



В.А. Черкасов

Белгородский государственный национальный исследовательский университет

ХОДАСЕВИЧ-ТЕАТРАЛ (БИОГРАФИЯ): ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

В настоящей работе представлены сведения о биографическом аспекте проблемы «В. Ходасевич и драматический театр» до Октябрьской революции 1917 г. С опорой на различные историко-литературные документы восстанавливается целостная картина увлеченности критика этим видом искусства.

В.Ф. Ходасевич, драма как род литературы, история театра, биографический метод в литературоведении.

В научной литературе до сих пор не существует целостного исследования, раскрывающего тему «Ходасевич и драматический театр». Поэтому наша статья носит первооткрывательский характер. В ней мы намереваемся осветить, с нашей точки зрения, наиболее значимые биографические аспекты указанной темы, поскольку они отражены в воспоминаниях, письмах, литературно-критических и театроведческих статьях Ходасевича, а также в свидетельствах его современников. При этом в данной статье мы ограничиваемся дореволюционным периодом деятельности критика.

В письме П. Зайцеву от 11 июня 1922 г. Ходасевич точно указал свой возраст увлечения драматическим творчеством: «Первые стихи – 6-7 лет, также “комедии” и “драмы” (в прозе)» [10, т. 4, с. 444]. В мемуарном очерке «Младенчество» (1933) он достаточно подробно описал историю создания своих первых драматических опытов, вспомнил даже их название, а также содержание «драмы»: «Тогда же я пробовал силы в драматургии. Симметрия, должно быть, казалась мне основным архитектурным законом драмы. Поэтому в толстой клеенчатой тетради сосчитал я страницы, разделил ее на четыре равные части и в соответствующих местах надписал: “Действие первое”, “Действие второе”, “Действие третье”, “Действие четвертое”. Затем тетрадь была заполнена текстом, представлявшим собою комедию “Нервный старик” – подражание какой-то комедии Мясницкого, которую в то время мои братья репетировали для любительского спектакля. За комедией последовала драма “Выстрел”. Страницы были отсчитаны, как и в первый раз, но дальше одной сцены дело не пошло. Зато эту сцену я помню в точности: “Гостиная в доме г-жи Ивановой. Г-жа Иванова, г-жа Петрова. Перед поднятием занавеса за сценою слышен выстрел.

Г-жа Петрова. Ах, что это такое? Кажется, выстрел!

Г-жа Иванова. Не беспокойтесь, пожалуйста. Это мой муж застрелился» (Там же, с. 206).

В заметке Гулливера «Нервный старик» от 29 апреля 1938 г. содержится другой вариант воспоминаний Ходасевича о своих первых драматических про-

изведениях, согласно которым «драма» так и не была завершена, в отличие от «комедии», характер заглавного героя которой был достаточно полно обрисован и, в таком качестве, нашел своих слушателей – «няню и бабушку»: «Имея лет восемь отроду, Гулливер написал драму “Выстрел” и комедию “Нервный старик”. Драма осталась лежать неконченной, комедия же была благополучно дописана и прочитана вслух подневольным слушателям – няне и бабушке. Герою ее был почтенный профессор, обуреваемый благородством, который по нервности своей не успевал толком вникать в окружающие события, но реагировал на них сильно – и непрестанно попадал в нелепое положение» [1]. Следует заметить, что в варианте воспоминаний Гулливера указан уже восьмилетний возраст создания первых драматических опытов.

Судя по статье «Театр Станиславского» (1938), к восьми годам относятся и первые собственно театральные впечатления Ходасевича: «Мне было лет восемь, я лежал в оспе и слушал в полубреду разговоры о том, что в Охотничьем клубе, куда однажды возили меня на елку, какой-то Станиславский играет пьесу “Потонувший колокол” – и там есть русалка Раутенделейн и ее муж, Водяной, который все высовывается из озера, по-лягушачьи квакает “брекекекек” и кричит: “Раутенделейн, пора домой!” – и ныряет обратно, а по скалам скачет бес, который закуривает папиросу, чиркая спичкою о свое копыто» [8]. Как видно, критик предельно «остранил» свои первые детские впечатления от игры МХАТа, передав их через восприятие заболевшего оспой ребенка, с недоумением прислушивающегося к не менее недоуменным разговорам взрослых по поводу натуралистических подробностей в постановке драмы Гауптмана «Потонувший колокол». Однако, согласно логике упомянутой статьи, эти первичные детские впечатления, пусть даже опосредованные, точно зафиксировали неизменно существовавший «когнитивный диссонанс» между мистической по своей природе символистской драматургией и быговистской, натуралистической режиссерской практикой К. Станиславского и В. Немировича-Данченко. Впрочем, очевидно, что в приведенном фрагменте воспоминаний Ходасевича даже найден-

ные в натуралистическом ключе находки МХАТа неуловимо преображаются в сказочные подробности под волшебным воздействием детского воображения.

