ, носящего отныне название «МХАТ: Московский художественный академический театр», не только не распущена, но получает престижный статус. После двух лет экономического хаоса и жестоких нападков актеры видят в этом гарантию своей защиты и подтверждение своей исключительности, поскольку их театр был признан частью культурного наследия.

всех театров. «Принятый в августе 1919 декрет избегал большого слова национализация. Все театральное имущество стало государственным, но декрет допускал существование переходного периода в становлении нового театрального дела. Государство передавало театрам право владения театральным зданием, техникой, помогало материально, но при этом осуществляло контроль за использованием средств» [13, с. 392]. См. также письмо Немировича-Данченко В. Лужскому от 2 августа 1919 г.: [17, т. 2, с. 605].

²⁵ Паевой капитал сохранялся, по-видимому, до окончания НЭПа.

²⁶ Августовский декрет 1919 г. в параграфе 16 определяет статус театров, «находящихся в распоряжении частных антрепренеров, не гарантирующих высокого культурного уровня». Они должны включить в состав руководства представителей «местного отдела народного образования, если дело идет о театре местного значения, и Центротeatра, если дело идет о театре, долженствующем иметь значение государственное». Расценки на билеты в этом случае определяются государством, которое регулирует их доходность [13, с. 390].

Театр получает еще одно преимущество, предусмотренное в августовском декрете 1919 г.: право самому распоряжаться своим бюджетом. 17 ноября 1919 г. на 17-м заседании Центротeatра предложено предоставить автономии МХАТ и его студиям, а также театру Незлобина²⁷. Платон Керженцев (теоретик Пролеткульта, отвечавший в Наркомпросе за пропаганду) выступает против этой относительной самостоятельности управления. Он считает правильным внешний контроль над театрами. Нарком просвещения выступает за сохранение двух категорий: полностью субсидируемых и автономных театров. Просьба о предоставлении МХАТ автономии была удовлетворена [25, с. 59]²⁸.

Однако это изменение статуса (от кооперативного товарищества к Государственному, академическому и автономному театру) все же ограничивает свободу действий коллектива, подотчетного и вынужденного придерживаться единой с другими членами своей группы политики. Проблемы с бюджетом не решены, а оборотный капитал исчерпан. В июне 1919 г., в конце сезона, труппа разделилась. Группа артистов отправилась на гастроли на юг, с целью сделать продовольственные запасы. Действительно, художники, как и остальное население во время Гражданской войны, стремятся к натурализации жалования, которое больше не являлось фактором, обеспечивающим материальную основу для нормального труда [12, с. 56]. Эта поездка на юг России (на ныне украинскую территорию), где было легче со снабжением продуктами, оборачивается «катастрофой» [30, т. 1, с. 461–464]. Прибыв в Харьков, группа, собравшая самых престижных артистов театра, оказывается отрезана от Москвы армией Деникина и с этого момента переезжает со своими спектаклями из города в город до самой Грузии, откуда по морю отправляется в Центральную Европу²⁹.

²⁷ Вестник театра. 1919. № 43, 25–30 ноября. С. 9–10. Некоторые предлагали сделать автономным также театр Корша.

²⁸ По-видимому, после принятия декрета в августе 1919 г. каждый театр должен был подать заявку либо на автономный, либо на субсидируемый статус. МХАТ, получивший автономию, должен был каждый год сдавать отчет о положении дел, как материальных, так и творческих.

²⁹ Музей МХАТ. Ф. 1, Книга протоколов. С. 183. В харьковских гастролях участвовало 17 человек: Н. Александров, П. Бакшеев, И. Берсенов, С. Бертенсон, П. Бодулин, М. Германова (она уехала из Москвы в апреле и присоединилась к группе), муж и жена Гремиславские, В. Шверубович, В. Качалов, О. Книппер, М. Крыжановская, Н. Литовцева, Н. Массалитинов, В. Греч, П. Павлов, М. Комиссаров и А. Тарасова. По словам В. Шверубовича [34, с. 380], они стали называть себя «группа артистов МХТ». Группа к возвращению растеряла часть своего состава (указано курсивом), но приобрела новых

Гастроли, планировавшиеся на короткое время, растянулись на три сезона, поставив в катастрофическое положение оставшуюся в Москве часть труппы. Отсутствие видных исполнителей ломает репертуар, а скитания по Европе так называемой группы Качалова разжигают ненависть левых, во главе с Мейерхольдом, вызывая их едкие насмешки над теми, кого они считают контрреволюционерами. Растущие материальные трудности московской труппы заставляют ее задуматься о гастролях, на этот раз международных. Для осуществления этого проекта необходимо возвращение группы Качалова, поскольку большинство ее членов играют в ведущих спектаклях. А государство, конечно же, ставит в зависимость от возвращения группы выдачу виз и разрешения воссоединенному Художественному театру на официальные зарубежные гастроли.

Зарубежная поездка призвана решить огромное количество задач. Она не только может позволить театру создать финансовые резервы, тем самым облегчив бремя государства, но и должна принести труппе, сплотившейся вокруг своих самых престижных актеров во главе со Станиславским, славу, которая ей так необходима в этот период как эстетических (реализм подвергается яростным нападкам авангарда), так и политических сражений.

Большевикам турне дает великолепную возможность доказать, что они сумели сохранить национальное культурное достояние, театр, способный преподать урок своего искусства всему миру.

Художественный театр был первым крупным коллективом, получившим разрешение показывать свои спектакли в Европе и США, несмотря на враждебность Платона Керженцева и Феликса Дзержинского, председателя ЧК³⁰.

2.2. 1920–1925. МХТ добивается перехода на хозрасчет и уклоняется от назначения «красного директора»

15 сентября 1920 г. вместо Центротейтра, занимавшегося всеми театрами, кроме академических, возникает ТЕО, возглавляемый Мейерхольдом. В своей речи на собрании сотрудников он упрекает

членов, таких как Лев Книппер и А. Кузьмин. Из Харькова группа поехала в Крым, затем рискнула поехать в Ростов, Екатеринодар, до Новороссийска, добралась до Грузии, затем пересекла Черное море и доехала до Болгарии, Сербии, Хорватии, выступала в Австрии, Германии, Чехословакии. Перед тем как вернуться в Москву в мае 1922 г., совершила даже поездку в Скандинавию. 16 мая группа выехала в Москву через Польшу, Литву и Латвию. Та часть, которая осталась за границей, указывала на афишах: «Гастроли зарубежной группы артистов МХТ».

³⁰ Вестник театра. 1920. № 61, 20–25 апреля. С. 14–15.

упраздненную инстанцию в отсутствии централизованной коммунистической пропаганды и некомпетентности [25, с. 67–69]. Для устранения подобных административных и идеологических недочетов 12 ноября 1920 г. был учрежден Главполитпросвет, который стал объединять и координировать всю политическую и пропагандистскую работу органов культуры и просвещения³¹.

2.2.1. Контроль, инфляция, снабжение

Довольно скоро выяснилось, что автономия, предоставленная театрам, — пустое слово: «Мы постоянно говорим, чтобы нам предоставили “вольные” цены и право пользования сборами по нашему усмотрению, хотя бы под контролем. Куда там! Власть хотела все решительно направлять, оценивать, распределять. <...> Этого тупика надо было ждать», — констатирует Немирович в июле 1921-го в письме В. Качалову [17, т. 2, с. 618]³².

Довольно скоро директора Художественного театра сталкиваются также с бюрократией, которая делает их жизнь невыносимой. Чтобы поехать отдохнуть в Петроград, две актрисы провели в хождениях по инстанциям две недели. Получить визу — это настоящее чудо, требующее немыслимых усилий [17, т. 2, с. 618]. Бумажная волокита, непрерывные собрания, постоянно меняющиеся правила угнетающе действуют на творческую жизнь, все более и более стесняемую также возрождением цензуры.

К изматывающим условиям административно-финансовой автономии и ведущей свою непрерывную подрывную работу бюрократизации добавляются постоянно ухудшающиеся материальные условия. Актеры, как и все другие граждане, страдают от голода, холода и все время находятся под угрозой «уплотнения».

Поскольку зима 1920/21 г. была очень суровой, многие из них жили в своих театральных уборных, где хоть немного топили³³. Две актрисы все же умерли от истощения. В марте 1921 г. введена система пайкового снабжения, которой актеры пользуются [17, т. 2, с. 624], и удается организовать продовольственные гастроли в провинции. В театраль-

³¹ Избы-читальни, клубы, школы, коммунистические университеты и некоторые театры поступили в его ведение. Председателем стала Н. Крупская. Главполитпросвету были подотчетны ТЕО, ИЗО, МУЗО, Пролеткульт, Госиздат и т. п.

³² Казенный сбор составлял 200 000 рублей за вечер. Они получают право повысить цены на билеты, что позволит достичь суммы в 3 млн рублей за вечер.

³³ Жданова с семьей, Ершов, Халютин, Михайлов с сыном и др. Большой театр некоторое время оставался закрыт, потому что нечем было топить.

ном буфете раздают бесплатные обеды самым обездоленным (молодые «студийцы»). Всем остальным предоставляются скидки.

Жилищные проблемы отравляли жизнь москвичей, но некоторые из них получили привилегии. Весной 1921 г. 2000 художников пришли к Московскому Совету с требованием отнести их к разряду «спецов», чьи квартиры трогать нельзя [17, т. 2, с. 624]. Для МХАТ вопрос живо-трепещущий. Станиславский, при всей его известности, тоже был выселен из принадлежавшего его семье дома, и по его переписке можно отследить, какие унижения ему пришлось пережить и каких мучений стоило получить достойное место для жизни и работы для себя и части своих родственников [30, т. 9, с. 25–26, 28–31]. Квартиры артистов группы Качалова, уехавших на гастроли, находятся под угрозой изъятия, несмотря на бдительность руководства, которое платит налоги в ожидании возвращения жильцов. И когда Качалов весной 1922 г., после трехлетнего отсутствия, вернется в Москву, он обнаружит, что его квартира занята красноармейцами и другими военными. Солдаты заявили: «Пока мы тут терпели голод, холод и борьбу, — Качалов гулял за границей, а теперь, когда мы сохранили жизнь страны и квартиру, когда стало легко отапливать и питаться, он желает въехать, а нас бросить искать новое помещение?!» Актеру придется некоторое время ютиться в дворницкой при театре [17, т. 3, с. 71]³⁴.

