DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-126-149
EDN VITXDN
УДК 792.09:792.075

Ю. В. Савиковская
Российский институт театрального искусства — ГИТИС
Москва, Россия
ORCID: 0009-0004-0143-8212

Камерный случай или попытка обновления? «Вавилонский адвокат» по пьесе Анатолия Мариенгофа в Камерном театре

АННОТАЦИЯ
Статья посвящена постановке пьесы Анатолия Мариенгофа «Вавилонский адвокат» в Московском Камерном театре (1924) — спектакль ранее не становился предметом театроведческих исследований. На архивных материалах (режиссерский экземпляр пьесы, рецензии на постановку, эскизы братьев Стенбергов и Константина Медунецкого) и мемуарах Мариенгофа реконструируется полемика рецензентов, характеризующая достоинства и недостатки постановки, а также рассматриваются предпосылки появления спектакля в репертуарной политике театра. Пьеса, заказанная Таировым, была задумана как современный антирелигиозный фарс с библейским сюжетом, но после цензурных правок и внутреннего конфликта в труппе постановка была передана Владимиру Соколову. Во многом пьеса создавалась как своего рода бенефис супруги писателя Анны Никритиной, сыгравшей в спектакле роль служанки Зеры. Критика встретила спектакль противоречиво: одни обвиняли Мариенгофа во вторичности и несовременности, другие хвалили работу режиссера и отмечали успехи актеров. Положительные рецензии видели в новой постановке обновление театра и выход к молодой аудитории. В итоге спектакль не был возобновлен в следующих сезонах и остался лишь эпизодом — «камерным случаем», последним «смехом просто так» в Камерном театре. Для Мариенгофа работа над пьесой стала важным этапом перехода к драматургии, определившим его дальнейшую творческую судьбу. Исследование вносит вклад в историю театра 1920-х годов и творческую биографию Мариенгофа.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Камерный театр, А. Таиров, В. Соколов, А. Мариенгоф, «Вавилонский адвокат», русская драматургия, советский театр.

© Савиковская Ю. В., 2026

DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-126-149
EDN VITXDN
УДК 792.09:792.075

Yulia V. Savikovskaya
Russian Institute of Theatre Arts — GITIS
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0004-0143-8212

A Chamber Case or an Attempt at Renewal? *The Babylonian Lawyer* Based on the Play by Anatoly Marienhof at Kamerny Theatre

АННОТАЦИЯ
The article deals with the production of Anatoly Marienhof's play *The Babylonian Lawyer* at the Moscow Chamber Theatre (1924) — a performance that has not previously been the subject of theatre studies research. Basing on the archival materials (the director's copy of the play, reviews of the production, sketches by the Stenberg brothers and Konstantin Medunetsky, and the memoirs of Marienhof it is reconstructed the reviewers' polemic surrounding the production, characterizing the merits and weaknesses of the performance. The broader context is also examined: the play's inclusion in the theatre's repertoire policy. The play, commissioned by Tairov, was conceived as a contemporary anti-religious farce with a biblical plot. However, following censorship interventions and internal conflict within the troupe, the production was entrusted to Vladimir Sokolov. To a considerable extent, the play was written to be a benefit performance for the writer's wife Anna Nikritina, who performed the role of the maid Zera. Critics' reception markedly divided: some reviewers denounced Marienhof for derivative and anachronistic writing, while others praised the director's work and the actors' achievements. Favorable reviews pointed out a revitalization of the theatre and an appeal to a younger audience in the new production. Ultimately, the production was not performed in subsequent seasons and remained a fleeting episode — a "chamber affair", the last "laugh for its own sake" in the history of the Moscow Chamber Theatre. For Marienhof this play constituted a significant transition in his move toward dramaturgy, one that would decisively shape his creative trajectory.The research contributes to the history of 1920s theatre and Marienhof's creative biography.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Kamerny Theatre, A. Tairov, V. Sokolov, A. Marienhof, *Babylonian lawyer*, Russian drama, Soviet Theatre.

«ВАВИЛОНСКИЙ АДВОКАТ» АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА В РОССИЙСКОМ ТЕАТРОВЕДЕНИИ. ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ И ОЦЕНКИ

28 апреля 1924 года Галина Бениславская писала Сергею Есенину: «К вам поехал Камерный театр. Поглядите Вавилонского адвоката. Интересно, как Вам, понравится ли, нет?» [1, с. 280]. В середине апреля на сцене Московского Камерного театра (МКТ) действительно состоялась премьера спектакля по пьесе Анатолия Мариенгофа «Вавилонский адвокат», и театр даже повез его на гастроли в Ленинград. Хотя Есенин, скорее всего, не увидел спектакль — тот период можно назвать самым напряженным для него в ссоре с бывшим лучшим другом, поэтом-имажинистом Мариенгофом.