Согласно Ходасевичу, его увлечение театром только усилилось в гимназические годы. Этому увлечению во многом способствовала творческая атмосфера гимназии, о которой Ходасевич поведал в биографическом очерке «Виктор Викторович Гофман» (1917). Причем, следует заметить, что заглавный герой этого произведения во многом представлен как двойник его автора. «В гимназии время от времени устраивались литературно-музыкальные вечера, – свидетельствует Ходасевич, – ученики играли, пели, декламировали. Оба мы [т. е. Ходасевич и В. Гофман – В. Ч.] принимали в этих вечерах участие» [6, с. XV]. Ходасевич характеризует личность Гофмана, указывая на его предпочтения в выборе для чтения на этих вечерах в том числе и драматических произведений. По его словам, уже в четвертом классе на вечеру 1899 г. Гофман «читал вступление к “Медному Всаднику”» (Там же), а в шестом классе, в 1901 году, – «монолог Годунова из “Царя Федора Иоанновича”»: “Высокая гора был царь Иван”...» (Там же). Сам Ходасевич, согласно его автобиографическим свидетельствам в очерке «Здравница» (1929), в это время страстно увлекается трагическими героями Шекспира – Ричардом III, Гамлетом, Кориоланом, на фоне которых персонажи натуралистического романа Н. Чернышевского «Что делать?» кажутся ему пресными и приземленными: «В гимназии в это время читал я Гомера, Овидия, Гитта Ливия, “Слово о Полку Игореве”. Дома зачитывался Шекспиром, декламировал монологи Ричарда III и знал наизусть “Гамлета” в переводе Полевого. В кругу таких чтений Чернышевский сразу показался мне каким-то провинциалом. Мысленно я вводил Ричарда или Кориолана в круг персонажей “Что делать?” – и мне представлялся образ орла в курятнике. После прозы Ливия или “Слова о полку” доморощенная проза Чернышевского была жалка. Прочитав страниц восемь-десять, я вернул книгу брату. В тот день я узнал, что в мировой литературе существует свое захолустье» [10, т. 4, с. 266].

К ноябрю 1898 г., когда Ходасевичу исполнилось 12 лет, раз и навсегда определилось и его театральное тяготение к традиционно-условной драматургии, в данном случае к трагедиям Шекспира и Шиллера. «Я уже видел в Малом театре не то “Ричарда III”, не то “Макбета”, – вспоминает Ходасевич в упомянутой статье «Театр Станиславского», – я видел Ермолову в “Орлеанской Деве”. Я знал, что такое трагедия: это – плащи, шпаги, латы, сияющие, как зеркала, это – руки, судорожно сжимающие рукоять кинжала, это – не люди, а страшные существа, голосом покрывающие раскаты грома, живущие среди ужаса и сеющие вокруг себя ужас» [8]. В изображении Ходасевича, точно так же, как при чтении оказываются несопоставимыми высокие герои Шекспира и бытовленные персонажи Чернышевского, при постановке на сцене МХАТ трагедия А. Толстого «Царь Федор Иоаннович» роковым образом утрачивает свой трагедийный, героический статус, приобретая бытовую и низменный характер: «Когда же раздвинулся (а не ушел в небеса) серый занавес Художественного театра, я вдруг уви-

дел обыкновенных людей: царя с незначительным лицом, похожим на печеное яблоко, степенную симпатичную царицу, ее несимпатичного брата. Таких людей (только в других костюмах) я видел вокруг себя каждый день. И когда появилась М.Ф. Андреева – княжна Мстиславская, – все кругом зашептали: “Какая хорошенькая! Что за ямочки на щеках! Ах, прелесть!” Все было обыкновенно, просто, почти уютно. И я, который в трагедиях испытывал только ужас и потрясение, на этот раз понял все, что происходило между этими людьми. Но трагедии не было: она осталась в Малом театре» [8].