Уже в конце марта 1921 г., с началом НЭПа³⁵, государство отстранится от финансирования театров и будет выдавать зарплату с опозданием. Декрет о коллективной оплате, изданный в июле 1921 г., предполагает вознаграждение коллектива театра целиком, за определенное «производство» (то есть некое количество спектаклей), не учитывая ни количество исполнителей, ни продолжительность творческого процесса³⁶. Актеры, чтобы выжить, должны работать «на стороне», соглашаться на чтения, участвовать в торжественных концер-

³⁴ В.И. Немирович-Данченко. Письмо Е. Малиновской, январь-февраль 1924 г.

³⁵ 16 марта 1921 г. X Съезд Коммунистической партии России одобрил доклад Ленина. Государство осталось собственником земли и средств производства. Оно сохранило контроль над банками, транспортом и внешней торговлей и объединило большие национализированные предприятия в государственные тресты, куда систематически поступали государственные средства. Наряду с государственным сектором, НЭП восстановила свободу торговли внутри страны, чем позволила появиться частному сектору. Эта реформа прежде всего пошла на пользу крестьянам. Прекращение продразверстки и замена ее единым ежегодно устанавливаемым натуральным налогом позволили им продавать избытки зерна.

³⁶ Декрет июля 1921-го «о коллективной оплате». Немирович-Данченко приветствует это решение, дающее театру определенную свободу действий [17, т. 2, с. 618].

тах, сниматься в кино, играть в посредственных спектаклях, которые при НЭПе размножились. Директоры МХАТ сетуют на то, что в работе нет нужной дисциплины, растет небрежность, готовность делать «как придется»³⁷.

Инфляция ужасная: в день печатают по 10 млрд рублей. Бюджет МХАТ составляет 600 млн, не считая отопления, сценического оборудования и т. д. И вместе со студиями он составляет около 600 + 800 = 1400 млн рублей. Театр тратит по 50 млн в месяц, а зарабатывает только 2,4 млн. Все ремонтные работы прекращены.

2.2.2. Как финансировать государственные театры?

5 августа 1921 г. Луначарский обращается к директорам академических государственных театров. Для облегчения их финансовых проблем он получил от правительства 500 млн рублей. Но этого полу-миллиарда, предназначенного исключительно для «аки», академических театров (что позволяет предвидеть протесты других коллективов), совершенно недостаточно³⁸.

Недовольство действительно нарастает, и это связано не только с финансовыми трудностями. «Аки» протестуют против способа управления ими, ставшего тем более невыносимым, что государство помогает все меньше и меньше. 9–10 августа 1921 г. совещание представителей АКТЕО (Центральная театральная секция Главного художественного комитета Академического центра Наркомпроса) и московских государственных академических театров составляет записку на имя наркома, сопровождая ее петицией о внесении необходимых изменений в систему управления и финансирования подведомственных ему учреждений.

- Финансирование не должно быть одинаковым. Оперные театры и драматические — не одно и то же. Для первых гарантируется полное обеспечение государством всего расхода и одновременно получение государством же всех доходов; для вторых финансирование должно частично зависеть от сборов: «Государство, признавая, что

³⁷ Станиславский постоянно сетует по поводу «халтуры» уже с декабря 1918 г. Немирович-Данченко в письме от 17 июля 1921 г. описывает Качалову материальный и финансовый кризис, в котором оказалась труппа. «Конечно, жалованья, со всеми премиальными, переработанными и т. д. не хватает. Поэтому все где-то прирабатывают» [17, т. 2, с. 625].

³⁸ МХАТ желает получить средства, позволявшие студиям продолжать работу. Если первая студия отделится, она получит собственное финансирование. Остальные студии получают финансирование, если согласятся поехать в провинцию. В противном случае они по-прежнему будут зависеть от бюджета МХАТ.

задачи данного театра вызывают такую расходную смету, которая не может быть покрыта сборами <..>, принимает на себя все расходы в размере утвержденной им сметы как по личному составу, так и по материальным частям. Но определенная доля этой сметы должна быть покрыта сборами, остающимися в распоряжении театра и известный процент заработка личного состава находится в полной зависимости от хода дела» [26, с. 66].

- Театры подотчетны только инстанции, которой они подчиняются: «Собрание признает гибельным для дела влияние на его ход многообразных ведомств» [26, с. 66].

- Члены труппы должны иметь право на персональное вознаграждение. Количество рабочих часов не может быть точно установлено. Дополнительная рабочая нагрузка должна компенсироваться длительными отпусками. Решение этих вопросов принадлежит всецело органу внутреннего управления, точно также как прием на работу, увольнение, отпуска и т. п. Управление театром осуществляется на основании Положения и Правил службы. Контроль осуществляет Рабкрином (Рабоче-крестьянская инспекция).

- Расчет бюджета ведется в золотых рублях, один золотой рубль равен 10 000 бумажных. «На сентябрь собрание решило просить принять золотой рубль равным 10 000 рублям бумажным, как среднее между официальной его котировкой и действительной реальной ценностью в 20 000 рублей с тем, чтобы эта расценка впоследствии периодически, но не чаще, чем один раз в месяц, понижалась или поднималась, сообразно уже с понижением или повышением официального курса золотого рубля» [26, с. 66].

- 50 % билетов предоставляется ведомствам и союзам за наличный расчет.

- Каждый театр имеет свою отдельную кассу, состоящую в ведении его управления.

- Финансируемые театры сохраняют право приобретать необходимые для их работы материалы.

- Трудности со снабжением самыми насущными вещами заставляют включить и такой пункт: «в силу особой затруднительности в настоящее время добывания предметов насущной необходимости, следует предоставить право получать часть своего содержания продуктами, материалами по твердым ценам из Наркомпрода и главка» [26, с. 66].

В заключение собрание требует больше свободы действий:

...так называемым свободным театрам необходимо дать действительную свободу труда и выработки его результатов, без которых и более

крупные театры, остающиеся теперь финансируемыми, <...> могут оказаться бессильными в борьбе с невыносимыми условиями жизни <...>. Естественно, что если нельзя дать пешеходу собственную лошадь, на которой он мог бы ехать, то нет основания связывать ему и собственные ноги, на которых он мог бы идти [26, с. 66–67].

7 августа 1921 г. смерть поэта А. Блока, не получившего вовремя визы для лечения за границей, становится каплей воды, которая переполняет чашу. Культурное сообщество возмущено и подавлено одновременно. Немирович использует ситуацию, чтобы попытаться разорвать идеолого-бюрократические путы, блокировавшие переговоры МХАТ с группой Качалова. 20 августа 1921 г. он послал Луначарскому призыв о помощи, умоляя наркома вмешаться, чтобы за исчезновением великого поэта не последовало исчезновение большого театра, прославившего русское искусство во всем мире. По мнению Немировича, выживание театра возможно только через организацию международных гастролей, для которых необходимо возвращение находящихся за границей ведущих актеров театра. Однако переговоры о возвращении группы Качалова должен вести представитель МХАТ, которому нужно срочно дать выездную визу. Немирович-Данченко обещает, что зарубежная поездка принесет деньги, которые послужат не только театру, но и государству: «Может быть, Художественный театр за границей сумеет и пересылать сюда часть своего прихода в пользу голодающих и пропагандировать там сборы путем рекламных спектаклей!» [17, т. 2, с. 630]³⁹.

Пройдет восемь месяцев, прежде чем 6 апреля 1922 г. театр получит разрешение на выезд осенью на международные гастроли. Группа Качалова вернулась в конце мая и присоединилась к основному коллективу. Чтобы сделать возможным (и поощрить) ее возвращение, Ленин согласился и Политбюро проголосовало за выделение 150 тысяч марок в разгар экономического кризиса и несмотря на жесткую нехватку валюты [36, с. 132]. Этот совершенно исключительный жест доказывает, что престиж МХАТ остался неизменным, как это и полагал Немирович-Данченко уже в июле 1921-го: «за эти два года все острия взаимоотношений постирались, нас отлично знают, нашу “аполитичность” пришлось признать и наш авторитет не поколеблен», — довольно наивно уверял он. «<...> Мы, Художественный театр, пользуемся все-таки таким престижем и имеем такие связи, что “неприятности” не бывают продолжительны <...>» [17, т. 2, с. 623].

³⁹ В.И. Немирович-Данченко. Письмо от 20 августа 1921 г.

Щедрость правительства и лояльность актеров-основателей театра привели к почти полному восстановлению престижной труппы⁴⁰. Но в этих условиях сохранение независимости и аполитичности становится непростым делом.

«Нельзя уходить от жизни, нельзя говорить, что мы аполитичны. Полная аполитичность — чепуха! Никакой художник не может не жить современностью», — заявил он в своей речи на первом общем собрании студии Комической оперы 25 ноября 1922 г., искусно смешав «современность» и «политичность» [26, с. 146].

2.2.3. Изменение порядка финансирования государственных театров

Весной 1922 г. государству все труднее было поддерживать национально значимые театры. 1 апреля 1922 г. Е. Малиновская, директор государственных академических театров, излагает ситуацию Луначарскому. В январе 1922 г. Большому и Мариинскому, самым дорогим для содержания коллективам, было приказано сократить свою численность. Ленин хотел бы сохранить в каждой труппе всего несколько десятков артистов, чтобы их представления могли окупаться с минимумом крупных расходов на постановку. Сэкономленные миллиарды можно было бы потратить на борьбу с неграмотностью [5, с. 30–31]⁴¹.

Государственная субсидия (установленная в октябре 1921 г. в размере 3 млрд рублей в месяц) начала таять с 1 января 1922 г., поскольку Московский совет ввел на все доходы московских театров, в том числе и государственных, налог в размере 10 %. Этот налог, который взимался с 1.01 по 15.03.1922 г., принес Москве более 2,5 млрд рублей, тогда как субсидия театрам за эти два с половиной месяца составила 5 млрд, то есть половину того, что театры получили за этот период, им пришлось вернуть.

Кроме того, коммунальные услуги (электричество, водоснабжение и канализация) перестали быть бесплатными, и ставка за эти ус-

⁴⁰ В ультимативном письме Качалову в январе 1922 г., написанном, чтобы заставить группу принять решение «возвращаться в Москву или не возвращаться», Немирович уточняет: «возвращение в театр только целой группой я, хотя и со смущением, но должен решительно отклонить». Включение всей «зарубежной группы» в московскую обойдется слишком дорого. Режиссер хочет видеть лучших актеров группы, Качалова, Книппер, Германову, Берсеневу, Массалитинову, Павлова, Тарасову, Тарханова, Крыжановскую, Бакшееву, Александрову, Литовцеву. Те, кто останется за границей, лишатся права использовать имя МХТ [17, т. 2, с. 643].