Вадим Шершеневич, скрывшись под псевдонимом «Аббат-Фанфрелюш», приветствовал появление работы коллеги-имажиниста в Камерном. Так, в рецензии на спектакль в «Жизни искусства» он писал: «“Адвокат” вообще необычайный спектакль для МКТ: автор — русский поэт, живой, мало того, поэт-имажинист»[1].

Из сохранившейся в Бахрушинском музее афиши «Вавилонского адвоката» видно, что после пресс-показа 15 апреля 1924 года состоялось несколько премьерных показов спектакля перед гастролями — 16, 17, 19 и 22 апреля, — что вызвало появление достаточно большого количества театральных рецензий. Однако закончив сезон 1923/24 годов этой постановкой, больше театр ее не показывал. Любопытно, что в личном деле Анатолия Мариенгофа (в Союзе советских писателей СССР) пьеса упомянута самим автором в автобиографии, в списке его произведений, уже гораздо позже, в 1951 году: «“Вавилонский адвокат” (Пьеса шла в Моск. Камерн.Театре [sic] в сезон 1923/1924)»[2], хотя в других вариантах автобиографии, в этом же личном деле, она два раза была исключена Мариенгофом из списка своих произведений. Упоминается эта пьеса и в биографии автора на небольшом издании пьесы Козакова и Мариенгофа «Не пищать!» 1959 года[3].

В 1923–1924 годы молодой имажинист еще слабо различал тот путь, что мог его ожидать, — он с энтузиазмом взялся за что-то новое и перспективное — пьесу для Камерного театра А. Я. Таирова, где в то время служила его жена, актриса Анна Никритина. Это был уже второй текст драматурга Мариенгофа — первая пьеса «Заговор дураков» была опубликована в 1922 году[4]. Однако драматургическая биография Анатолия Мариенгофа — как автора, востребованного на профессиональной сцене — начинается с пьесы «Вавилонский адвокат» и ее профессиональной сценической реализации. Исходя из автобиографии, написанной для Ленинградского отделения Союза советских писателей

1 *Аббат-Фанфрелюш* [*Шершеневич В.*]. *«Вавилонский адвокат» Мариенгофа в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 18. 22 апреля. С. 17.*

2 *Мариенгоф А. Б. Из личного дела в Ленинградском отделении Союза Советских Писателей // РГАЛИ, Ф. 631. Оп. 39. Ед. хр. 3657.*

3 *Козаков М. Э., Мариенгоф А. Б. Не пищать!: пьеса в 3-х отделениях: для юношества: (по мотивам произведений А. С. Макаренко). Л.; М., 1959. — 75с.*

4 *Первый драматургический опыт Мариенгофа подробно проанализирован Надеждой Стоевой* [*2, с. 134–138*].

в начале 1950-х годов[5], именно с этого времени Мариенгоф определял себя в первую очередь как драматурга. В дальнейшем он написал больше двадцати пьес (последние четыре — в соавторстве с Михаилом Козаковым) и несколько киносценариев (три из которых — в соавторстве с другом-имажинистом Николаем Эрдманом). В связи с этим будет интересно обратиться к истории первой постановки пьесы Анатолия Мариенгофа, над которой автор увлеченно работал вместе со своими соратниками — не скованный цензурой, руководствуясь только собственными представлениями о стиле, вкусе и жанре.

К творчеству актера и режиссера Владимира Соколова, поставившего спектакль «Вавилонский адвокат», неоднократно обращалась в публикациях театровед М. Г. Литаврина [3; 4]. В связи с американским периодом его жизни и творчества исследователь упоминает предшествовавшую эмиграции работу в Камерном театре, а в ряду его постановок указывает и спектакль «Вавилонский адвокат». Однако попытка последовательного анализа пьесы и ее постановки, в том числе и детального разбора режиссерской работы Соколова, в отечественном и зарубежном театроведении предпринимается впервые.

Один из важнейших вопросов, поставленных в настоящем исследовании — стала ли пьеса и ее постановка важной вехой, определившей дальнейшую судьбу поэта, или осталась камерным случаем в творческой биографии автора. Не менее важным становится и определение места «Вавилонского адвоката» в истории Камерного театра, и была ли постановка уступкой Александра Таирова известному в Москве поэту, супругу актрисы театра Анны Никритиной, или же, напротив, режиссер в борьбе за внимание зрителей, в поисках современного репертуара заказал пьесу молодому известному автору.