Таким образом, согласно автобиографическим свидетельствам Ходасевича, его самого и Гофмана в гимназический период одинаково остро интересовали сильные, властолюбивые личности, типа Ричарда III в изображении Шекспира или Годунова в изображении А. Толстого, поправшие ради своих честолюбивых целей божеские и человеческие законы. То есть у них обоих, как внушает читателю Ходасевич, заранее существовала духовная предрасположенность к восприятию подобных жизненных установок. На наш взгляд, Ходасевич внушает читателю, что именно поэтому Гофман и соответственно он сам глубоко и без внутреннего сопротивления восприняли аморальную философию «мигов» В. Брюсова, от адептов которой требовалось предпочесть обыкновенной жизни с ее традиционными моральными нормами гностическое стремление духа к воссоединению с Плеромой, необходимым условием для которого является разрушение телесной оболочки, мыслимой как «тюрьма». В другом очерке, посвященном памяти В. Гофмана «Виктор Гофман К двадцатипятилетию со дня смерти» (1925), Ходасевич показал, что именно подобная философия привела его героя в итоге к самоубийству. Что касается самого Ходасевича, то сохранилось уникальное свидетельство его восторженного приятия философии «мигов» Брюсова, легшей в основу пьесы последнего под названием «Земля» (1905). В письме А. Брюсову от 26 июня 1905 г. Ходасевич утверждал: «Драма – изумительна» [10, т. 4, с. 379]. Согласно комментарию И. Андреевой, философия «мигов» Брюсова, запечатленная в его пьесе «Земля», оказала существенное влияние на идейно-образный мир стихотворения Ходасевича «В моей стране», которым открывался его первый стихотворный сборник «Молодость» (1907): «...пьеса “Земля”, которая произвела на Ходасевича столь сильное впечатление, что в ст-нии “В моей стране” отразился и ее бессолнечный («мертвенный») колорит, и реплики: “Число рождений сокращается с каждым поколением. Женщины выкидывают, не доносив...”» (Там же, с. 602–603). Однако, как показала история духовной эволюции Ходасевича, он, в отличие от Гофмана и других подобных ему поэтов-современников, не только сумел преодолеть губительный брюсовский гностицизм, но и произвести над ним суд ради потомков, ради будущего русской культуры.

В итоге, в изображении Ходасевича, он сам и Гофман духовно встретились на поэтическом поприще: и сильнее, и глубже, чем разрушительная философия «мигов», жила в их душах святая для каждого истинного поэта заповедь божественного происхож-

дения своего искусства, сформулированная в драме В.А. Жуковского «Камознс» (1839). Об этой бес- смертной встрече со своим «братом по музе, по судь- бам» Ходасевич наиболее подробно рассказал в очер- ке «Виктор Викторович Гофман»: «Но вот, в 1902 году, весной решено было поставить целый спек- такль. В тот год исполнилось пятьдесят лет от кончи- ны Гоголя и Жуковского. Шел второй акт “Ревизора” и “Камознс”. В последнем Гофман играл самого Ка- мознса, а я Васко» [6, с. XV]. «Помню точно в како- то тумане розовом шла весна девяносто второго года. Помню и наш спектакль. Помню Гофмана в страшно “испанском” костюме (из костюмерной коршевского театра), в седом парике, с ярко-багровой чертой на лбу: это шрам, что остался от раны, которую Камознс получил при штурме Цейты... В последней сцене я стоял на коленях перед кроватью умирающего Камо- знса. Он простирал надо мною руку:

Мой сын, мой сын, будь тверд, душою не дремли
Поэзия есть Бог в святых мечтах земли.

И шуршал занавес...

Немного смешно: романовский зал на Бронной, детский спектакль, – а ведь право же, много-много всего звучало для нас в этих словах...» (Там же, с. XVI).