⁴¹ Записка В.И. Ленина В.М. Молотову от 12 января 1922 г.

луги для театров выше, чем для ресторанов или общественных бань. Они заплатили московской электростанции 2 млрд рублей осенью 1921 г. и 4 млрд в январе — феврале 1922 г. Эти непредвиденные расходы бьют по бюджетам, съедают субсидии и не покрываются оборотными средствами.

И при этом театры должны бесплатно раздавать билеты профсоюзам на 8 млрд рублей в номинальной стоимости. Театры дали пролетарскому государству больше, чем получили, а оно из-за финансовых трудностей не может больше выплачивать жалование по тарифам, установленным профсоюзами [26, с. 67–68]⁴².

10 июня 1922 г. предпринимаются шаги по изменению системы финансирования государственных театров. Луначарский предлагает Совнаркому:

- «оставить на денежном снабжении и, поскольку возможно, на материальном» девять государственных академических театров в Москве и Петрограде, включая МХАТ и его студии;

- с 1 мая изменить финансирование других, чтобы доходы от продажи билетов и прочие поступали непосредственно в полное распоряжение театров, а субсидия соответствовала дефициту⁴³. Фактически это означало дать им статус автономных;

- предоставить государственным академическим театрам Москвы и Петрограда субсидию (с соответственным повышением на отдельные месяцы, согласно курсу реального рубля) в 132 000 000 совзнаков 1922 г. для покрытия их расходов с мая по сентябрь 1922 г. [26, с. 46]⁴⁴.

17 ноября 1922 г. Луначарский выступает в Политбюро с протестом, называя «варварским» заключение экспертизы Коллегаева о закрытии Большого и Мариинского театров. Этот проект вызвал протест среди

⁴² Письмо управляющей московскими государственными академическими театрами Е.К. Малиновской наркому по просвещению А.В. Луначарскому о финансовом положении театров. 1 апреля 1922 г.

⁴³ 12 июня 1922 г. несколько театров, в том числе и только начинавший свою деятельность театр Мейерхольда, были присоединены к числу государственных и получили соответствующее финансирование.

⁴⁴ В 1919 г. были введены советские казначейские знаки («совзнаки»), заменившие российский императорский рубль. Деньги обесценивались очень быстро и в период 1922–1924 гг. прошло несколько деноминаций: 1 января 1922 г. 1 новый рубль обменивался на 10 000 совзнаков, 1 января 1923 г. новая серия рубля обменивалась к рублю 1922-го как 1 к 100, а в марте 1924 г. «золотой» рубль был равен 50 000 рублям 1923 г. Параллельно с 1922 г. имел хождение «червонец» — обеспеченная золотом денежная единица. Зарплаты исчислялись в червонцах или условных единицах — товарных рублях [12, с. 82]. В марте 1924 г. денежное обращение было унифицировано.

культурной общественности. Ленин приостановил решение, но угроза многое говорит о состоянии финансов новой власти [16, с. 36–45]⁴⁵.

2.2.4. Проект треста для унификации финансирования

Реакция культурного сообщества на угрозу закрытия исторически значимого и престижного Большого театра подтверждает руководителям страны необходимость сохранить «аки», но попытавшись урезать расходы⁴⁶. Они рекомендуют театрам уменьшать численность труппы, а чтобы компенсировать снижение (или приостановку) субсидий, театрам придется искать внешнее финансирование. Международное турне МХАТ, целью которого было пополнение оборотного капитала, было запланировано только на сезон 1922/23 гг. Уже в феврале 1923 г. Немирович-Данченко начинает переговоры о продлении его на год и получает разрешение. Точно так же Камерному театру разрешили отправиться на гастроли в Германию и Францию весной 1923 г.

Другая мера — переход к объединенной системе управления и контроля. 5 апреля 1923 г. административный директор, назначенный Управлением государственных академических театров и утвержденный Луначарским, становится во главе 18 театров, находящихся в подчинении Наркомпроса⁴⁷. С 25 июля 1923 г. во всех «аки» учреждается постоянная должность для представителя Главреперткома. В то лето рассматривается создание единого централизованного управления государственными академическими театрами и их филиалами, школами и студиями [26, с. 54–55]⁴⁸: этот проект «треста» предполагает управлять «аки» Москвы и Петрограда по образцу промышленных предприятий. Управление должно заниматься бюджетом, планированием, отчетами, предварительными и итоговыми проверками их деятельности. Оно будет иметь право использовать и эксплуатировать национализированное имущество, открывать и закрывать текущие

⁴⁵ Перед Андреем Колегаевым была поставлена задача снизить на 350 миллионов рублей в год государственные дотации академическим театрам. Распоряжение Колегаева от 17 ноября 1922 о закрытии Большого с 1 декабря 1922 г. было принято к исполнению, а затем отменено 5 декабря.

⁴⁶ 2 июля 1925 г. за подписью Рыкова, Калинина, Сокольникова и Луначарского вышло постановление Политбюро «Об академических театрах», согласно которому государство должно было продолжать субсидировать «аки», но при условии, что они снизят свои расходы: «Поручить СНК РСФСР для достижения наименьшей убыточности не останавливаться перед сокращением трупп академических театров» [5, с. 58].

⁴⁷ С марта 1928 г. УГАТ будет контролировать систему продажи абонементов «аки», т. е. распределение билетов в соответствии с квотами, установленными профсоюзами.

⁴⁸ «Положение об управлении государственными академическими театрами», окол. 15 декабря 1925 г. Угроза нависла с 10 мая 1923 г.

счета в государственных банках и других кредитных учреждениях, брать займы, получать ссуды под залог имущества, выдавать векселя. Управление будет иметь статус юридического лица и собственную печать. Руководитель управления и его заместитель будут назначаться и увольняться коллегией Наркомпроса.

Немирович-Данченко и Станиславский выступают против этого проекта, потому что трест унифицирует уставы и порядок работы трупп и в конечном итоге нивелирует художественные различия. «<...> в настоящее время такое объединение, такая попытка уподобить театры промышленным трестам грозит разрушением коллективов, только-только начавших оправляться от пережитых потрясений» [17, т. 3, с. 27]⁴⁹. Станиславский посылает записку в Малый Совнарком, настаивая на сохранении административной автономии: МХАТ должен рассматриваться в качестве юридического лица⁵⁰. «МХАТ должно быть предоставлено положение самостоятельной хозяйственной единицы с правами юридического лица и с предоставлением ему полной свободы в распоряжении денежными средствами для выполнения утверждаемого Наркомпросом репертуарного плана». Он добивается своего, включая «свободное и исключительное право выбора сотрудников, в том числе и заведующих отдельными частями», и полной самостоятельности «в сфере как художественной, так и административно-хозяйственной»⁵¹ [4, т. 3, с. 392–393].

7 августа 1925 г. Совнарком принял решение сохранить МХАТ, а также десяток других коллективов, в сети государственных театров, но с переходом на самоокупаемость, что подразумевает невозможность получения ни малейшей дотации.

В то же время четыре из пяти бывших императорских театров⁵² остаются в этой же государственной системе, но с правом пользования субвенцией по госбюджету [26, с. 34]⁵³.

⁴⁹ В.И. Немирович-Данченко. Председателю комиссии по проекту реформы актеатров, 10 мая 1923 г.

⁵⁰ Как активный субъект права театр сможет пользоваться своим имуществом, заключать договоры. Как пассивный субъект права он должен будет выполнять свои обязательства.

⁵¹ Архив К.С. Станиславского. № 3762.

⁵² В Москве: Большой и Малый театры. В Ленинграде: бывшие Мариинский и Александринский театры.

⁵³ «Декрет Совнаркома о сети государственных театров, цирков, театральных студий и школ». В одну категорию с МХАТ попадет музыкальная студия театра, балетная школа и экспериментальный театр при Большом, студия Малого, балетная школа при Мариинском, Еврейский театр ГОСЕТ, МХАТ II, театр-студия Вахтангова и цирки.

Понятно, что финансовая поддержка государства сопровождается лишением полномочий, как минимум административных, и усиленным идеологическим контролем. МХАТ борется за хозрасчет, что гарантирует ему относительную свободу административного и финансового маневра. Коллектив даже готов прекратить существовать, если не добьется своего, о чем Станиславский пишет 15 августа 1925 г. управляющей государственными театрами Елене Малиновской: «Все старики, как один человек, <...> просят перевести МХАТ из актеатров в другое учреждение (хотя бы в Главнауку⁵⁴). А если этого нельзя, то закрыть МХАТ, так как мы отказываемся разрушать его своими руками» [30, т. 9, с. 199].

3. 1926–1929. Конец идеологической и финансовой независимости. Назначение первого коммунистического директора

К концу НЭПа в Москве было семь государственных академических театров, а в Ленинграде — два⁵⁵. Только Большой и Малый в Москве и бывшие Мариинский и Александринский в Ленинграде полностью субсидировались государством. Остальные работали на хозрасчете, но бесплатно пользовались зданием, которое занимали, и были освобождены от налогов⁵⁶.

3.1. От весьма относительной независимости к тактической борьбе за личные привилегии

Переход на самокупаемость заставляет МХАТ прибегать к кредитам в Госбанке, но заявка должна быть разрешена вышестоящими органами. 4 июня 1926 г. Станиславский обратился к председателю Совнаркома А.А. Рыкову⁵⁷ с просьбой дать разрешение в третий раз взять ссуду на финансирование сезона:

⁵⁴ Главнаука — Главное управление научными, музейными и научно-художественными учреждениями Наркомпроса.

⁵⁵ В Москве: Большой, Малый, Камерный, МХАТ, МХАТ II, студия Вахтангова, Еврейский театр ГОСЕТ. МХАТ зависит от Луначарского и Свидерского, члена Наркомпроса и директора Главискусства.

⁵⁶ 13 марта 1923 г. государство снижает налоги некоторым театрам. В список попали театр Революции, Мейерхольда, Комедии (бывший Корша), Зимины, коллектив Пролеткульта, Персифанс, Опытно-героический театр Фердинандова, Семперанте, Мастерская Форрегера, студия Шалапина.

⁵⁷ Алексей Рыков (1881–1938) — партийный деятель, на тот момент председатель Совнаркома СССР.