ИСТОКИ ЗАМЫСЛА ПЬЕСЫ

Одним из основных, а по сути, единственным источником сведений о процессе работы над пьесой, является великолепная мемуарная проза Анатолия Мариенгофа, которая при всей оригинальности и мастерстве ее автора часто имеет монтажный и весьма субъективный характер. Многие факты, отсутствующие в мемуарах, можно реконструировать по журнальным и газетным рецензиям[6]. В автобиографических материалах нет упоминания имени режиссера — пьесу в итоге поставил не Таиров, о котором Мариенгоф много пишет, а актер Камерного театра и друг Мариенгофа Владимир Соколов, который позже эмигрировал за рубеж по приглашению Макса Рейнхардта [4, с. 67] и сделал карьеру в театре (Европа) и в кино (США). В мемуарах не упоминаются и причины отказа самого Таирова от постановки, а также подробности репетиционного процесса. Однако по сохранившемуся в Российском государственном архиве литературы и искусства (РГАЛИ) режиссерскому экземпляру

5 *Мариенгоф А. Б. Из личного дела в Ленинградском отделении Союза Советских Писателей // РГАЛИ, Ф. 631. Оп. 39. Ед. хр. 3657.*

6 *Рецензии на постановку хранятся в фондах Камерного театра в РГАЛИ и в электронном архиве Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки.*

пьесы (и единственному источнику ее текста) можно заключить, что Мариенгоф наравне с Соколовым участвовал в работе над спектаклем (в процессе репетиционной работы внося в пьесу существенные изменения и сокращения).

Появление пьесы и ее последующая постановка подаются самим автором как подарок жене Анне Никритиной после данного ей «честного имажинистского» слова [5, с. 287]. Очевидно, автор мемуаров был горд и тем, что пьесу ему заказал для Камерного театра сам Таиров (видимо, это действительно было так, хотя в дневниках Алисы Коонен об этом, как и о пьесе и спектакле в целом, нет ни слова), и возможностью участвовать в ее репетициях. Вот как пишет о заказе пьесы и о первой ее концепции Анатолий Мариенгоф:

— Третьего дня, — перебил я, — мы встретились с Александром Яковлевичем на Тверском бульваре, он взял меня под ручку, усадил на скамейку и добрый час уговаривал написать пьесу для…

— Ага! Для Алисы?

— Подожди. О Коонен не было сказано ни одного слова. <…>

— Да я, Нюха, кое-что соображаю. Действующие лица будут говорить о тебе: «У нее очень мало носа», будут говорить: «Тоненькая, как соломинка», «Легкая, как перышко», «С головкой, как черный шарик». Я тебя сделаю шестнадцатилетней негритоской. <…>

— Слушай меня: по пьесе все станут называть тебя Мартышкой. Учти это.

— Мартышкой?

Глаза у моей актрисы мгновенно высохли и засияли.

— Это гениально!.. Мартышку Коонен не захочет играть. Ни за что не захочет!.. Она же играет только красавиц!

— Само собой.

— Ой, какой ты у меня талантливый! Какой умный! — И Мартышка стала целовать меня в нос, в рот, в уши, в глаза. — А когда ты начнешь писать пьесу? Садись сегодня же!

— Я уже начал. В голове начал. Это ведь самое главное.

— А как будут звать эту черномазую? Меня, меня.

— Зера.

— Зера?.. Ладно. Начну слегка привыкать и вживаться в нее. В эту черномазую Зеру. По Станиславскому.

Я сказал с упреком:

— Вживаться? Вживаться… по Станиславскому? Вот так актриса Камерного театра [5, с. 288–289].

Интересно, что, согласно Мариенгофу, вкратце пересказавшему режиссеру сюжет задуманной пьесы, его замыслом с соревновательной ревностью интересовался и сам Мейерхольд:

В Москве накануне отъезда я спросил Мейерхольда:

— Скажи, Всеволод, сколько страниц должно быть в пьесе?

— Чем меньше, тем лучше! — ответил он. — Если бы Шекспир писал покороче, его бы непременно взяли живым на небо. А его похоронили в земле. Это в наказание за слишком длинные трагедии и комедии.

— Отвечай-ка, Всеволод, делово: сколько должно быть страниц в пьесе?

— Ты пишешь комедию или трагедию?

— Комедию. А чтобы подразнить гусей, как говорит Есенин, назову ее фарсом.

— Дразни, дразни. Я это люблю.

— На библейский сюжет. Парочка сластолюбивых старичков, парочка ханжей, подглядывала за купающейся Сусанной. И влипла эта парочка. А чтобы выйти сухими из воды, старички сами затеяли суд над пышноволосой «соблазнительницей». А пророк Даниил, воспылав страстью к пышнотелой, стал ее блестящим адвокатом… У нас ведь тоже развелось немало ханжей.