В очерке «Виктор Гофман К двадцатипятилетию со дня смерти» Ходасевич перенес сцену своей игры вместе с Гофманом в «Камознсе» в концовку, тем самым драматизируя изображаемую им судьбу поэта, подобную, по его замыслу, мотивами пророческого служения и связанной с ним жертвенности судьбе Муни (очерк «Муни» из «Некрополя») или Н. Гуми- лева (очерк «Гумилев и Блок» из «Некрополя»): «О смерти Гофмана я узнал в поезде, когда, едуци из Венеции в Москву, на вокзале в Ченстохове купил “Речь”. И Гофман вспомнился так отчетливо – в гим- назической куртке, а потом – в неправдоподобном “испанском” костюме, в седом парике, с накрашен- ным шрамом на лбу. Гофман полулежит в кресле, я стою перед ним на коленях. Он протягивает руку над моей головой и говорит протяжно, в нос:

Мой сын, мой сын, будь тверд, душою не дремли
Поэзия есть Бог в святых мечтах земли.

Это мы в гимназическом спектакле разыгрываем “Камознса”» [10, т. 4, с. 291].

И хотя, в изображении Ходасевича, Гофман исполняет роль истинного поэта устами Жуковского, а не своими собственными, как это происходит в случае с Муни и Гумилевым, все же, по мысли Ходасевича, «божий луч» поэзии «проник» и ему «в душу» («Ка- мознс»). Этому нашему утверждению служит руча- тельством немного наивное, но необычайно искрен- нее и теплое признание Ходасевича о тех чувствах, которыми он и Гофман были проникнуты, разыгрывая по-детски, то есть без тени иронии и совершенно все- рьез, роли «истинных» поэтов в представлении Жуковского – Лудвига Камознса и Васко де Кведо Кастель Бранка: «...а ведь право же, много-много все- го звучало для нас в этих словах...» [6, с. XVI].

После того как Ходасевич окончил гимназию, его увлечение драматическим театром перешло на про- фессиональный уровень. Его первой опубликованной литературно-критической статьёй является рецензия

на русский перевод пьесы М. Метерлинка «Чудо свя- того Антония» (1905 г.) [11, с. 23–24]. Он активно освещал новейшие пьесы современных российских драматургов: представителей товарищества «Знание» М. Горького, С. Юшкевича, Е. Чирикова (Там же, с. 31–33, 35–36); модернистов Ф. Сологуба (Там же, с. 82–85), М. Кузмина (Там же, с. 191–192), А. Реми- зова (Там же, с. 199–201); особенно много его статей было посвящено драматургии Л. Андреева (Там же, с. 41–44, 102–105).

К этому же времени относятся опыты Ходасевича по переводу на русский язык пьес зарубежных драма- тургов, – как удачные, так и не удачные. К числу пер- вых относится публикация в 1910 г. в московском частном издательстве «Польза» пьесы «Иридион», принадлежащей перу польского драматурга первой половины XIX в. С. Красинского [2]. К числу его не- удачных опытов относится документально зафикси- рованная в письме издателя К. Некрасова к Ходасеви- чу от 2 апреля 1912 г. попытка по переводу сказки Гоцци «Принцесса Турандот»: «...о Вас же много слышал от П.П. Муратова; между прочим, он расска- зывал мне о Вашей попытке переводить Гоцци и о том, что пришлось отказаться от перевода вследствие чрезвычайной его трудности» [10, т. 3, с. 520–521]. Впрочем, с другой стороны, сама эта попытка свиде- тельствует о возникновении у Ходасевича большого и не ослабевающего с годами интереса к итальянской комедии дель арте, в традиции которой написана ука- занная пьеса Гоцци. В этой связи уместно привести сообщение Дж. Мальмстада о том, что в 1913–1914 гг. Ходасевич в соавторстве с режиссером Н.А. Поповым написал интермедию «Счастлирое заблуждение или выбор Пьеретты», которая была поставлена на до- машней сцене З.Г. и А.А. Рейнбот [14, с. 191]. По справедливым словам исследователя, авторство Хо- дасевича в этой пьесе «показывает, что он, подобно многим из его современников, разделял интерес к комедии дель арте» (Там же, с. 192).

