

Х.Ф. БОЯДЖИЕВА. ЦЕРЕТЕЛЛИ
(Предисловие, подготовка текста и комментарии
М.Л. Федорова¹)

МАКСИМ Л. ФЕДОРОВ

Российская академия наук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Отдел рукописей
Поварская ул., д. 25а, г. Москва, 121069, Россия
e-mail: maksimfyodorov@yandex.ru
(получено 17.09.2016; принято 26.09.2016)

Abstract

H.F. Boyadzhiyeva. *Tseretelli*.

(Preface, preparation of the text and comments by M.L. Fedorov) H.F.

The published memoirs are devoted to the remarkable actor N.M. Tseretelli and cover the period of his work in the Kamerny Theater. The name of Tseretelli, today known only to a narrow circle of experts, was very famous in the first half of the 20th century, primarily thanks to his works with A. Tairov and a number of roles in cinema films (“Papirosnitsa from Mosselprom”, “Aelita”, etc.). In her memoirs, Tseretelli’s partner in Kamerny theater, H.F. Boyadzhiyeva, returns the distinct and almost unknown page of history to the national culture.

Key words

Memoirs, Kamerny Theater, archive.

¹ Работа выполнена в рамках гранта РГНФ № 15-04-00388 *Антропософия и литературно-художественная жизнь России XX века. Научное описание фонда Л.А. Новикова в собрании Отдела рукописей ИМЛИ РАН.*

Резюме

Публикуемые мемуары посвящены замечательному артисту Н.М. Церетелли и охватывают период его работы в Камерном театре. Имя Церетелли, сегодня известное лишь узкому кругу специалистов, в первой половине XX в. имело огромную славу. Прежде всего благодаря его работам с А.Я. Таировым, а также целому ряду ролей, сыгранных в кинематографе («Папиросница из Моссель-прома», «Аэлита» и др.). Таким образом, Х.Ф. Бояджиева, партнер Церетелли по Камерному театру, восполняет утраченное, возвращает в отечественную культуру яркую и почти неизвестную страницу истории.

Ключевые слова

Мемуары, Камерный театр, архив.

В 2014 году в Отдел рукописей Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук (ОР ИМЛИ РАН) было передано уникальное частное собрание документов по истории антропософского движения в России 1920-х–1990-х годов. Архив, достаточно разнообразно представляющий историю одной из значимых духовных, инициатических школ русской и, шире, европейской культуры XX века, насчитывает значительный объем материалов. Коллекция, хранившаяся в частных руках, не была описана и находилась вне поля зрения ученых. На протяжении полувека она собиралась Людвигом Александровичем Новиковым – коллекционером, ученым, последователем антропософии. Он являл собой живую связь времен: молодым человеком, познакомившись с Клавдией Н. Бугаевой, он увлекся этим интеллектуально-духовным учением и всю свою жизнь посвятил его изучению и сохранению документов, связанных с историей антропософии в России и СССР. Он тесно общался с последователями антропософии, знавшими Андрея Белого, Максимилиана А. Волошина, Маргариту Сабашникову, Михаила А. Чехова и др.

После смерти близких к нему антропософов, учеников Белого и Бугаевой, он бережно сохранял их архивы, исследовал собранные ими материалы, и остаток своей жизни посвятил написанию фундаментальной истории антропософского движения в России. К сожалению, смерть Новикова в 2005 году помешала ему закончить этот труд.

В составе коллекции отложились документы забытой сегодня актрисы Камерного театра Христины Феофановны Бояджиевой. Она оставила воспоминания об Александре Я. Таирове, художнике Камерного театра Владимире Г. Бехтееве, Осипе Э. Мандельштаме, которые хранятся в ОР ИМЛИ РАН и в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ). Тесно связанная с антропософским движением в России, Х.Ф. Бояджиева была знакома с М.А. Волошиным, о котором также оставила воспоминания.

Публикуемые мемуары посвящены замечательному артисту Николаю Михайловичу Церетелли и охватывают период его работы в Камерном театре. Имя

Церетелли, сегодня известное лишь узкому кругу специалистов, в первой половине XX в. имело огромную славу. Прежде всего благодаря его работам с А.Я. Таировым, а также целому ряду ролей, сыгранных в кинематографе (*Папиросница из Моссельпрома*, *Аэлита* и др.). Таким образом, Бояджиева, партнер Церетелли по Камерному театру, восполняет утраченное, возвращает в отечественную культуру яркую и почти неизвестную страницу истории.

Документ публикуется в соответствии с нормами современной орфографии.

Ф. 637 (Новиков Л.А.), Л. 1–6.

Х.Ф. Бояджиева.

Николай Михайлович Церетелли.