Московский Художественный академический театр в 1923/24 получил ссуду из Госбанка в 45 000 руб., которая была своевременно погашена, а в 1924/25 в Электробанке в сумме 75 000 руб., которые также были уплачены в установленные сроки в первой половине текущего сезона. Указанное обстоятельство может служить ручательством того, что и испрашиваемая теперь ссуда будет уплачена своевременно [30, т. 9, с. 225].

Предоставленная в 1919 г. автономия и заменивший ее в 1925-м хозяйственный расчет предполагают лишь весьма относительную свободу в финансировании и управлении делами театра. А щедрость правительства (марки, выданные на возвращение группы Качалова, 4 трлн рублей, выделенные Совнаркомом по случаю 25-летия театра в октябре 1923 г. [17, т. 3, с. 29–31]⁵⁸) становится средством давления и советизации знаменитого театра, до тех пор отстаивавшего аполитичность в искусстве. Станиславский и Немирович быстро поняли, как работает новая культурная машина, и как только в середине 1920-х гг. увидели, что выбраться из ловушки невозможно, начали выторговывать свою лояльность и постепенное равнение на все более унифицирующиеся образцы.

Наиболее очевидна в этом смысле их стратегия в связи с деликатным вопросом о выдаче виз для поездки на летний отдых за границу или на гастроли. Их «невозвращение» из-за границы (как Грановский, директор ГОСЕТа, или М. Чехов, директор МХАТ II в 1928 г.) нанесло бы страшный удар по престижу правительства. Немирович очень умело вел переговоры о своем возвращении на родину. Когда в 1925 г. он вместе со своей музыкальной студией отправился на зарубежные гастроли и оставался в Голливуде до января 1928 г., испытывая сильный соблазн остаться там насовсем, о чем свидетельствует его переписка с Сергеем Бертенсоном⁵⁹, он просит за свое возвращение и в конце 1927 г. получает 1000 долларов, которые Станиславский отправляет ему через банк в Нью-Йорке [30, т. 9, с. 298–299]⁶⁰.

⁵⁸ В.И. Немирович-Данченко. Письмо М. Комиссарову от 20 июля 1923 г. Немирович очень осторожен в распределении выданной им в урезанном виде суммы. Потребности театра достигали 8 трлн рублей. Выделенная ему половина уйдет на оплату долгов, ремонт и пополнение пенсионного фонда. Режиссер предвидит ревность «разных Мейерхольдов» и других завистников, которые будут «с кафедры пошвыривать разными гнусными выпадами» и требовать назначения рабоче-крестьянской ревизии.

⁵⁹ См. мое исследование: [42].

⁶⁰ Телеграмма от 6 ноября 1927 г. «Очень обяжете внесением *Garanty Trust Company of New York Fifth Avenue Office* на счет Алексеев (Станиславский) одной тысячи долларов». Станиславский имел счет в Нью-Йорке, на который он получал гонорары за «*My Life in Art*» и через этот счет он перевел деньги Немировичу.



Илл. 3. А. Луначарский и К. Станиславский в санатории Узкое, 1927 г.

Подобная же торговля повторится, когда Немирович будет в Германии и Италии в 1929–1933 гг.

30-летие МХАТ, 27 октября 1928 г., торжественно отпразднованное в присутствии Сталина и нескольких членов Политбюро, закрепляет возвращение в милость труппы, которая получает 40 000 рублей в дополнение к своей дотации [17, т. 3, с. 221, 233]⁶¹. Давление такое, что со Станиславским, после политической оплошности в его торжественной речи⁶², случается сердечный приступ во время исполнения роли Вершинина⁶³, и он неделями остается между жизнью и

⁶¹ См. письма Немировича-Данченко Бертенсону от 14 октября 1928 г. и 22 января 1929 г. Немирович так распределил эту сумму: 20 000 на зарплату, 10 000 на постановку и 10 000 на оплату долгов. «Театр получил еще 40 тысяч [...]: 20 на зарплату, 10 на постановку и 10 на срочные долги». Театр еще не покрыл убытков, хотя и увеличил сборы: 1350 рублей в 1928/29 гг. вместо 900 в 1927/28 гг.

⁶² Станиславский в своей речи вспоминал ушедших из жизни артистов и создателей театра и особо упомянул С. Морозова, богатого капиталиста. При его словах зал почтил память ушедших вставанием, в том числе встали и присутствовавшие на юбилее члены правительства во главе со Сталиным.

⁶³ По этому торжественному случаю театру разрешено было поставить одно действие «Трех сестер», пьесы, которая была исключена из репертуара с 1922 г. Сердечный приступ Станиславского, с серьезными осложнениями, вынудит режиссера надолго уехать за границу лечиться. Он понимает, что больше не сможет работать как актер, и должен будет сократить свою деятельность как художественный руководитель и педа-

смертью. Скандал, вызванный смертью Блока, не повторится. Станиславский получит в дополнение к своей зарплате 3000 долларов, чтобы выехать на лечение за границу⁶⁴. По случаю памятной даты сыплются награды. Станиславский и Немирович-Данченко получают звания народных артистов, а шесть актеров первого поколения — заслуженных артистов [17, т. 3, с. 222]⁶⁵. 1 октября 1928 г. Совнарком назначает каждому из двух директоров пожизненную почетную пенсию в размере 300 рублей в месяц сверх зарплаты. Немирович получает в пожизненное пользование квартиру (Станиславский уже получил такую привилегию в 1924 г., после того как в 1921 г. у него забрали его семейный дом и переселили [30, т. 9, с. 169–170]⁶⁶).

3.2. Централизация и контроль

«Не государственный Художественный театр, а государственный Халтурный» [30, т. 6, с. 339]⁶⁷.

В июне 1927 г. рассматривается проект создания художественно-политических советов во всех «аки»⁶⁸. Еще до их появления прямо в театрах в декабре 1929 г. Репертком посылает своих контролеров, чьи решения срывают репертуарные планы. 11 августа 1927 г. цензоры запретили «Дни Турбиных» Бугакова и «Дядю Ваню», запре-

гог (ему уже 65 лет) и поэтому беспокоится за свое будущее. Революция лишила его доходов как предпринимателя, и он полностью зависит от театра. В письме от 31 декабря 1928 г. Немирович-Данченко желает ему скорейшего выздоровления и заверяет: «Всей моей жизнью я отвечаю Вам за Ваше полное спокойствие в материальном вопросе. Никакой Наркомпрос, никакая фининспекция не помешает, да и не захочет помешать, [...] чтобы Худож. театр до конца выполнил свой долг перед своим создателем» [17, т. 3, с. 229].

⁶⁴ Письмо Немировича-Данченко С. Бертенсону от 28 июня 1929 г.: «Правительство относится к нему великолепно, выдало ему на лечение 3000 долларов (3000 руб.) валютой с сохранением, разумеется, жалованья. А в Москве докторам и на лечение, конечно, давал театр» [17, т. 3, с. 245]. Станиславский оставался за границей до 1930 г., с января по сентябрь 1929 г. Немирович-Данченко руководил театром один.

⁶⁵ В.И. Немирович-Данченко. Письмо Бертенсону от 30 октября 1928 г.

⁶⁶ Он получил эту квартиру в пожизненное пользование после обращения к Луначарскому 12 октября 1924 г. Квартира была одновременно и местом его работы, потому что в ней также работала музыкальная студия.

⁶⁷ Подготовительная заметка К. Станиславского 1931 г. к докладу для обращения в правительство с жалобой на стиль управления красного директора; доклад привел к смене подчинения, театр был передан в ведение ЦИК с конца 1931 г. и стал МХАТ СССР.

⁶⁸ Эти советы будут организованы в соответствии с «Положением о художественно-политических советах при театрах» от 16 сентября 1929 г. [27, с. 72–73, с. 186, примеч. 49].

ки тому, что в предыдущем сезоне они были разрешены. И требуют, чтобы была полностью переделана последняя картина «Бронепоезда 14–69», премьера которого запланирована через два месяца и на который делается огромная ставка, так как впервые МХАТ создает спектакль к годовщине (десятой, юбилейной!) Октября⁶⁹.

Успешному проведению сезонов препятствует вмешательство профсоюза РАБИС через его местком, а также Главискусство, созданное 13 апреля 1928 г. для усиления идеологической направленности и централизации художественного дела⁷⁰. Театр пытается доказать, что запрет отрепетированных уже спектаклей рушит планы и сводит на нет финансовые расчеты⁷¹. Затраченные деньги пропадают, доходы, на которые рассчитывали, не поступают. Театр ежегодно берет краткосрочные займы, в среднем 100 000 рублей, без оборотных средств. Еще один фактор дезорганизации возник в конце 1920-х гг., с началом действия первого пятилетнего плана: 5-дневная рабочая неделя с одним выходным днем приводит к изменениям в рабочем расписании исполнителей, что делает для них очень неудобным участие в репетициях и игру в старых и новых спектаклях, как это предполагает работа в репертуарном и творческом театре [17, т. 3, с. 261]⁷². Художественная жизнь настолько застопорилась, что Немирович в Карлсбаде, где он отдыхает летом 1929 г. (и где его переписку не вскрывают), рассуждает в письме к Бертенсону, правильно ли он поступил, покинув Америку:

⁶⁹ Пьеса «Бронепоезд 14-69», премьера которой состоялась 8 ноября 1927 г., написана по мотивам одноименной повести Вс. Иванова 1922 г. В ней подчеркивается роль большевиков в гражданской войне. Пьеса была поставлена Ильей Судаковым под руководством Станиславского. Художественный театр был вынужден таким образом обозначить свою лояльность новой власти. О трудностях постановок пьес Булгакова см. мою работу: [40].

⁷⁰ 15 октября 1928 г. Алексей Свидерский, член бюджетной комиссии ЦИК, заместитель Наркома и руководитель нового Главискусства, сетует, что единственной советской пьесой в репертуаре МХАТ являются «Дни Турбиных» такого спорного автора, как М. Булгаков.

⁷¹ Станиславский будет стараться получить разрешение на ту или иную пьесу, выдвигая в качестве аргумента финансовые потери, но напрасно. Кульминаций станет 1936 г., когда театр обвинят в необоснованной трате средств на постановку пьесы Булгакова «Мольер», в то время как цензура в течение шести лет не давала выпустить спектакль.