Что касается деятельности Ходасевича в рассмат- риваемый период его биографии как собственно теат- рального рецензента, то на этот счет существуют раз- норечивые сведения. С одной стороны, известно сви- детельство А. Чулковой, согласно которому из всех московских драматических театров 1900–1910 гг. Ходасевич предпочитал исключительно Художе- ственный театр, да и поставленные на его сцене спек- такли посещал лишь на стадии генеральных репети- ций: «В.Ф. не любил ходить в театры и концерты, но посещал генеральные репетиции Художественного театра, в то время бывшего в полном расцвете» [12, с. 275–276]. Очевидно, что столь редкое посещение театров никак не способствует деятельности теат- рального рецензента, первой задачей которого являет- ся освещение и оценка театральных постановок. Однако этому одинокому, пусть и считающемуся ав- торитетным, свидетельству супруги Ходасевича про- тиворечит целый ряд исторических фактов, доказы- вающих его глубокую вовлеченность в московскую театральную жизнь, по крайней мере 1910-х гг. Так, известно, что в конце 1912 г. Ходасевич рассматривал рецензирование театральных постановок как один из желательных для себя видов профессиональной дея-

тельности. Когда Б. Садовской, приглашенный завести отделом литературы в газете «Русская молва», предложил ему вести московскую литературную хронику, тот в ответном письме от 23 декабря 1912 г. сразу же попытался выяснить, с позиции профессионального театрального критика, одобрит ли редакция его предложение писать в газету о драматическом театре: «И еще дело. Предстоят две-три театральных постановки, о которых стоило бы написать (пьеса Толстого и еще кое-что). Пригодится ли это “Молве” и нельзя ли прислать мне корреспондентский билет, ибо ходить в театр за деньги не в моих принципах? Есть у меня билет из “Аполлона” (старый), да в театрах мало чтут толстые журналы. Кроме того, неудобно пользоваться билетом Аполлона, а писать для Вас» [3]. В письме тому же корреспонденту от 27 декабря 1912 г. Ходасевич повторяет тот же вопрос, что может свидетельствовать о его крайней заинтересованности в положительном ответе: «Ответьте также о театре. Тут предстоит кое-что небывалое. Писать ли? Входит ли сие в “Литер. хронику”, Вами мне врученную» (Там же). Как поясняет И. Андреева в своем комментарии, Ходасевич имеет в виду, в частности, пьесу А.Н. Толстого «Насильники», которую к тому времени лишь репетировали в Малом театре, а ее премьера «ожидалась в феврале 1913 г.» [9, с. 380]. То есть Ходасевич был в курсе премьерного репертуара Малого театра и, скорее всего, также и других московских драматических театров.

Планируемое сотрудничество Ходасевича с «Русской молвой» в плане освещения московской театральной жизни не состоялось. Однако он проявил себя на этом поприще в такой популярной газете, как «Утро России». Ходасевич сообщает об этом факте своей творческой деятельности в письме Садовскому от 26 февраля 1916 г.: «Я ушел из “Русских ведомостей”, где занимаюсь литературой, когда есть свободное время. Ушел, ибо “Утро России” меня сманило. Теперь ведаю там критику стихов самодержавно и в очередь с Брюсовым пишу о театре» [3]. В самом деле, театральные рецензии Ходасевича, появившиеся в газете «Утро России», позволяют судить о нем, вопреки свидетельству Чулковой, не только как о профессионале, лишь по долгу службы вынужденном посещать спектакли различных московских драматических театров, но и как о внимательном и благодарном зрителе, глубоком знатоке и ценителе традиций этого вида искусства. В частности, уникальным культурологическим и историческим значением обладают отзывы Ходасевича на постановки Польского театра в Москве [4; 5; 13]. Принадлежащий к чрезвычайно редкому типу писателя-билингва, «изнутри» знающего зараз две культуры, Ходасевич со знанием дела судил как о литературном качестве польского репертуара, так и об игре польских актеров, оказавшихся впервые в России по объективным причинам. Некоторые из этих актеров, об игре которых Ходасевич отзывался с теплотой, впоследствии прославились как реформаторы польского театра. В этой связи следует упомянуть прежде всего имена Стефана Ярача (1883–1945) и Юлиуша Остервы (1885–1947).

Однако, несмотря на всю значительность литературно-критической, театроведческой и переводческой

деятельности Ходасевича в сфере драматического театра, наиболее тесно он сблизился с этим видом искусства, можно сказать, стал частью его, в качестве драматурга, сотрудничающего с театром-кабаре Н. Балиева «Летучая Мышь».