Автограф на тетрадных листах шариковой ручкой

Христина Феофановна Бояджиева – актриса Камерного театра. Родилась в 1898 году в Киеве в семье инженера и учительницы. В 1916 году поступила в театральную школу при Камерном театре и одновременно в Балетную школу известного танцовщика Михаила Мордкина. В 1918–19 годах работала как артистка балета в Экспериментальном театре, где осуществлял свои постановки легендарный хореограф Касьян Голейзовский. В 1920 году была принята в труппу Камерного театра, где проработала до 1944 года. Затем по собственному желанию уехала на Сахалин и два сезона прослужила в Охинском театре Сахалина. Безусловно, самый яркий период ее актерской биографии приходится на годы работы с А.Я. Таировым. Среди сыгранных ею ролей на сцене Камерного театра заметными стали работы в спектаклях: *Косматая обезьяна*, *Очная ставка*, *Сирокко*, *Сильнее смерти*, *Адриенна Лекуврер*, *Египетские ночи*, *Мадам Бовари*, *Замужняя невеста* и др. В двух легендарных спектаклях Камерного театра (*Покрывало Пьяретты* и *Ящик с игрушками*) Х.Ф. Бояджиева дублировала первую актрису театра А.Г. Коонен. На Сахалине Бояджиева участвовала в спектаклях: *Без вины виноватые*, *Женитьба Белугина*, *Коварство и любовь*, *Самолет опаздывает на сутки*, *Факир на час*, *Платон Кречет*, *Русский вопрос*, *Поздняя любовь* и др. Оставленные ею воспоминания относятся к поздним годам ее жизни.

Церетелли Николай Михайлович (настоящее имя – Саид Мир Худояр Хан, 1890–1942) – выдающийся артист русского театра. Внук бухарского эмира. Окончил театральную школу А.И. Адашева. Еще во время учебы принимал участие в московских гастрольях труппы М. Рейнхардта, играл вместе с А. Моисси в спектакле *Царь Эдип*, с которым гастролитировал по многим городам Европы. С 1913 по 1916 годы служил в труппе МХТ. В Камерном театре с 1916 г. по 1928 год с перерывом в сезон 1924–25 годов, когда он был занят в спектакле *Поджигатели* А.В. Луначарского, поставленном К.В. Эггертом и К.В. Сварожичем в Новом драматическом театре. Про его уход из Камерного театра (из-за конфликта с А.Я. Таировым) в 1924 году корреспондент *Жизни искусства* писал: «Церетелли ушел из Камерного театра... А нам казалось, что это невероятное обстоятельство. Коонен и Церетелли – колонны, подпирающие Камерный, и вдруг... одна из колонн выбывает из строя» (Лорензаччо (Бройде М.О.). *У рампы*. «Жизнь

искусства» 1924, № 24, 10 июня, с. 16). После Камерного театра в качестве режиссера работал в различных музыкальных театрах, в том числе по приглашению Г.М. Ярона ставил в Московском театре оперетты. В 1934-1940 годы работал в провинциальных театрах. По приглашению Н.П. Акимова с 1941 года служил в Ленинградском театре комедии. Из блокадного Ленинграда смертельно больным был вывезен в эвакуацию в Киров, где вскоре и скончался. Известный коллекционер и знаток народной крестьянской игрушки, по настоянию своего друга А.В. Луначарского Церетелли написал книгу *Русская крестьянская игрушка* (Москва: Academia, 1933).

Николай Михайлович Церетелли

Мне посчастливилось быть с Николаем Михайловичем Церетелли в продолжение многих лет в Камерном театре. Человек прирожденного благородства как внутреннего, так и внешнего. Он был пленителен на сцене, очень прост и добр в жизни. Выше среднего роста, хорошо сложен, тренированная фигура. На высокой шее небольшая голова красивой формы, с горбинкой нос, узкое, продолговатое лицо, голос мягкий, гибкий, очень приятного тембра². Впервые я увидела Николая Михайловича на сцене в пьесе Анненского в стихах *Фамира-Кифаред*³ на тему греческих трагедий. Фамира, сын Нимфы, полубогини, и про-

² Похожие характеристики дала Н.М. Церетелли и его постоянный партнер на сцене Камерного театра А.Г. Коонен: «Это имя сейчас как-то ушло в тень, а между тем в годы, когда Церетелли играл в Камерном театре, он был одним из любимейших актеров Москвы. Такие его роли, как Фамира Кифаред, король Арлекин, Морис Саксонский в *Адриенне Лекуверр*, Мараскин в *Жирофле-Жирофля*, Ибен в *Любовь под вязами*, вспоминают до сих пор те, кто видел его на сцене. Церетелли пришел к нам потому, что Камерный театр был ему творчески и душевно близок. Он был моим неизменным партнером в течение многих лет. Мы были большими друзьями, я любила его не только как партнера, с которым мне легко было играть, но очень ценила его как товарища, ценила его большое внимание и заботу. Церетелли обладал прекрасными внешними данными: красивое лицо, гибкое, пластичное тело, большой голос своеобразного тембра – то мягкий, певучий, то с каким-то резким, металлическим звучанием. Он был сыном бухарского принца, внуком эмира бухарского, а свою фамилию получил от отчима. В облике Церетелли очень чувствовался восток. В одних ролях он этим мастерски пользовался, в других – искусно преодолевал» (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 217).