⁷² С августа 1929 г. в СССР была введена так называемая «непрерывка», при которой работали четыре дня, а на пятый отдыхали, но все работники были поделены на группы, и дни отдыха в каждой группе были разными. Все праздники, кроме 1 мая и революционных праздников, отменили. В результате, сетует Немирович-Данченко в письме Бертенсону от 19 декабря 1929 г. [17, т. 3, с. 261–262], в театре стало трудно одновременно собирать актеров на репетиции. Настоящим бичом становится алкоголизм. Им страдают Качалов, Ливанов, Синицын. Последний в 1930 г. выбросится из окна после пьяной вечеринки.

<...> противное, как клопы и комары, «идеологическое» испытание. <...> И Вы думаете, редко я спрашиваю себя: «Хорошо поступил, что уехал из Америки?» И только упорное напряжение мысли: все было в свое время крепко обдуманно и взвешено, стало быть, нечего и останавливаться на этом, — только это утешает приступы какой-то щемящей неудовлетворенности [17, т. 3, с. 247, 248].

В конце концов Художественный театр подстраивается под общую театральную политику. В сентябре 1929 г. у него появляется «красный директор», коммунист Михаил Гейтц⁷³, а 12 октября 1929 г. коллектив теряет свою всегдашнюю опору, Анатолия Луначарского, отстраненного от должности. Этого просвещенного руководителя сменил Андрей Бубнов, политик и активный деятель коммунистической партии, не очень сведущий в художественном и педагогическом деле.



Илл. 4. К. Станиславский, М. Горький и В. Качалов, 1928 г.

⁷³ Станиславский и Немирович желали этого назначения, потому что видели, что идеологическое давление усиливается и непредсказуемость запутанной советской бюрократии растет. Лучше было переложить управление, финансовые дела и соответствие идеологической линии на плечи коммуниста. Они предполагали оставить себе художественное руководство, которое они разделили бы с группой молодых актеров.

В тридцатые годы оба старых директора ограничатся строго художественным руководством постановок преимущественно классических пьес. Станиславский прикрывается своими проблемами со здоровьем, требующими поездок за границу. Он продолжает получать 1800 рублей в месяц (зарплата плюс пенсия), а также валюту, в суммах, которых, если верить его переписке, было недостаточно⁷⁴. Поездки на отдых дали режиссеру возможность написать свою систему воспитания актера, которую до 1932 г. жестоко критиковали за «идеализм» и «биологизм» и внезапно (возвращение Горького, несомненно, как-то повлияло на такой резкий разворот) признали официальным методом. Таким образом, выздоровление в Карлсбаде, Баденвайлере или Ницце, а затем лечение в престижных советских санаториях, таких как Барвиха, были ценой, которую заплатило советское государство за то, чтобы русский педагог смог закончить хотя бы первый том своей Системы, ставшей после его смерти обязательной основой обучения во всех актерских школах СССР и его сателлитов.

Немирович-Данченко же обменивал свою лояльность на длительные летние отпуска в Германии или Франции⁷⁵. Итальянский эпизод, который в результате привел к 2-летнему отсутствию и был описан только в начале 1990-х гг. благодаря историкам МХАТ, показывает, как искусно он выторговывал валюту в обмен на обещания бесконечно откладываемого возвращения [17, т. 3, с. 354–391; 22, с. 301–317]⁷⁶.

⁷⁴ По словам его друга, Любови Гуревич, он зарабатывал много, но содержал пятнадцать членов своей семьи, у которых экспроприировали имущество и которые с трудом выживали после 1917 г. В его квартире, служившей ему местом работы, жили также его брат Владимир Алексеев и его сестра Зинаида Соколова [18, с. 169].

⁷⁵ В 1930 г. Немирович-Данченко уехал за границу на три с половиной месяца и побывал в Виши, Карлсбаде и Берлине.

⁷⁶ См. также: *Файман Г.С.* Везет лишь королевским комедиантам // Независимая газета. 1994. 4 июня. С. 11.

В июне 1931 г., чтобы оплатить свое пребывание летом в Берлине, Немирович-Данченко попросил у Наркомпроса 1000 долларов. Он получил 600 в два приема. Тогда он начал долгие торги: если он не получит достаточно валюты, ему придется подписать контракты за границей и не возвращаться дольше. Он уехал в Италию, где присоединился к труппе Татьяны Павловой и поставил три спектакля. В сентябре 1932-го, после годичного отсутствия, он потребовал 2000 долларов на свое возвращение. Получил только 1000 и настаивал на получении полной суммы, чтобы вернуться. Возвращение состоится только в июле 1933 г., после обращения по его просьбе Горького и Станиславского к Сталину. Долги Немировича-Данченко частично связаны с проигрышами... Он подписал с издательством «Мондадори» договор на публикацию своих мемуаров на 5000 лир.

Власть, предоставленная основателям театра, становится обратно пропорциональной почестям, которыми осыпают их и их товарищей по оружию первых дней. В 1934 г. актеры старше 60 лет: Лилина, Книппер, Москвин, Леонидов и Качалов получают зарплату за игру в шести спектаклях в месяц, а за любой спектакль сверх этого количества — премию в размере 200 рублей [17, т. 3, с. 420]⁷⁷. Для сравнения — зарплата в центральном аппарате московских учреждений составляла в среднем 342 рубля. Артисты МХАТ подобны работникам, получавшим «спецпайки»: они имеют официальные выплаты и, кроме того, получают различного рода премии и привилегии, важные в условиях дефицита или карточной системы [12, с. 359].

4. Образцовый государственный театр под строгим надзором

Новый директор Гейтц оказался плохим управленцем: зарплата задерживалась, дров для отопления не хватало. Он вступил в должность в сентябре 1929 г. и был уволен два года спустя⁷⁸, а 15 декабря 1931 г. МХАТ (и Большой театр) перешли в ведение ЦИК. В сентябре 1932 г. театр, до тех пор существовавший под крылом чеховской чайки, получил имя Горького и стал витриной официального искусства.

По-видимому, именно с этого момента театр был окончательно национализирован, т. е. директор стал управлять бюджетом, который выделяло государство; оно же определяло стоимость билетов и оплачивало работу актеров в соответствии со сложной тарификацией⁷⁹.

⁷⁷ В.И. Немирович-Данченко. Письмо К. Станиславскому от 30 июня 1934 г.

⁷⁸ М. Гейтц стал директором по решению Главискусства от 5.09.1929 г. в связи с реорганизацией МХАТ. После его прихода «Пятерка» (Баталов, Марков, Прудкин, Судиков, Хмелев) была отстранена от руководства и заменена тройкой: Станиславский (он из-за болезни оставался за границей до ноября 1930-го), Немирович-Данченко и «красный директор» М. Гейтц. Судиков и Баталов, при поддержке РАПП, были готовы создать отдельную группу и присоединиться к ТРАМу.

⁷⁹ В конце сталинской эпохи зарплаты актеров были разделены на семь категорий. Иерархия этих категорий (высшая, первая и т. д.) соответствует званиям, которые присвоены артистам (народный артист СССР, народный артист республики, заслуженный артист СССР, заслуженный артист республики, края, области и т.д.). Каждая категория подразделяется на три тарифных группы, с очень небольшими различиями в оплате. Эта запутанная система препятствовала свободе перемещения актеров из одного коллектива в другой: актер первой категории мог работать только в театре соответствующего уровня. Актеры, носившие наивысшие звания, концентрировались в больших городах рядом с Москвой и Ленинградом, в то время как театры отдаленных районов вынуждены были прозябать без надежды на улучшение, пока они не перейдут в другую категорию. См. мою работу: [41].

В двух докладах руководителя отдела культурной и воспитательной работы ЦК ВКП(б) Сталину и другим членам Политбюро в августе и сентябре 1935 г. описано положение внутри театра, в котором полыхал конфликт поколений. Александр Щербаков 3 августа и 17 сентября 1935 г. подчеркивает малую нагрузку режиссеров: всего их 16, из них восемь — собственно режиссеры и восемь помощников режиссера, а в год ставится только два или три новых спектакля. Автор доклада сожалеет также о малой занятости «народных» (Леоновидов, Тарханов ничего не играли уже три года) и «заслуженных» (Коренева ничего не играла четыре года, Яншин и Вербицкий — два года и т. п.). Еще хуже дело обстоит с «молодежью» (теми, у кого стаж меньше 10 лет). Управление следует передать новому директору-коммунисту⁸⁰, а два основателя должны сохранить почетные звания художественных руководителей.

И для полной красоты, правительство желает их примирения... Они не виделись друг с другом уже десять лет [17, т. 3, с. 472]⁸¹.

17 января 1936 г. МХАТ перешел под руководство Комитета по делам искусств при Совнаркоме и 5 февраля 1936 г. был назначен новый директор-коммунист — Михаил Аркадьев. В тот же день он пришел на генеральную репетицию «Мольера» Булгакова, спектакля, который репетировали с 1931 г. Премьера прошла 9 марта, состоялось семь представлений и раскритикованный спектакль был снят с репертуара. Газеты обвинили театр в неоправданных расходах на постоянную переделку декораций и костюмов за шесть лет работы над пьесой. 8000 рублей было потрачено на спектакль, который отличался, как гласил заголовок газеты «Правда», «внешним блеском и фальшивым содержанием»⁸². Мейерхольд говорил о «пышности» спектакля и осуждал «этот яд, который позволяет скрыть тухлятину»⁸³. Но сам он в «Даме с камелиями» (1934) «требовал на сцену настоящий хрусталь-баккара, рояль фирмы Стенвей, на каждое представление — букет живых камелий, подлинные кружева для отделки дамских платьев» [2, с. 586].

⁸⁰ Во второй половине декабря 1935 г. в письме к Сталину Станиславский предлагает кандидатуру М.П. Аркадьева, возглавлявшего Управление театрами Наркомпроса РСФСР, как человека «с театральным опытом, тактом и большой энергией» [30, т. 9, с. 633].

⁸¹ Письмо Немировича-Данченко к Станиславскому, 24 января 1936 г.: «Вам, конечно, известно, так же, как и мне, что основной директивной правительства Комитету искусств служила формула: необходимо помирить этих двух людей».

⁸² Правда. 1936. 9 марта.

⁸³ Литературная газета. 1936. 20 марта.