По словам И. Андреевой: «<...> для этого театра Ходасевич в 1913–1916 гг. писал много стихов, сценок, инсценировок, представление из которых можно получить главным образом из газетных репортажей: успехом пользовалась его пьеса “Любовь через все века” (сентябрь 1913 г.)» [10, т. 4, с. 614]. Текстов Ходасевича, как и других авторов, писавших для «Летучей мыши», не сохранилось, поскольку они были изначально рассчитаны только на импровизацию актеров и поэтому подвергались постоянной редакции, в зависимости от репертуарных нужд театра.

Сохранились различные по своему эмоциональному настрою свидетельства о характере сотрудничества Ходасевича с «Летучей Мышью». Воспоминания А. Чулковой полны светлым чувством, поскольку передают царившую во взаимоотношениях между ее мужем и коллективом театра, возглавляемого Балиевым, бескорыстную дружбу. Судя по ее словам, хотя Ходасевич был не высокого мнения об интеллектуальном уровне артистов театра, включая и самого Балиева, тем не менее, он дорожил беспечной и легкой атмосферой, которую те умели создавать во время их совместных праздников и застолий: «В.Ф. скоро свыкся с его театром и бывал там почти ежедневно то утром, то вечером. В труппе его полюбили и прозвали почему-то “Гриша”. Однажды “Гриша” пришел днем на репетицию и увидел молоденькую актрису “Верочку-тонконожку”, увлеченную чтением какой-то книжки. Она стояла, опершись локтями на рояль, и читала что-то, что ее, видимо, очень увлекало. “Что это вы читаете, Верочка, с таким увлечением?” – “Ах, оставьте, Гриша, очень интересная книга – “Дети капитана Гранта”». Он очень смеялся. Балиев с нами очень сдружился, и однажды в декабре месяце, в выходной день театра он нам позвонил по телефону и сказал: “Сегодня лето, наденьте летнее платье и приезжайте в театр”. Мы нарядились в светлые туалеты и поехали. Сцена была обращена в террасу. На одной половине ее стоял ломберный стол с подсвечниками и колпачками “от ветра”, и за ним сидели четыре актера и играли в преферанс, а на другой половине террасы стоял стол с приготовленным ужином. Молодые актеры на авансцене играли в серсо, а потом танцевали. Все были в летних платьях, и театр был сильно натоплен. Другой раз Никита Федорович Балиев праздновал день рождения; мы опять были приглашены. Балиев был в очень веселом настроении и танцевал на столе лезгинку с бокалом вина на плече. Все это было забавно, но отвлекало В.Ф. от серьезной литературной работы, и скоро ему надоел театр» [12, с. 271–272].

Однако письма самого Ходасевича, расположенные в хронологическом порядке, скорее рисуют безрадостную картину вынужденной поденщины ради куса хлеба и совершенно не содержат каких-либо мотивов беспечности и дружбы, которую, по словам Чулковой, он якобы разделял с артистами «Летучей мыши».

Письмо Ходасевича Садовскому от 27 октября 1913 г.: «Дай Бог Витольду самому так процветать, как я! Выжал из “Летучей Мыши” 3 600 целковых – и все тут. А в душу я себе наплевал на 600 тысяч. Бала-нец неутешительный. М.б., Витольду это было бы нипочем, а мне трудно... Ну, да я из Мыши ухожу. Уступаю ему или кому угодно поле действий. Да ведь у него и на это не хватит силенки, – я 2000 рифмован-ных строк отмочил. Не шутка» [3].

Письмо Садовскому от 23 февраля 1914 г. свиде-тельствует о поддержке, которую оказывал Ходасевич своему другу и литературному соратнику во время их совместного сотрудничества в «Летучей мыши»: «И еще по секрету. Получив “Ревизора” и “Горе от ума”, Никита объявил, что они столь плохи, что ставить их нельзя. Стал заказывать мне разную другую литера-туру. Я поступил так, как должен был поступить: ни-чего не написал и заставил ставить Вас. Завтра обе пьесы идут, с двух или трех репетиций, необычайно плохо, особенно “Горе от ума”: играют ужасно, осо-бенно Лиза и Фамусов. Никита за все это на меня зол – и на Вас тоже. Нет, все-таки, кажется, вся эта исто-рия не для нас с Вами. Дело в том, что в Летучке идет борьба партий. Пускается в ход даже эротика – и вот, появляется партия, требующая изгнания нас с Вами и замены нас г. Лоло и Янтаревым» (Там же). Из ком-ментария И. Андреевой следует, что имеются в виду переделки «Ревизора» и «Горе от ума» в исполнении Садовского: «...для которой [«Летучей Мыши» – В. Ч.] в 1915–1916 гг. Садовской создал множество переделок классических произведений: “Горе от ума”, “Мертвые души”, “Ревизор”, “Пиковая дама” и др. [9, с. 400].