³ *Фамира-Кифаред* – легендарный спектакль Камерного театра, поставленный А.Я. Таировым по трагедии Ин. Анненского, в котором Н.М. Церетелли исполнял заглавную роль Фамиры. Премьера 2 ноября 1916 года. Спектакль во многом определил эстетику Камерного театра и стал в значительной мере эталонным для режиссерской системы А.Я. Таирова. Это произошло в том числе и благодаря его сотрудничеству с одной из «амазонок авангарда» Александрой Экстер, выступившей сценографом спектакля. «Постановка *Фамиры-Кифарэд*, несомненно, самое значительное явление московской театральной жизни в начале сезона. Я вовсе не хочу этим сказать, что спектакль оправдал все возлагавшиеся на него надежды – слишком своеобразен был замысел, слишком сложна драма Анненского сама по себе, слишком неблагоприятно для больших затей в наше военное время, чтобы все вышло так, как

стого смертного, наделен музыкальным талантом. Он играет на кифаре. Когда Церетелли в одежде, ниспадающей мягкими складками, с лавровым венком на голове, перебирая струны под музыку композитора А. Фортера⁴, звучащую в оркестре, произносил, почти пел стихи, то на сцене затихали нимфы и сатиры, а в зрительном зале люди прислушивались к волнующему голосу, доходившему до самого сердца. Фамира хотел состязаться в своем искусстве с самим богом Апполоном, за что был наказан и ослеплен. Он будет ходить по дорогам и селам со своей кифарой, а его мать, превращенная в птичку, станет указывать ему путь. Во втором акте за сценой раздавался трагический крик большого страдания. На сцену вылетает Фамира, уже ослепленный, с раскинутыми руками, как бы хватаясь за воздух. Мне думается, что в то время в Москве не было другого актера с данными Церетелли, который мог бы с такой глубиной и очарованием сыграть Фамиру Кифаред.

В 1917 году была поставлена Таировым *Саломея* Оскара Уайльда. Советских пьес еще не было. На Большой Никитской в быв. *Ирто*⁵, где была маленькая

предполагалось. Но именно ввиду перечисленных обстоятельств даже промахи спектакля интересны, а самый факт его значителен». (Я. Тугендхольд. *Письмо из Москвы*. «Аполлон» 1917, № 1, с. 72–74).

⁴ Фортер Анри (1882–1958) – французский дирижер и композитор. В 1915–1920 годах сотрудничал с Камерным театром: написал музыку к спектаклям: *Женитьба Фигаро*, *Сирано де Бержерак*, *Фамира-Кифаред*, *Голубой ковер*, *Король-Арлекин*, *Принцесса Брамбилла*, *Благовещение*. А.Г. Коонен вспоминала: «В ту же пору вступил в нашу семью замечательный композитор и музыкант Анри Фортер. Ему принадлежала музыка к *Фигаро*, *Фамире Кифаред*, *Брамбилле* и ряду других наших спектаклей того времени. Вступив в театр, он сразу же стал одним из самых пламенных приверженцев режиссуры Таирова. Все задачи, которые ставил перед ним Александр Яковлевич, легко и органично входили в сферу его творчества. К сожалению, наше творческое содружество с Фортером оборвалось очень рано. Примерно в двадцатом году его жена, француженка, выросшая в Париже, настояла на их возвращении в Париж. Фортер переживал это трагически. Уезжая, он плакал и говорил, что Россия и Камерный театр стали его второй родиной. Мы встретились с ним через несколько лет во время гастролей Камерного театра в Париже. Это была печальная встреча. Фортер с горечью рассказывал, что в родном городе он никак не может пробиться и сильно бедствует, говорил, что свое пребывание и работу в Камерном театре вспоминает как самую прекрасную пору жизни. Так в житейской суете и неразберихе затерялось прекрасное дарование большого художника». (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 217–218).

⁵ Не получая прибыли от своих постановок, театр не смог расплатиться за арендуемое им помещение на Тверском бульваре и 12 февраля 1917 года оказался на улице. На помощь ему сразу пришло Московское справочно-статистическое бюро (ИРТО). А.Г. Коонен так вспоминает об этом периоде:

«И вот в один воистину прекрасный день рано утром раздался телефонный звонок. Некоторое время я ничего не понимала. Аппарат трещал, шипел, но вдруг сквозь дикий хрип я услышала голос Александра Яковлевича.

– Алиса?! Кричите ура! Сообщаю новый адрес Камерного театра. Записывайте! Москва, Большая Никитская, дом 19, во вто-о-о-ром дворе.

Телефон снова дико захрипел, и разговор оборвался.

Помещение, в которое мы переехали, принадлежало Российскому театральному обще-

сцена и небольшой зрительный зал, шла впервые *Саломея*⁶. Публика оставалась

ству. Приютили нас здесь при содействии А.А. Яблочкиной и А.И. Южина, которые сердечно и дружески относились к Камерному театру. В этом помещении днем работала актерская биржа, а с четырех часов зал и маленькая сцена предоставлялись нам.