11 октября 1936 г. М. Аркадьев направил Сталину свой первый отчет. Он иронически высказался о возрасте двух основателей (более 150 лет на двоих) и подчеркнул, что когда-то их соперничество и могло быть продуктивным, а взаимодополняемость плодотворной. Но на данный момент это привело к застою. Кроме того, оба старика мало интересуются сегодняшним днем: до 1928 г. в репертуаре была только одна современная пьеса, «Дни Турбиных» Булгакова, что, очевидно, не может свидетельствовать о коренном изменении взглядов. Во втором письме Сталину от 26 апреля 1937 г. Аркадьев, пользуясь огромным успехом «Анны Карениной» (этот спектакль высоко оценили генсек, Молотов, Жданов, Каганович и Ворошилов, премьера прошла за несколько дней до этого, 21 апреля, художественным руководителем был Немирович-Данченко), подчеркивает, какие хорошие результаты дала проведенная им реорганизация. Эти усилия заслуживают вознаграждения почетными титулами, такими как орден Ленина, и увеличением зарплаты. Сталин согласился на орден Ленина, минимальную зарплату в 400 рублей, но максимальную ограничил 3000 рублей (а не 4000, как просил Аркадьев)⁸⁴.

Немирович-Данченко получил орден Красного знамени и более 1 млн рублей дотации для своего музыкального театра. Он попросил служебный автомобиль с шофером, который был ему предоставлен [17, т. 3, с. 500]⁸⁵. Именно Владимир Иванович сопровождал МХАТ на официальные гастроли в Париж в августе 1937 г.⁸⁶, что было высшей наградой его верноподданничеству. Перед турне Немирович прошел лечение в Карлсбаде, за которое торговался отчаянно (ему рекомендовали отечественные санатории) и на которое получил 2000 долларов⁸⁷.

⁸⁴ URL: <https://on-island.net/Other/МНАТ.htm> (дата обращения: 05.01.2020).

⁸⁵ В.И. Немирович-Данченко. Письмо О. Бокшанской от 9 сентября 1936 г.

⁸⁶ Поездка в Париж принесет серьезные убытки (выехало более 150 человек с громоздкими декорациями, а на месте понадобилось построить вращающуюся сцену; кроме того, в августе в Париже было мало публики). Аркадьев был арестован и расстрелян за то, что представил репертуар без одобрения Сталина. Директор сначала объявил в «Правде» спектакль «Борис Годунов», на который не было разрешения, а затем опубликовал опровержение, что усугубило дело, потому что таким образом о запрете стало известно. Сталин запретил «Бориса», потому что в нем поляки были показаны в положительном свете, а русские попались на обман Лжедмитрия. Аркадьева обвинили в шпионаже в пользу Польши. 5 июня 1937 г. было принято постановление о его отставке, а 20 сентября 1937 г. его расстреляли. На смену ему 31 июля 1937 г. пришел Боярский, который в свою очередь был арестован 5 июля 1939 г. и затем расстрелян.

⁸⁷ Немирович-Данченко признавал, что правительство выказало щедрость и что зарплаты актеров в МХАТ были несравнимо более высокими, чем в других местах: «Настроение в театре, благодаря успехам и театра и главное актерским, очень подъемное. Правительство относится поразительно ласково, жалования поназначены громадные, без сравнения с другими театрами, всюду им почет...». Письмо С. Бертенсону от 14 июня 1937 г. [17, т. 3, с. 515].

Заключение

МХАТ приспособлялся к новой власти в течение двадцати лет. Хотя представители авангарда и требовали его закрытия, он устоял ценой обращения в новую веру. Для этого ему пришлось отречься от своих основных принципов: аполитичности, эстетической изобретательности, экспериментов в студии, поисков новаторской драматургии, этики коллективного творчества, театральной работы, основанной на длительности процесса, а не на производительности.

Государственное финансирование, от которого труппа отказывалась до самого конца НЭПа, подточило ее изнутри, потому что финансовый и административный контроль должен был осуществляться через идеологически надежного директора. Требования диалектического материализма проникли в театр и утвердились благодаря молодому поколению актеров, таких как Судаков или Горчаков, которые не задумываясь сообщали наверх о недостаточно твердой идеологической позиции и малой продуктивности своих состарившихся учителей⁸⁸.

В репертуарном театре с постоянной труппой старение состава обычно сопровождается творческим застоєм. Несмотря на наветы молодых артистов, отцы-основатели МХАТ оставались активными до самого конца. С 1935 г. Станиславский экспериментировал с Системой, укрывшись в своей лирико-драматической студии, в то время как Немирович приспособлял репертуар к требованиям социалистического реализма. Он ставил Киршона, Тренева, Погодина, Горького, но особыми его удачами были постановки классиков — Островского, Грибоедова, и прежде всего Толстого («Анна Каренина») и Чехова (великолепны и памятны восстановленные в 1940 г. «Три сестры»). Прославленные директора-основатели оставались на своих постах до самого конца, и возникает вопрос, не было ли основной причиной такого «упорства» в профессиональной жизни отсутствие достойной пенсии. Продолжая работать, они могли по-прежнему пользоваться полагавшимся им по должности привилегиями.

⁸⁸ См. в частности, жалобу Горчакова на Станиславского в апреле 1935 г., во время репетиций «Мольера» (Музей МХАТ. Архив К.С. Станиславского. № 7900). Что касается Судакова, то он обратился к Енукидзе в августе 1932 г. от имени группы молодых актеров МХАТ, жалуюсь на то, что Станиславский заставляет труппу жить в ритме старого, больного, прикованного к постели человека. Он говорит о недостаточной нагрузке актеров и консерватизме художественного руководителя, который не обращает внимания на современных авторов. Судаков просит дать молодым самостоятельность, пока Станиславский будет умирать своей собственной смертью [24, с. 28].

Бывшие в 1920-х гг. в шатком положении из-за своей реалистической эстетики и аполитичности, два состарившихся директора в тридцатые годы постепенно приобретают привилегированный статус, их присутствие в театре становится почетным. Немирович выбивает себе поездки и летний отдых за рубежом, Станиславский пользуется лечением за границей, чтобы закончить книгу о методе театральной игры. Под давлением контракта с американскими издателями, он опубликовал книги *“My Life In Art”* («Моя жизнь в искусстве») и *“An Actor Prepares”* («Работа актера над собой в процессе переживания») за два года до их издания на русском, потому что ему нужна была валюта для лечения в Швейцарии больного туберкулезом сына. В Москве Станиславский полностью сосредотачивается на своей последней студии (ее разрешил и финансировал Сталин), которая станет последним приютом Мейерхольда перед арестом и казнью.

Немирович и Станиславский быстро поняли, что необходимо найти покровителей⁸⁹. Сначала их защищал Луначарский, потом Горький, который в период, когда формировалась концепция социалистического реализма, высказал идею о создании при МХАТ Театральной Академии. Горький, чьи пьесы Немирович-Данченко ставил с начала тридцатых годов, поддержал Станиславского в его желании публиковать и широко распространять свою систему обучения актера.

Когда в 1938 г. был закрыт ТИМ и старый Художественный театр ушел вместе со Станиславским, государство стало полным хозяином театров, выстроило их в иерархию, держало под контролем и использовало в своих интересах: «нет веры, есть служба» заметил в 1935-м заведующий литературной частью МХАТ Павел Марков [23, с. 298].

Мы не располагаем подробным анализом финансового и административного положения Театра Мейерхольда в период с 1920 по 1938 гг., поэтому нам трудно сравнить путь революционного, участвующего в политической борьбе театра (с ноября 1920 г. под названием театр

⁸⁹ Юрий Елагин, виолончелист в театре Вахтангова в начале 1930-х гг., писал о привилегированном статусе актеров этого театра, который ценили Молотов и Ворошилов и защищали Горький, Енукидзе и заместитель председателя ОГПУ Агранов. Мемуары Елагина не являются достоверным историческим источником (автор, в частности, переписывает речь Мейерхольда на съезде режиссеров в 1939 г.), но тем не менее позволяют понять, какими преимуществами пользовались артисты труппы: специально построенные квартиры, доступ к дефицитным товарам, которые продавались по более низким ценам, столовая, буфет с прекрасным снабжением, бильярдный зал, бесплатная химчистка, портной, работавший прямо в театре и шивший костюмы по индивидуальной мерке дешевле, чем в других местах, врачи всех специальностей, консультировавшие на месте и, главное, раз в неделю возможность смотреть на «Мосфильме» иностранную кинохронику [9, с. 45–63].

РСФСР-1 подчиненного отделу политического воспитания — Главполитпросвету — т. е. органам политической пропаганды и народного образования⁹⁰), и частного театра, возникшего при царском режиме, принятого в узкий круг «аков» и вынужденного советизироваться. ТИМ просуществовал 18 лет, что совершенно не сравнимо со сроком жизни МХАТ, созданного в 1898 г. и до сих пор остающегося московским театром первого плана.

По-видимому, ТИМ никогда не был прибыльным, но государство продолжало его финансировать, пока он был знаменосцем пролетарского искусства, маяком революционного авангарда, лабораторией новых форм, ковал нового человека и в зале, и на сцене. Почему же власть направила театр на гастроли только один раз, в 1930 г., когда он уже начал клониться к закату? А между тем иностранные интеллектуалы и художники — Мальро, Барбюс, Жид, Страсберг, Крэг или Мей Ланьфан, когда приезжали в Москву, непременно встречались с Мейерхольдом и посещали его спектакли. А Франция и Соединенные Штаты с 1928 г. готовы были принять ТИМ на гастроли.

Увольнение режиссера в 1938 г., после ликвидации театра, означало в том числе и отсутствие заработной платы. Поддержка Станиславского, который предложил Мейерхольду место режиссера в своем Оперном театре, была больше, чем просто символическим жестом, и дала опальному художнику спасительную материальную поддержку, увы, лишь на короткое время.

Верить или служить? Основатели МХТ вынуждены были отступить от идеала искусства, которое возвышает и облагораживает. Мейерхольд согласился служить новой власти, но отказался стать ее рабом. Он стал бесполезен, когда Сталин дал свое определение социалистическому искусству, и был уничтожен бюрократической машиной, в наладке которой сам участвовал.