Письмо Ходасевича Г. Чулкову от 16 апреля 1914 г.: «Отсутствия “Летучей Мыши” я пока не ощущаю денежно, но с радостью ощущаю душой: уж очень противно с ней возиться» [10, т. 4, с. 389].

Письмо Ходасевича Садовскому от 9 ноября 1914 г.: «Никаких начинаний нет. Сижу без денег (поймите намек!). Никита мрачен. Дела у него плохо-ваты. Поэтому Нюра, Гаррик и я худеем не по дням, а по часам. Я бы сам с ним разъехался, да нельзя: сразу худеть вредно» [3].

Письмо Ходасевича Г. Чулкову от 15/28 декабря 1914 г.: «“Летучая Мышь” меня извела окончательно, но я ей хоть сыт, и то хорошо» [10, т. 4, с. 392].

Письмо Ходасевича Садовскому от 26 февраля 1916 г.: «Никитин сезон кончается 2 марта, т. е. это будет последняя постановка. Новое в этом году вряд ли поставит. Советую Вам, не предлагая работы сей-час, истребовать с него денег в счет будущего. Я его почти не вижу, в будущей программе моих вещей нет. Не ссорясь, эмансипировался. Скучно там, к тому же чувствую, что в направлении, нужном “Л.М.” я просто исписался» [3].

Письмо Ходасевича Садовскому от 14 августа 1916 г. из Коктебеля: «Писал Балиеву, предлагал ему себя в обмен на золото, – молчание. Он тут водил за нос Нюру – и все. Ни работы, ни золота я не получил. Он, вероятно, надеется, что по примеру прошлых лет использует меня в Москве для экстренных работ. Увы, это ему не удастся. Не стану. В моей болезни Лет. Мышь очень повинна. Довольно» (Там же).

Письмо Ходасевича М. Волошину от 19 октября 1916 г.: «...выкроил стихотворную пьеску для “Лету-чей Мыши”» [10, т. 4, с. 406].

В некрологе «Памяти Б.А. Садовского» (1925) Ходасевич изобразил атмосферу пошлости, царив-шую в «Летучей мыши», особенно сильно проявляю-щуюся в качестве фона для высоких и трагических переживаний его героя о гибельной судьбе России: «Но как холодностью, сухостью прикрывал он доб-рое, отзывчивое дружеское сердце, так под вызываю-щей крепостнической позой прятал огромнейшую, благоговейную, порою мучительную любовь к Рос-сии. Никогда не забуду, как встретились мы однажды в “Летучей Мыши” на репетиции. Кажется, было это осенью 1916 года. Вдребезги больной, едва передви-гающий ноги, обутые в валенки (башмаков уже не мог носить), поминутно оступающий, падающий, Са-довской увел меня в едва освещенный угол пустой столовой, сел за длинный дубовый, ничем не покры-тый стол – и под звуки какой-то “Катеньки”, донося-щейся из зрительного зала, – заговорил. С болью, с отчаянием говорил о войне, со злобной ненавистью – о Николае II. И заплакал, а плачущий Садовской – не легкое и не частое зрелище! Потом утер слезы, погля-дел на меня и сказал с улыбкой:

– Это все вы Россию сгубили, проклятые либера-лы. Ну, да уж Бог с вами» [7].

На наш взгляд, в этой картине интерьер «Летучей мыши» с пронизывающей его мелодией мещанского романа поднимается Ходасевичем до уровня символа старого греховного мира, которому суждено погиб-нуть по воле Бога. Здесь для нас очевидны переключ-ки с поэмой А. Блока «Двенадцать», в которой, прав-да, Катя играет совсем другую роль.