Переселение наше произошло в самый разгар Февральской революции. Театральный муравейник был взбудоражен. Каждый день приносил тысячи новых постановлений, проектов. Как из рога изобилия, сыпались новости и слухи. Скоро мы узнали, что комиссаром всех московских театров был назначен Александр Иванович Южин, а управляющим Большого театра Леонид Витальевич Собинов. Горячо отнеслась актерская братия к решению один день в месяц играть бесплатно, отдавая свой заработок в пользу бывших политзаключенных. За кулисами театров шли бесконечные споры о том, можно ли играть великим постом или нельзя». (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство 1985, с. 232).

И далее: «Помещение, в котором нам предстояло играть, оказалось никак не приспособленным для театра. Сцена не имела ни колосников, ни боковых карманов, ни даже кулис. Надо было проявить немалую изобретательность, чтобы ставить здесь спектакли. Крошечная комната, разгороженная занавеской, служила и мужской и женской актерской уборной. Стремянка вела на антресоли. Это было очень остроумное изобретение Таирова. Днем здесь поочередно дежурили Церетелли и Фортер, ведавшие финансовыми и административно-хозяйственными делами, а во время спектакля помещался небольшой оркестр. Технический персонал состоял из одного рабочего и уборщицы. Костюмерной заведовала наша актриса Корнилова, она же была реквизитором. Каждый день в четыре часа, когда биржа кончала работу, мы приходили, открывали окна, чтобы проветрить прокуренный зал, расставляли стулья для публики и обставляли сцену. Первое время мы все работали, не получая денег. С начала сезона, когда в кассу стали поступать скромные средства, они шли на оплату оркестра, технического персонала и на содержание созданного своими силами буфета, который нас очень поддерживал.

Несмотря на трудный быт, на нашей маленькой сцене шла кипучая творческая жизнь. Недостатки сценического устройства вызвали к жизни многие новаторские решения, определившие характер наших постановок того времени. Некоторые из этих находок в дальнейшем прочно вошли в практику театра. (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство 1985, с. 234–235).

⁶ Премьера спектакля *Саломея* – 9 октября 1917 г. «От Камерного театра ждешь предельных завершений, конструктивной и гармонической точности. *Саломею* А.А. Экстер и А.Я. Таирова можно не принять целиком – любителям театральных феерий с настоящими тиграми. Но те, кто ищут в театре бодлеровских *correspondances*, извинят промахи из возможных и бесспорно талантливых интерпретаций уайльдовской трагедии!» (Наг Инбер. *Саломея*. «Театральная газета» 1917, 18 октября, № 42, с. 5–6).

«Живой иллюстрацией к одушевленной, немного парадоксальной, но искренней речи Таирова была *Саломея* с Коонен. Великолепное зрелище, ничего общего не имеющее с ребячески-беспомощной и аляповато-наивной постановкой *Саломеи* в Малом театре». (Аскольд. *Камерный театр*. «Театр» М. 1917, 14 декабря, № 2075, с. 3).

А.Г. Коонен писала: «22 октября 1917 года спектакль *Саломея* возвестил о втором рождении Камерного театра. Этот спектакль сыграл большую роль в истории нашего театра, так же как и в моей творческой жизни. Александр Яковлевич считал, что большое сценическое произведение не может родиться сразу, без предварительных эскизов, без трамплина. Таким своеобразным трамплином для будущей *Федры* стала *Саломея*. (...)

Спектакль этот принес большую удачу театру, сразу поднял его репутацию в глазах теа-

в пальто и калошах, актеры же на сцене – полуобнаженные играли: сидя, лежа, стоя, не замечая холода. Внутреннее действие спектакля насыщенное большими страстями, борьбой этих страстей, конфликтов заставляла актеров вовлеченных и увлеченных действием забывать о холоде. Музыка в спектакле почти не было, кроме танца Саломеи поставленного М. Мордкиным⁷, который Алиса Георгиевна Коонен исполняла с большим мастерством. Звучала музыка Уайльдковского слова, вовлеченного А.Я. Таировым в закономерную ритмическую форму. Помню, как выходила Саломея в серебряном уборе с маленьким веером в руке. Смотря на луну, она говорила: «Она похожа на серебряную монету, она совсем как маленький серебряный цветок». Голос у Алисы Георгиевны в это время был тоже серебряный, а внизу из глубины раздавался голос Иоканаана, которого в 1919 году играл Н.М. Церетелли. Голос нервный, гневный. Ритмически он как бы разбивал всю атмосферу, царившую на сцене. Несмотря на запрет Ирода, Саломея добивается, чтобы вывели пророка. Появляется Иоканаан, ослепленный светом, с полуопущенной головой. Чистый, целомудренный, неуязвимый в своих верованиях и убеждениях. Таким играл его Н.М. Церетелли. Никакие ухищрения Саломеи не могут его тронуть. Его голос звучит все более гневно, проклиная порок и призывая к покаянию. Те, кто видел Николая Михайловича, рассказывают, что он был очень красив в этой роли. *Саломея* шла 1 ч. 40 м. без перерыва с неизменным вниманием публики.

В Монте-Видео, в Южной Америке хотели, чтобы ее ставили 2-3 раза в день. Другой спектакль *Покрывало Пьеретты*⁸ по сценарию Шницлера, музыка ав-

тальной Москвы. Волей обстоятельств, вступив в соревнование с Малым театром, мы это соревнование, по общему признанию, выиграли.