Перевод Е.И. Балаховской

⁹⁰ Театр РСФСР-1 был кооперативной образовательной структурой. Такой статус делает понятной реакцию Крупской, возглавлявшей Главполитпросвет и, следовательно, отвечавшей за связанные с народным просвещением театральные постановки; со страниц газеты «Правда» она высказала свое возмущение первым спектаклем коллектива, «Зори» Верхарна, авангардистский стиль которого своей непонятностью озадачил зрителей из народа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Артисты Московского художественного театра за рубежом. Прага: Наша речь, 1922. 62 с.
2. Бахрушин Ю. Станиславский и Мейерхольд // Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. С. 584–590.
3. Вагапова Н.М. Русская театральная эмиграция в центральной Европе и на Балканах: очерки. СПб.: Алетейя, 2007. 235 с.
4. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: в 4 т. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Моск. худож. театр, 2003.
5. Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 / сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Демократия, 1999. 868 с.
6. Волков С.М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. М.: АСТ, Ред. Елены Шубиной, 2018. 556 с.
7. Встречи с Мейерхольдом: сб. воспоминаний / ред.-сост. Л.Д. Вендровская. М.: Всерос. театр. о-во, 1967. 622 с.
8. Гордеев П.Н. Государственные театры России в 1917 г. СПб.: Изд-во Рос. гос. пед. ун-та, 2019. 854 с.
9. Елагин Ю.Б. Укрощение искусств. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. 434 с.
10. Золотницкий Д.И. Закат театрального Октября. СПб.: РИИИ, 2006. 464 с.
11. Золотницкий Д.И. Зори театрального Октября. Л.: Искусство, 1976. 392 с.
12. Ильяхов А.А. Как платили большевики: политика советской власти в сфере оплаты труда в 1917–1941 гг. М.: РОССПЭН, 2010. 414 с.
13. История русского драматического театра от его истоков до конца XX века / отв. ред. Н.С. Пивоварова. М.: ГИТИС, 2005. 733 с.
14. Манин В.С. Искусство в резервации. Худож. жизнь 1917–1941 гг. М.: Эдиториал УРСС, 1999. 263 с.
15. Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906–1918. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2007. 875 с.
16. Музыка вместо сумбура: композиторы и музыканты в Стране Советов, 1917–1991. М.: Демократия, 2013. 859 с.
17. Немирович-Данченко В.И. Творческое наследие: Письма. Из прошлого: в 4 т. М.: Моск. худож. театр, 2003.
18. О Станиславском: сб. воспоминаний, 1863–1938 / сост. и ред. Л.Я. Гуревич. М.: Всерос. театр. о-во, 1948. 658 с.
19. Орлов Ю.М. Московский Художественный театр. 1898–1917 гг. Творчество. Организация. Экономика М.: ГИТИС, 2011. 343 с.

20. Орлов Ю.М. Московский художественный театр. Легенды и факты (опыт хозяйствования), 1898–1917 гг. М.: АРТ, 1994. 222 с.
21. Осокина Е.А. За фасадом «сталинского изобилия»: распределение и рынок в снабжении населения в годы индустриализации, 1927–1941. М.: РОССПЭН, 1998. 270 с.
22. Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных отношений: в 3 т. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. Т. 3: 1917–1938. 445 с.
23. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре. М.: Искусство, 1989. 431 с.
24. Смелянский А.М. Письма Станиславского. Силуэт судьбы // Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1995. Т. 7: Письма 1874–1905. С. 5–43.
25. Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Русский советский театр 1917–1921 / отв. ред. А.З. Юфит. Л.: Искусство, 1968. 548 с.
26. Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Русский советский театр 1921–1926 / отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1975. 470 с.
27. Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Русский советский театр 1926–1932 / отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. Ч. 1. 403 с.
28. Соловьева И.Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века. М.: Новое лит. обозрение, 2016. 667 с.
29. Станиславский К.С. Из записных книжек: в 2 т. М.: Всерос. театр. о-во, 1986.
30. Станиславский К.С. Собр. соч.: в 9 т. М.: Искусство, 1988–1999.
31. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского: в 2 т. М.: Наука, 1973–1977.
32. Федосеева Л.Ю. Оплата труда работников искусств в 1920-е — начале 1930-х гг. (на материалах Средней Волги) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2011. № 8 (14). Ч. 4. С. 200–203. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2011_8-4_56.pdf (дата обращения: 18.09.2020)
33. Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы. 1916–1919. М.: Моск. худож. театр, 2006. 635 с.
34. Шверубович В.В. О старом Художественном театре. М.: Искусство, 1990. 670 с.
35. Шпилов А.В. Зарплата российского профессора в ее настоящем, прошлом и будущем // ALMA MATER. Вестник высшей школы. 2003.

- № 4. С. 33–42. URL: https://web.archive.org/web/20161119010824/http://ecsocman.hse.ru/data/473/908/1217/shipilov_AlmaMater.pdf (дата обращения: 18.09.2020).
36. Юфит А.З. Революция и театр. Л.: Искусство, 1977. 270 с.
 37. Янковская Г.А. Искусство, деньги и политика: художник в годы позднего сталинизма. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2007. 311 с.
 38. Autant-Mathieu M.-C. De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922 // *Revue des études slaves*. 2019. T. 90, fasc. 1–2, Les révolutions russes de 1917. Enjeux politiques et artistiques / sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu. P. 199–213.
 39. Autant-Mathieu M.-C. Les escales françaises du Théâtre d'Art de Moscou en tournée dans les années 1920 // *Les Voyages du théâtre. Russie/France* / sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu et H. Henry. Tours: Université François Rabelais, 2009. P. 45–71.
 40. Autant-Mathieu M.-C. Le Théâtre de Boulgakov. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2000. 384 p.
 41. Autant-Mathieu M.-C. Le Théâtre soviétique après Staline (1953–1964). Paris: IES, 2011. 520 p.
 42. Autant-Mathieu M.-C. Les tournées du Théâtre d'Art de Moscou en Amérique du nord (1923–1927), messianisme et pragmatisme // *Slavica Occitania*. 2013. № 37. P. 69–81.
 43. Blum A., Mespoulet M. L'anarchie bureaucratique: Statistique et pouvoir sous Staline. Paris: La Découverte, 2003. 372 p.
 44. Bown C.M. Art under Stalin. New York: Oxford University Press, 1991. 256 p.
 45. Fitzpatrick S. Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Bloomington: Indiana University Press, 1978. 309 p.
 46. Fitzpatrick S. The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992. 264 p.
 47. Fitzpatrick S. Le Stalinisme au quotidien, La Russie soviétique dans les années 30. Paris: Flammarion, 2002. 415 p.
 48. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Ed. M.-C. Autant-Mathieu. Paris: CNRS Editions, 2005. 360 p.

FINANCIAL AND ADMINISTRATIVE CHANGES IN THE MOSCOW ART THEATER (1917–1938). STAGES OF TRANSFORMATION OF A THEATRICAL PARTNERSHIP ON SHARES INTO A STATE THEATER: TO RAISE THE QUESTION

© 2021. Marie-Christine Autant-Mathieu

CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), Paris, France

Acknowledgements: The research was carried out with the support of joint research project FICUSOV 1917–1941 (Financing of Soviet Culture) — CNRS–UMR Eur'ORBEM.

Abstract: This first study of the administrative and financial transformations in the Moscow Art Theater after October 1917 goes beyond the history of a single theater troupe and clearly shows both the changes inevitable in the transition to a new regime and the ways and tricks that had to be resorted to in order to adapt, survive and maintain the proper level of creativity. The Moscow Art Theater (MAT) is one of the few private companies that, immediately after the October Revolution, were included, thanks to their authority in the field of acting and directing, among the State Academic theatres; it was able to maintain some financial autonomy until the end of the 1920s, and in administrative terms to exist without a communist director until 1929. State funding, which the theater managed to limit until the end of the NEP, eventually destroyed it from the inside. Very vulnerable in the 1920s due to their realistic aesthetics and apoliticality, the aged founders gradually gain in the 1930s privileged status, but their presence in the theater becomes honorary. It was impossible to defend one's position without patrons. First they were defended by Lunacharsky, then by Gorky. When the Meyerhold Theater was closed in 1938, and the Old Art Theater left along with Stanislavsky, the State established full control over the theater and generously financed it, turning it into a model for the entire USSR.

Keywords: Stanislavsky, Nemirovich-Danchenko, nationalization of theaters, Moscow Art Theatre, Lunacharsky, Stalin, Gorchakov, Sudakov, Geitz, Arkadiev, Equity Partnership, NEP.

Information about the author: Marie-Christine Autant-Mathieu, PhD in Theater Studies, Chief Research Fellow, CNRS, Eur'ORBEM (CNRS–Sorbonne Université), 9 rue Michelet, 75006 Paris, France.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2189-7406>

E-mail: autant.mathieu@gmail.com

For citation: Autant-Mathieu, M.C. "Financial and Administrative Changes in the Moscow Art Theater (1917–1938). Stages of Transformation of a Theatrical

Partnership on Shares into a State Theater: To Raise the Question.” *Codex manuscriptus*, issue 3. Moscow, IWL RAS Publ., 2023, pp. 376–424. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/CM.2949-0510-2023-3-376-424>

REFERENCES

1. *Artisty Moskovskogo khudozhestvennogo teatra za rubezhom* [Artists of the Moscow Art Theatre Abroad]. Prague, Nasha rech' Publ., 1922. 62 p. (In Russ.)
2. Bakhrushin, Iu. Stanislavskii i Meierkhol'd [Stanislavski and Meyerhold]. *Vstrechi s Meierkhol'dom: sbornik vospominanii* [Meetings with Meyerhold: Collection of Memories]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1967, pp. 584–590. (In Russ.)
3. Vagapova, N.M. *Russkaia teatral'naia emigratsiia v tsentral'noi Evrope i na Balkanakh: ocherki* [Russian Theatrical Emigration in CENTRAL Europe and the Balkans: Essays]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2007. 235 p. (In Russ.)
4. Vinogradskaia, I.N. *Zhizn' i tvorchestvo K.S. Stanislavskogo. Letopis': v 4 t.* [The Life and Work of K.S. Stanislavsky: The Chronicle, in 4 vols.]. 2nd ed., corr. and rev. Moscow, Moskovskii khudozhestvennyi teatr Publ., 2003. (In Russ.)
5. Artizov, A., Naumov, O., editors. *Vlast' i khudozhestvennaia intelligentsiia: Dokumenty TsK RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953* [Power and Artistic Intellectuals: Documents of the Central Committee of the RKP(b) — VKP(b), VChK — OGPU — NKVD on Cultural Policy, 1917–1953]. Moscow, Demokratsiia Publ., 1999. 868 p. (In Russ.)
6. Volkov, S.M. *Bol'shoi teatr. Kul'tura i politika. Novaia istoriia* [Bolshoi Theater. Culture and Politics. New History]. Moscow, AST Publ., Redaktsiia Eleny Shubinoi Publ., 2018. 556 p. (In Russ.)
7. Vendrovskaia, L.D., editor. *Vstrechi s Meierkhol'dom: sbornik vospominanii* [Meetings with Meyerhold: Collection of Memories]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1967. 622 p. (In Russ.)
8. Gordeev, P.N. *Gosudarstvennye teatry Rossii v 1917 g.* [State Theatres of Russia in 1917]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta Publ., 2019. 854 p. (In Russ.)
9. Elagin, Iu.B. *Ukroshchenie iskusstv* [The Taming of Arts]. New York, Izdatel'stvo imeni Chekhova Publ., 1952. 434 p. (In Russ.)
10. Zolotnitskii, D.I. *Zakat teatral'nogo Oktiabria* [Sunset of Theatrical October]. Leningrad, RIII Publ., 2006. 464 p. (In Russ.)
11. Zolotnitskii, D.I. *Zori teatral'nogo Oktiabria* [Dawns of Theatrical October]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1976. 392 p. (In Russ.)