— Значит, пьеса об этом.

— Да. Огонь по ханжам,

— Прелестно!.. Фарс?

— Комедия.

— Фарс, фарс, фарс!

— Ну? Сколько же требуется страниц?

— Семьдесят! На «Ундервуде». Через два интервала. — И добавил: — Если ты пишешь пьесу для меня.

— Нет, для Таирова.

Мейерхольд задрал свой сиранодебержераковский нос и презрительно фыркнул:

— Пф-ф! Для Таирова! Для этого фармацевта!.. Пф-ф! Он тебе накрутит пилюльки из твоей пьесы. Такие красивенькие пилюльки, что ты, брат, сразу вылечишься от любви к нему.

Не собираясь ссориться с Мейерхольдом, я уточнил:

— Верней, не для Таирова, а для Никритиной. <…>

— Ясно, брат! — И похлопал меня по плечу, как заговорщик заговорщика.

И сразу нахмурился:

— А Зиночка великолепно сыграла бы Сусанну! [5, с. 310–311].

Здесь очевидно желание автора придать вес своей пьесе и создать ощущение, что за нее боролись два ведущих мэтра русского театра 1920-х годов — первую пьесу Анатолия Мариенгофа «Заговор дураков», написанную в 1922 году одновременно с есенинским «Пугачевым», Мейерхольд даже читал на сборе труппы (как и «Пугачева») [6, с. 409]. «Заговор дураков» был поставлен в Проекционном театре Соломона Никритина (1924)[7], и эта постановка была экспериментальной разовой акцией [7, с. 199]. Любопытно, что Павел Марков в своей рецензии на спектакль «Вавилонский адвокат» Камерного театра, в «Правде» от 14 мая 1924 года, называет именно эту пьесу, а не «Заговор» первым драматургическим опытом автора: «Не считая “Заговора Дураков”,

7 *Пьеса была издана в 1922 году, экспериментальная постановка Проекционного театра Никритина была показана лишь раз — в Колонном зале Дома Союзов в мае 1924 года, завершившись полным провалом и закрытием театра.*

это первая вещь Мариенгофа для сцены, ее приходится расценивать не только с точки зрения ее абсолютных достижений, но и со стороны драматургических возможностей, которые обнаруживает в ней Мариенгоф»[8].

Итак, пьеса была заказана, с энтузиазмом и рвением написана автором летом 1923 года в Одессе (о чем подробно говорится в мемуарах Мариенгофа [5]) и поставлена в апреле 1924-го. Премьеру ждали. Это был первый опыт заказа театром пьесы современному автору (хотя собрат Мариенгофа по имажинистскому поэтическому цеху Вадим Шершеневич, с 1921 года служивший завлитом в Камерном театре, уже перевел для Таирова пьесу Клоделя «Благовещение»). «Фамира-кифарэд» — «вакхическая драма» Иннокентия Анненского — предыдущий яркий опыт театрального воплощения Таировым современной драматургии (поставлена в 1916 году), не была заказана специально для Камерного, текст уже существовал к моменту обращения к нему театра (а попытки постановок булгаковского «Багрового острова» и других пьес советских авторов были еще впереди).

Любопытно, что с «Фамирой-кифарэдом» фарс Мариенгофа связывает только то, что новая пьеса тоже стала попыткой стилизации. Но если для Анненского античность была родной и изученной стихией, то в случае с Мариенгофом библейские реалии, изученные лишь поверхностно, были объединены с очевидной сатирой как на них (пьеса была подчеркнуто антирелигиозной), так и на современные нэпманские нравы. Сюжет прост: жену важного вавилонского чиновника Сусанну двое старейшин обвиняют в прелюбодеянии, но она, уже вступившая в связь с пророком Даниилом (при этом отбив его у своей служанки), публично оправдана, так как старейшины не сошлись в показаниях относительно дерева, под которым ее видели [8, с. 15–62]. Интерес зрителей к новой пьесе подогревался тем, что ее должен был ставить сам Таиров, возможно, привлекший к работе знакомого поэта, соревнуясь с Мейерхольдом, для которого уже писал пьесы Маяковский. При этом нельзя недооценивать славу Мариенгофа в Москве 1920-х годов. Критики с интересом ожидали результата творческих усилий одного из известных литературных деятелей Москвы, автора многочисленных публичных скандальных акций, совершенных вместе с Есениным и другими имажинистами, понимая, что это новый для него опыт (и Маяковский, и Эрдман тоже были поэтами, а не драматургами).