В спектакле прекрасно играли почти все актеры. Великолепен был Аркадии – Ирод. Для всех, кто знал этого прекрасного комедийного актера, его выступление в роли, требующей трагической силы, показалось просто чудом. Потрясал зал сильный металлический голос Церетелли – Иоканаана. Очень обаятелен был в роли Сирийца молодой актер Королев. Импозантен в своей первой маленькой роли римлянина Тигеллина был Глубоковский. Прекрасно играла Иродиаду Ненашева.

Оформление *Саломеи* было одной из лучших работ Экстер по экспрессии, темпераменту, по чувству формы.

Саломею мы играли очень много. Этот спектакль неизменно собирал полный зал в нашем маленьком театре на Никитской, с успехом шел в других городах и за рубежом». (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство 1985, с. 235–238).

⁷ Мордкин Михаил Михайлович (1880–1944) – русский танцовщик, солист балета Большого театра, хореограф, балетный педагог. Х.Ф. Бояджиева посещала балетную школу М. Мордкина.

⁸ *Покрывало Пьеретты* – один из самых известных спектаклей Таирова, поставленный им еще до Камерного в Свободном театре. Премьера 4 ноября 1913 года. Одним из первых он вошел в репертуар созданного режиссером Камерного театра. В книге *Кто, что, когда в Камерном театре*, изданной к его десятилетию, говорилось, что спектакль *Покрывало Пьеретты* утвердил закон: «Пантомима – основа всякого театрального искусства». (*Кто, что, когда в Камерном театре*. Москва, 1914–1924, с. 9).

«Единодушно признано, что *Покрывало Пьеретты* есть первая постановка [Свободного театра], о которой можно серьезно говорить, которая действительно отражает творческое

стрийского композитора Донани⁹. В продолжение многих лет Николай Михайлович Церетелли и Алиса Георгиевна Коонен неизменно очаровывали зрителей своей игрой. Пьеро и Пьеретта любят друг друга, но родители выдают ее замуж за богатого Арлекина. Пьеро грустит, ничто не может его утешить. Неожиданно в мансарде появляется Пьеретта в подвеночном покрывале, это были брюссельские кружева. Начинаясь замечательная сцена двух актеров, тренированных, прекрасно владевших движением, жестом, мимикой, внутренне наполненных. Это была песня любви и отчаяния. Пьеро предлагает выпить яд. Он наливает бокал, высыпает яд и выпивает свой бокал. Когда он видит, что Пьеретта колеблется, он выбивает бокал из ее руки и, умирая, падает к ее ногам. Николай Михайлович был необычайно пластичен от природы. Его движения, последую-

горение режиссера, а не бросает в лицо публике одно лишь стремление сделать 'почуднее', сделать так, как до сих пор не было сделано». (Борный. *Покрывало Пьеретты в Свободном театре*. «Актер» 1913, № 5, с. 2-4).

Но прозвучали и критические отзывы на этот спектакль и на работу в нем Н.М. Церетелли: «В характере постановки на сцене Свободного театра... сказывается стремление к внутренней монументальности, к отяжелению этой вещи углубленными и утонченными переживаниями... Я вынужден отдать предпочтение приему гротеска, примененному в постановке *Шарф Коломбины* Вс. Мейерхольдом, приему углубления трагедии, по пути которого ошибочно пошел сильный и талантливый режиссер Свободного театра А. Я. Таиров». (М. М. Бонч-Томашевский. *Пантомима А. Шницлера в Свободном театре*. «Маски» Москва, 1913–1914, № 2, с. 47).

«Менее подходит Церетелли к роли Пьеро. В характере сценического темперамента артиста есть излом и страсть к подчеркиванию, доведению до грани страдания и резкости интонаций своей пластической выразительности» (Архив ЦНБ СТД).

В этом спектакле Х.Ф. Бояджиева дублировала А.Г. Коонен и выступала, таким образом, партнером Н.М. Церетелли.

А.Г. Коонен вспоминала: «После закрытия Свободного театра группа молодежи, объединившаяся вокруг Таирова во время работы над *Покрывалом Пьеретты* и *Желтой кофтой*, решила не расходиться. Мы часто собирались или у меня, или у Таирова и без конца говорили о том, как организовать свой маленький театр. Как-то после одного из таких разговоров я, Таиров и еще несколько молодых актеров пошли побродить по Тверскому бульвару. И здесь речь, конечно, шла о театре. Я заметила, что Таиров все время поглядывает на особняки вдоль бульвара. Вдруг он остановился.

– Вот здесь, в этом доме, – воскликнул он, показывая на один из особняков, – можно было бы сделать прекрасный театр!» (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 187).

«*Покрывало Пьеретты*, бывшее как бы зачатком нашего театра, оказалось вообще необыкновенно счастливым спектаклем. Его любили мы, исполнители, любил Таиров. Его любили зрители. Он прошел около тысячи раз. Имел большой успех в ряде городов нашей страны и за рубежом. Интересно, что, вопреки мнению скептиков, считавших, будто пантомима не может быть понятна широким зрителям, он неизменно встречал горячий прием у самой неискушенной публики. (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 228).