Таким образом, если проследить работы В. Хо-дасевича, посвященные драматическому театру, нельзя не заметить, сколь важную роль в его жизни и творчестве сыграл этот вид искусства. В самом деле, и в стихах, и в мемуарах, и в художественной прозе, и в литературной критике, и в переводческой деятель-ности Ходасевича красной нитью проходит мотив его увлеченности, какой-то замороженности драматиче-ским театром. О том, насколько глубоко и проникно-венно Ходасевич его воспринял, свидетельствует и его собственное драматургическое творчество в рам-ках кабаре-театра «Летучая мышь» Н. Балиева. Октябрьская революция 1917 г. отнюдь не прервала тес-ной связи Ходасевича с драматическим театром. Как на родине, так и в эмиграции он продолжал вращаться в театральные круги, создав при этом множество приме-чательных работ, посвященных различным аспектам драматическо-театральной темы. Однако характери-стика этого периода его жизни и деятельности в аспекте театральной темы заслуживает отдельной работы.

Литература

1. Гулливер. Литературная летопись: «Нервный старик» / Гулливер // Возрождение. – 1938. – № 4129. – 29 апреля. – С. 9.
2. Красинский Сигизмунд. Иридион: [Пьеса] / Сигиз-мунд Красинский ; перевод с польского [и предисловие] Владислава Ходасевича. – Москва : «Польза» В. Антик и К°, [1910]. – 208 с. ; 14. – (Универсальная библиотека; № 234–235).

3. Письма В. Ф. Ходасевича Б. А. Садовскому / после-словие, составитель и подготовка текста И. Андреевой. – URL: http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_1100.shtml (дата обращения: 15.01.2024). – Текст : электронный.
4. Ходасевич Владислав. «Мечь», гр. А. Фредро (Польский театр в Москве) / Владислав Ходасевич // Утро России. – 1916. – № 63. – 3 марта. – С. 5.
5. Ходасевич Владислав. «Фантазий» («Fantazy») Ю. Словацкого (Польский театр) / Владислав Ходасевич // Утро России. – 1916. – № 83. – 23 марта. – С. 6.
6. Ходасевич, В. Ф. Виктор Викторович Гофман. (Биографический очерк.) / В. Ф. Ходасевич // Гофман Виктор. Собрание сочинений. Том I. Любовь к далекой. Рассказы. – Москва : Издание В.В. Пашуканиса, 1917. – С. XI–XXX.
7. Ходасевич, В. Ф. Памяти Б. А. Садовского / В. Ф. Ходасевич. – URL: <https://bibra.ru/composition/pamyati-b-a-sadovskogo/> (дата обращения: 15.01.2024). – Текст : электронный.
8. Ходасевич, В. Ф. Театр Станиславского / В. Ф. Ходасевич. – URL: http://az.lib.ru/h/hodasevich_w_f/text_0930.shtml (дата обращения: 15.01.2024). – Текст : электронный.
9. Ходасевич, В. Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому / В. Ходасевич ; под редакцией Н. Богомолова и И. Андреевой. – Москва : СС, 1996. – 464 с.
10. Ходасевич, В. Ф. Собрание сочинений : в 4 томах / В. Ф. Ходасевич ; редактор В. П. Кочетов. – Москва : Согласие, 1996–1997.
11. Ходасевич, В. Ф. Собрание сочинений : в 8 томах / В. Ф. Ходасевич ; составитель, подготовка текста, комментарии Дж. Мальмстада и Р. Хьюза ; вступительная статья Р. Хьюза. – Москва : Русский путь, 2010. – Т. 2. Критика и публицистика (1905–1927). – 720 с.
12. Чулкова-Ходасевич, А. О Владиславе Ходасевиче / А. Чулкова-Ходасевич ; подготовка текста, комментарии, вступительная статья Дж. Миллер // Часть речи. – 1981/1982. – № 2/3. – С. 263–294.
13. W. [В. Ходасевич]. «Свадьба» (Польский театр) / В. Ходасевич // Утро России. – 1916. – № 70. – 10 марта. – С. 5.
14. Malmstad, John E. Vladislav Xodasevič in the theater / John E. Malmstad // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E. Malmstad. – Wien, 1989. – P. 191–206.

V.A. Cherkasov

**KHODASEVICH–THEATER LOVER (BIOGRAPHY):
NOTES ON THE TOPIC**

The article deals with the biographical aspect of the problem «V. Khodasevich and the drama theater» before the October Revolution of 1917. Based on various historical and literary documents, a holistic picture of the critic's passion for this type of art is restored.

V.F. Khodasevich, drama as a type of literature, theater history, biographical method in literary criticism.