12. Il'iukhov, A.A. *Kak platili bol'sheviki: politika sovetskoï vlasti v sfere oplaty truda v 1917–1941 gg.* [How the Bolsheviks Paid: Soviet Wage Policy 1917–1941]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2010. 414 p. (In Russ.)
13. Pivovarova, N.S., editor. *Istoriia russkogo dramaticheskogo teatra ot ego istokov do kontsa XX veka* [History of the Russian Drama Theatre from its Origins until the End of the 20th Century]. Moscow, GITIS Publ., 2005. 733 p. (In Russ.)
14. Manin, V.S. *Iskusstvo v rezervatsii. Khudozhestvennaia zhizn' 1917–1941 gg.* [Art on the Reservation: The Artistic Life of Russia 1917–1941]. Moscow, Editorial URSS Publ., 1999. 263 p. (In Russ.)
15. *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr v russkoi teatral'noi kritike: 1906–1918* [Moscow Art Theater in Russian Theater Criticism: 1906–1918]. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 2007. 875 p. (In Russ.)
16. *Muzyka vmesto sumbura: kompozitory i muzykanty v Strane Sovetov, 1917–1991* [Music Instead of Muddle: Composers and Musicians in the Soviet Country, 1917–1991]. Moscow, Demokratsiia Publ., 2013. 859 p. (In Russ.)
17. Nemirovich-Danchenko, V.I. *Tvorcheskoe nasledie: Pis'ma. Iz proshlogo, in 4 t.* [Creative Heritage: Letters. From the Past: in 4 vols.]. Moscow, Moskovskii khudozhestvennyi teatr Publ., 2003. (In Russ.)
18. Gurevich, L.Ia., editor. *O Stanislavskom: sbornik vospominanii, 1863–1938* [About Stanislavsky: A Collection of Memories, 1863–1938]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1948. 658 p. (In Russ.)
19. Orlov, Iu.M. *Moskovskii Khudozhestvennyi teatr. 1898–1917 gg. Tvorchestvo. Organizatsiia. Ekonomika* [Moscow Art Theater. 1898–1917. Creation. Organization. Economy]. Moscow, GITIS Publ., 2011. 343 p. (In Russ.)
20. Orlov, Iu.M. *Moskovskii khudozhestvennyi teatr: Legendy i fakty (opyt khoziaistvovaniia), 1898–1917 gg.* [Moscow Art Theater: Legends and Facts (Management Experience), 1898–1917]. Moscow, ART Publ., 1994. 222 p. (In Russ.)
21. Osokina, E.A. *Za fasadom “stalinskogo izobilii”: raspredelenie i rynek v snabzhenii naseleniia v gody industrializatsii, 1927–1941* [Behind the Facade of “Stalin's Abundance”: Distribution and Market in the Supply of the Population during the Years of Industrialization, 1927–1941]. Moscow, ROSSPEN Publ., 1998. 270 p. (In Russ.)
22. Radishcheva, O.A. *Stanislavskii i Nemirovich-Danchenko. Istoriia teatral'nykh otnoshenii: v 3 t.* [Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko. The History of Theatrical Relations, in 3 vols.], vol. 3: 1917–1938. Moscow, Artist. Rezhisser. Teatr Publ., 1999. 445 p. (In Russ.)
23. Smelianskii, A.M. *Mikhail Bulgakov v Khudozhestvennom teatre.* [Mikhail Bulgakov at the Art Theater]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 431 p. (In Russ.)

24. Smelianskii, A.M. "Pis'ma Stanislavskogo. Siluet sud'by" ["Stanislavsky's Letters. Shape of Destiny"]. Stanislavskii, K.S. *Sobranie sochinenii: in 9 t.* [Collected Works: in 9 vols.], vol. 7: Pis'ma 1874–1905 [Letters 1874–1905]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995, pp. 5–43. (In Russ.)
25. Iufit, A.Z., editor. *Sovetskii teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967. Russkii sovetskii teatr 1917–1921* [Soviet Theater: Documents and Materials, 1917–1967. Russian Soviet Theater 1917–1921]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1968. 548 p. (In Russ.)
26. Trabskii, A.Ia., editor. *Sovetskii teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967. Russkii sovetskii teatr 1921–1926* [Soviet Theater: Documents and Materials, 1917–1967. Russian Soviet Theater 1921–1926]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1975. 470 p. (In Russ.)
27. Trabskii, A.Ia., editor. *Sovetskii teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967. Russkii sovetskii teatr 1926–1932* [Soviet Theater: Documents and Materials, 1917–1967. Russian Soviet Theater 1926–1932]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1982. 403 p. (In Russ.)
28. Solov'eva, I.N. *Pervaia studiia. Vtoroi MKhAT: iz praktiki teatral'nykh idei XX veka* [The First Studio. The Second Moscow Art Theater: From the Practice of Theatrical Ideas of the 20th Century] Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. 667 p. (In Russ.)
29. Stanislavskii, K.S. *Iz zapisnykh knizhek: v 2 t.* [From Notebooks: in 2 vols.]. Moscow, Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo Publ., 1986. (In Russ.)
30. Stanislavskii, K.S. *Sobranie sochinenii: v 9 t.* [Collected Works: in 9 vols.]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988–1999. (In Russ.)
31. Stroeve, M.N. *Rezhisserskie iskaniiia Stanislavskogo: v 2 t.* [Stanislavsky's Directorial Quest: in 2 vols.]. Moscow, Nauka Publ., 1973–1977. (In Russ.)
32. Fedoseeva, L.Iu. "Oplata truda rabotnikov iskusstv v 1920-e — nachale 1930-kh gg. (na materialakh Srednei Volgi)" ["Remuneration of Art Workers in the 1920s — Early 1930s (Based on the Materials of the Middle Volga)"]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, no. 8 (14), 2011, pp. 200–203. Available at: https://www.gramota.net/articles/issn_1997-292X_2011_8-4_56.pdf (Accessed 18 September 2020). (In Russ.)
33. *Khudozhestvennyi teatr. Tvorcheskie ponedel'niki i drugie dokumenty. 1916–1919* [Art Theater. Creative Mondays and Other Documents. 1916–1919]. Moscow, Moskovskii khudozhestvennyi teatr Publ., 2006. 635 p. (In Russ.)
34. Shverubovich, V.V. *O starom Khudozhestvennom teatre* [About the Old Art Theater]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 670 p. (In Russ.)
35. Shipilov, A.V. "Zarplata rossiiskogo professora v ee nastoiashchem, proshlom i budushchem" ["The Salary of a Russian Professor in Its Present, Past and Future"]. *ALMA MATER. Vestnik vysshei shkoly*, no. 4, 2003, pp. 33–42.

- Available at: https://web.archive.org/web/20161119010824/http://ec-socman.hse.ru/data/473/908/1217/shipilov_AlmaMater.pdf (Accessed 18 September 2020). (In Russ.)
36. Iufit, A.Z. *Revoliutsiia i teatr [Revolution and Theater]*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1977. 270 p. (In Russ.)
 37. Iankovskaia, G.A. *Iskusstvo, den'gi i politika: khudozhnik v gody pozdnego stalinizma [Art, Money and Politics: The Artist in the Years of Late Stalinism]*. Perm', Permskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2007. 311 p. (In Russ.)
 38. Autant-Mathieu, M.-C. "De l'autogestion revendiquée à la nationalisation imposée. Le patrimoine théâtral russe entre 1917 et 1922." *Revue des études slaves*, t. 90, fasc. 1–2, *Les révolutions russes de 1917. Enjeux politiques et artistique*, sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu, 2019, pp. 199–213. (In French)
 39. Autant-Mathieu, M.-C. "Les escales françaises du Théâtre d'Art de Moscou en tournée dans les années 1920." *Les Voyages du théâtre. Russie/France*, sous la dir. de M.-C. Autant-Mathieu et H. Henry. Tours, Université François Rabelais, 2009, pp. 45–71. (In French)
 40. Autant-Mathieu, M.-C. *Le Théâtre de Boulgakov*. Lausanne, L'Age d'Homme, 2000. 384 p. (In French)
 41. Autant-Mathieu, M.-C. *Le Théâtre soviétique après Staline (1953–1964)*. Paris, IES, 2011. 520 p. (In French)
 42. Autant-Mathieu, M.-C. "Les tournées du Théâtre d'Art de Moscou en Amérique du nord (1923–1927), messianisme et pragmatisme." *Slavica Occitania*, no. 37, 2013, pp. 69–81. (In French)
 43. Blum, A., Mespoulet, M. *L'anarchie bureaucratique: Statistique et pouvoir sous Staline*. Paris, La Découverte, 2003. 372 p. (In French)
 44. Bown, Cullerne M. *Art under Stalin*. New York, Oxford University Press, 1991. 256 p. (In English)
 45. Fitzpatrick, S. *Cultural Revolution in Russia, 1928–1931*. Bloomington, Indiana University Press, 1978. 309 p. (In English)
 46. Fitzpatrick, S. *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia*. Ithaca, Cornell University Press, 1992. 264 p. (In English)
 47. Fitzpatrick, S. *Le Stalinisme au quotidien, La Russie soviétique dans les années 30*. Paris, Flammarion, 2002. 415 p. (In French)
 48. Autant-Mathieu, M.-C., editor. *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*. Paris, CNRS Editions, 2005. 360 p. (In French)