⁹ Эрнё Донани (1877–1960) – венгерский композитор, пианист и дирижер. Х.Ф. Бояджиева ошибочно называет его австрийским композитором. Написал в 1910 г. музыку к балету *Покрывало Пьеретты*.

щее от предыдущего, вытекали гармонично, как волны морские, одна за другой. Когда во втором акте Пьеретта танцует с Арлекином гинель-польку – Арлекин замечает, что на ее голове нет свадебного покрывала. Пьеретта ищет покрывало и вдруг видит в окне призрак Пьеро, несущий на вытянутых руках ее покрывало. Здесь не было никакого особенного освещения, никаких иллюзий. Николай Михайлович настолько входил в образ Пьеро, так владел движением, что он становился почти невесомым. И вы действительно видели призрак Пьеро. Многие годы играл Николай Михайлович в *Адриенне Лекуврер*¹⁰, которую прекрасно

¹⁰ Адриенна Лекуврер – известный и очень популярный у зрителя спектакль Камерного театра. Премьера 25 ноября 1919 года. С неизменным успехом долгие десятилетия эта постановка удерживалась в репертуаре театра.

А.Г. Коонен писала: «Успех спектакля оказался беспримерным. Я играла Адриенну без дублерш почти двадцать девять лет. *Адриенна* была показана по всей стране от Мурманска до Одессы, от Ленинграда до Владивостока, ей аплодировали зрители Рима, Брюсселя, Берлина, Буэнос-Айреса, Парижа. Во Франции, на родине Адриенны, этот спектакль был оценен особенно высоко. В Москве на 750-м представлении *Адриенны* выступил Жан-Ришар Блок. Он сказал: ‘Ваш театр хорошо известен и любим во Франции. Все артисты и люди, понимающие и любящие искусство, знают Александра Таирова – художника-новатора, указывающего новые пути театру... Таиров и Коонен сотворили с этой пьесой чудеса... Мы им дали довольно посредственную мелодраму, а они из нее сделали потрясающую трагедию. Мы им предложили Скриба, а они вернули нам Шекспира.’

В Париже, когда мы приехали туда с гастрольями, я в первый же свободный вечер вместе с Александром Яковлевичем пошла в *Комеди Франсэз* и в антракте зашла в актерское фойе. С глубоким волнением остановилась я перед портретом Адриенны, в короткие мгновения передо мной пронеслась вся трагическая жизнь великой актрисы, жизнь, о которой мне посчастливилось поведать многим и многим тысячам зрителей.

Последним моим спектаклем, после которого навсегда опустился занавес Камерного театра, была *Адриенна Лекуврер*. (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 252).

«Коонен, мастерски сыгравшая роль Адриенны, и Церетелли, великолепный Морис Саксонский, подошли к теме трагического пафоса явно инспирированные духом Корнеля и Расина. (...) Художнику Фердинандову принадлежат исключительные по красоте костюмы, очень интересная мебель и, пожалуй, слишком причудливый и отвлеченный павильон, – стружки и диски портала казались чрезмерно надуманными. Сценическая площадка уводила актеров в глубину и мало было первых планов. (...) Спектакль имел большой успех, и даже московские театралы, в общем косо смотрящие на достижения Таирова, много аплодировали на генеральной репетиции и вызвали режиссера» (В. Ашмарин. *Театр и искусство*. «Адриенна Лекуврер». «Известия ВЦИК», 1919, 27 ноября, № 345, с. 23.)

«В мужском персонале, несомненно более сильном, чем женский, мы видим крупную величину в лице г. Церетелли, хорошей игре которого несколько вредит манерность исполнения и ненужная местами приподнятость тона» («Театральная газета» 1918, № 31–32, 11 августа, с. 14).

«Нет другого советского спектакля, который жил бы такой долгий срок – четверть века (с 1919 года); память подсказывает лишь два-три спектакля, которые дожили до такого же числа представлений. Но 750-е непрерывное исполнение одной артисткой одной и той же роли в одном и том же спектакле – этого, кажется, вообще не было в истории театра.

Для исполнительницы главной женской роли, и такой трудной, как Адриенна Лекуврер

исполняла Алиса Георгиевна Коонен, графа Мориса Саксонского. Он совершенно не походил на настоящего графа Саксонского, портрет которого мы видели в музеях: широкоплечий, с круглым, приятным лицом и голубыми глазами. Николай Михайлович был блестящим, благородным человеком, привыкшим легко и непринужденно ориентироваться в аристократических салонах. Он фехтовал с большим изяществом владел плащом, что было нелегко, особенно при поклонах почти менуэтного характера. Церетелли строго придерживался стиля эпохи, в которой шло действие пьесы. Он был очень трогателен в конце спектакля в своем большом горе от невозможности помочь любимой женщине, когда на его руках умирала Адриенна Лекуврер.

Н.М. Церетелли был неповторим в пьесе Лотара *Король Арлекин*¹¹. Его лицо, выбеленное, как у клоуна, оставалось красивым и одухотворенным. Зрителей поражало гармоническое слияние внутреннего и внешнего образа. Его Арлекин умнее, благороднее, остроумнее и добрее настоящего короля. Внешняя пластичность почти акробатическая, удивляя грациозностью, оставляла в памяти зрителей неизгладимый след.

И, наконец, Мараскин в оперетте Лекока *Жирофле-Жирофля*¹². Когда Николай Михайлович появлялся на сцене в полуфраке, в цилиндре, в черном трико

(любимая роль Рашели, Сарры Бернар, Элеоноры Дузе), 750-е представление – число не только почетное, но и опасное. Что, если за четверть века роль эта потускнела в красках, поблекла в своей действенности? Что, если в том же гриме и костюме, с теми же словами роли выходит на сцену уже другая артистка, тень прежней? Что, если спектакль этот превратился лишь в одно воспоминание о давно минувшем успехе?

Этого не случилось. Коонен играет Адриенну с той же свежестью чувств, с той же трагической силой» (С. Николаев С. *Адриенна Лекуврер*. «Вечерняя Москва» 1944, 19 июня, с. 4).

¹¹ *Король-Арлекин* – спектакль, поставленный А.Я. Таировым по пьесе Р. Лотара. Премьера 29 ноября 1917 года. А.К. Коонен в своих мемуарах писала: «*Король Арлекин* в ряде моментов перекликался с идеями и чувствами времени. В очень интересном рисунке, демонстрируя виртуозную пластику, играл Церетелли лицедея, ниспровергающего трон короля. Оформлял спектакль Фердинандов. Это была его первая работа как художника. Конструкция оказалась очень любопытной, хотя технически недостаточно совершенной. (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985, с. 238).

¹² *Жирофле-Жирофля* – спектакль, поставленный А.Я. Таировым по пьесе Ш. Лекока. Премьера 3 октября 1922 года.

«После мучительных блужданий по полям драмы, после конвульсивных гримас всех этих *Благовещений* и *Формик с Федрами* – Камерный театр показал, наконец, бесспорный, прекрасный спектакль. Материалом для работы послужила старая лекоковская оперетка *Жирофле-Жирофля*, текст которой заново переведен и удачно переработан Адуевым и Арго в той средней между 'прозой' и 'поэзией' манере, которой виртуозно владеют Маяковский и Демьян Бедный.

Конструктивизм торжествует здесь по всей линии, – почти по всей... Легкость, целесообразность, координация частей, великолепная дисциплинированность дают организованное выражение свежести трюков, изобретательности и находчивости постановщика, художника (Якулова) и, вероятно, самого последнего сотрудника спектакля» (*Театр и музыка. Оперетка в Камерном*. «Правда» 1922, 11 октября, № 229, с. 5).

А.Г. Коонен писала: «Жанр оперетты особенно подвластен рутине и штампу. Таиров, уйдя

с тросточкой в руке; напевая, грассируя, подтанцовывая, смущаясь, рекомендовал себя родителям невесты с таким очарованием, что мгновенно покорял зрительный зал. Срывал аплодисменты после танца во втором акте.

Он играл, пел, танцевал с такой легкостью, что зрителям казалось, будто для него это не составляет никакого труда. На самом деле при его блестящих способностях каждодневный труд, всевозможные упражнения, занятия. Этот спектакль пользовался большим успехом, как в городах России, так и за рубежом. Люди смеялись, аплодировали, уходили домой радостные, отдохнувшие. Причем в Европе и Южной Америке, не зная русского языка, реагировали в тех же местах, только возможно более бурно. Часто мы играли по 2 спектакля в день, причем второй шел с большим подъемом. В двадцатилетие театра *Жирофле-Жирофля* шел на сцене Большого театра, которая давала возможность большего разлета, а акустические данные – возможность полного звучания. Актеры вылетали на сцену легко, темпераментно. Спектакль прошел с большим успехом. Юбилейные даты театра отмечались торжественно, устраивались капустники, приезжали интересные люди. Среди них Василий Иванович Качалов¹³. На одном из таких капустников Николай Михайлович и Алиса Георгиевна выступали в танце, пантомиме под музыку *Серенады* Дриго¹⁴. Алиса Георгиевна в длинном черном платье, Николай Михайлович во фраке, который он умел носить. Они чокались бокалами, потом бросали их и начинали танец двух влюбленных. Грациозность, тонкая игра, четкие пластичные движения оставляли чарующее впечатление. Тот, кто видел в их исполнении этот танец-пантомиму вспоминают его как редкое явление в искусстве. Церетелли любили в театре, любили его товарищи, портнихи, одевальщицы. Он занимался с молодыми актерами, вводил их в спектакли, радовался их удачам. Николай Михайлович увлекался глиняной вятской игрушкой, дома у него был целый маленький музей. Когда ему удавалось приобрести новые, он показывал их нам за кулисами и по-детски радовался. У него был очень приятный смех. Мы знаем, что на долю Николая Михайловича выпали большие страдания, последние годы он работал в театре Акимова¹⁵ в Ленинграде. Рассказывают, что во время блокады он делился последним кусочком хлеба. Когда его вывезли уже больного, истощенного, он не выдержал

от традиций музыкальной комедии и комической оперы, задумал *Жирофле-Жирофля* как музыкальную эксцентриаду. Фабула оперетты Лекока очень легко входила в этот план. Замысел Таирова был протестом против шаблонов традиционной оперетты, против так называемой венщины. Никаких привычных для оперетты атрибутов: ни ресторанного шика, ни выпевания лирических арий, ни ослепительного блеска туалетов премьерши. Любопытно, что позднее именно в Вене, создавшей целую эпоху в искусстве оперетты, новаторство Таирова было встречено восторженно». (А.Г. Коонен. *Страницы жизни*. Москва: Искусство 1985, с. 271)

¹³ Качалов Василий Иванович (наст. фамилия Шверубович, 1875–1948) – артист, стоявший у истоков Художественного театра, ведущий актёр труппы Станиславского, один из первых Народных артистов СССР (1936).

¹⁴ Дриго Риккардо (1846–1930) – итальянский и российский композитор и дирижер. Дирижер Итальянской оперы в Санкт-Петербурге, дирижер и композитор в Марининском театре.

¹⁵ Театр комедии, долгие годы возглавляемый выдающимся режиссером и художником Н.П. Акимовым. После его смерти был переименован в Театр комедии имени Н.П. Акимова.

и умер в Кирове от дистрофии. Галина Сергеевна Киреевская¹⁶, актриса театра, говорила мне, что доктор Фрадкина, с которой она проживала в одной квартире рассказывала, что она присутствовала при последних минутах жизни Николая Михайловича. Он очень страдал. На столике возле кровати стоял маленький бюст Пушкина, с которым он никогда не расставался¹⁷.

В моей памяти Николай Михайлович остался молодым, красивым, пленительным на сцене – простым и добрым в жизни. В течение многих лет он щедро и тепло отдавал себя зрительному залу, вызывая в нем чувство радости, сочувствия, восхищения. Чувства, которые так необходимы людям, чувства, которые дают людям силы жить.

Я благодарю Николая Михайловича за то, что он вызывал во мне эти чувства.

Х. Бояджиева
1976 г.

Литература

- Коонен А.Г. *Страницы жизни*. Москва: Искусство, 1985.
 Тугендхольд Я.А. *Письмо из Москвы*. «Аполлон». 1917, № 1, с. 72–74.
 Инбер Н. *Саломея*. «Театральная газета». 1917, 18 октября, № 42, с. 5–6.
 Аскольд. *Камерный театр*. «Театр». 1917, 14 декабря, № 2075, с. 3.
Кто, что, когда в Камерном театре. Москва, 1914–1924, с. 9.
 Борный. *Покрывало Пьеретты в Свободном театре*. «Актер» 1913, № 5, с. 2–4.
 Бонч-Томашевский М.М. *Пантомима А. Шницлера в Свободном театре*. «Маски». Москва, 1913–1914, № 2, с. 47.
 «Известия ВЦИК». 1919, 27 ноября, № 345, с. 23.

¹⁶ Г.С. Киреевская – актриса Камерного театра и близкая подруга Х.Ф. Бояджиевой.

¹⁷ О последних мгновениях жизни Н.М. Церетелли оставил воспоминания артист Камерного театра Ю.О. Хмельницкий: «Мне потом рассказывали о его ужасной жизни в блокадном городе. В последней стадии дистрофии его срочно, самолетом вывезли из Ленинграда. В Кирове сняли с самолета и поместили в госпиталь, так как дальше уже нельзя было везти. Я узнал о последних минутах его жизни. У него был любимый маленький бюстик Пушкина, с которым он никогда не расставался. Когда его увозили из Ленинграда, никаких вещей с собой он не взял, может быть, для этого у него уже не было сил, а вот Пушкина он захватил, и в госпитале на тумбочке у кровати, на которой лежал Церетелли, стоял этот бюст. Женщина-врач, обходя больных, прочитав у изголовья кровати табличку с фамилией больного, спросила лежащего без движения человека с провалившимися глазами, с огромной, черной с проседью бородой: ‘Скажите, пожалуйста, в Москве когда-то был очень известный и популярный артист Церетелли, вы случайно не его родственник?’ Едва слышно он ответил: ‘Только никому не говори-те – это я!’ Закрыв глаза, глубоко вздохнул и перестал дышать.

Так трагически закончилась жизнь артиста, дарившего людям свое жизнерадостное, оптимистическое, яркое и талантливое искусство» (Ю.О. Хмельницкий. *Из записок актера тауровского театра*. Москва: ГИТИС, 2004, с. 136).

«Театральная газета». 1918, № 31-32, 11 августа, с. 14.

Николаев С. *Адриенна Лекуврер*. «Вечерняя Москва». 1944, 19 июня, с. 4.

Театр и музыка. Оперетка в Камерном. «Правда». 1922, 11 октября, № 229, с. 5.

Хмельницкий Ю.О. *Из записок актера таировского театра*. Москва: ГИТИС, 2004.