РЕПЕТИЦИИ «ВАВИЛОНСКОГО АДВОКАТА» В КАМЕРНОМ ТЕАТРЕ

В № 3 «Жизни искусства» за 1924 год появилось уведомление: «Репетируется пьеса Мариенгофа “Вавилонский адвокат”. В главных ролях Позоева, Никритина, Левский, Щирский, Аркадин»[9]. А в № 4, в фельетоне «У рампы», посвященном театральной жизни Москвы, среди других новостей и курьезных историй некто, скрывшийся под псевдонимом «Лорензаччио», с очевидной долей иронии

8 *Марков П. «Вавилонский адвокат» // Правда. 1924. 14 мая. С. 7.*

9 *Хроника // Жизнь искусства. 1924. № 3. 15 января. С. 30.*

пишет: «Кто-то в Москве уверял меня в том, что А. Таиров в работе по подготовке "Вавилонского адвоката" в Камерном театре так увлекся, что буквально отождествился с "Вавилонским адвокатом". А. Таиров так энергично хлопочет над этой пьесой, так отстаивает, так стремится ускорить момент ее постановки на сцене…»[10]. Видимо, эта увлеченность то ли пропала, то ли вылилась в иное решение по поводу пьесы — ее постановкой стал заниматься актер театра Владимир Соколов. Причины отказа Таирова от постановки спектакля исследователю не известны — то ли решил доверить его молодым автору и режиссеру, то ли материал ему показался непригодным для своей работы (чего нельзя исключать), а отказывать Мариенгофу в обещанной постановке он мог посчитать некорректным.

Показательно, что, как уже говорилось выше, в дневниках Алисы Коонен нет ни слова о «Вавилонском адвокате», но в марте 1924 есть такая запись: «Настроение у меня и Александра Яковлевича ужасающее. Александр Яковлевич думает закрывать театр. Неприятная дружба Фельдмана с Мариенгофами и Соколовым. Вообще, неприятное их поведение по отношению к нам и театру» [9, с. 489]. Этот отрывок явно свидетельствует о разладе между Таировым, с одной стороны, и Соколовым и Мариенгофом — с другой. Однако больше об этом конфликте нигде не упоминается — очевидно, участники ссоры не стали выносить этот внутренний разлад в публичное пространство.

В целом, сезон 1923/24 был периодом проб и ошибок — и «Вавилонский адвокат», судя по всему, вошел в их число. В № 46 «Жизни искусства» критик Ипполит Соколов в рецензии на спектакль «Святая Иоанна» по пьесе Бернарда Шоу, открывший следующий сезон, обобщая итоги предшествующего, писал: «Камерный театр переживает кризис. Весь 1923/1924 год — "Человек, который был Четвергом", "Гроза" и "Вавилонский адвокат" — год уступок, шатаний и неудач. Мучительное изживание старого эстетизма, отказ от своих путей, ошибки вместо достижений, поиски нового репертуара, изменения в составе труппы и наконец — уход Церетелли и Позоевой…»[11]

Интересно, что в № 4 «Жизни искусства», где в другой статье упоминается об «отождествлении» Таирова с «Вавилонским адвокатом», проскальзывает еще одна краткая заметка (на странице сводок из разных театров): «Главреперткомом запрещена к постановке принятая Камерным театром пьеса Ан. Мариенгофа — "Вавилонский адвокат"»[12]. И действительно, режиссерский экземпляр, хранящийся в фонде Камерного театра в РГАЛИ (ставший единственным источником публикации текста пьесы в еще неполном, но на данный момент первом собрании сочинений Анатолия Мариенгофа, вышедшем в 2013 году [8]) включает в себя полностью зачеркнутые страницы, где сверху написано: «ЗАМЕНА после цензуры вычеркнутого»[13]. Непростой путь открыто сатирического и антирелигиозного текста и изменения, сделанные, чтобы спектакль

10 *Лорензаччио* [*Бройде М. О.*]. *У рампы* // *Жизнь искусства*. *1924*. *№ 4*. *22 января*. *С. 6*.

11 *Соколов И. Святая Иоанна в Московском Камерном* // *Жизнь искусства*. *1924*. *№ 46*. *11 ноября*. *С. 14*.

12 *Хроника* // *Жизнь искусства*. *1924*. *№ 4*. *22 января*. *С. 29*.

13 *Мариенгоф А. Б. Вавилонский адвокат. Режиссерский экземпляр пьесы*. *1924 г.* // *РГАЛИ*. *Ф. 2030*. *Оп. 1*. *Ед. хр. 251*.

все же вышел, не упоминаются никем из создателей. Однако можно предположить, что на тот период цензура еще не была очень суровой, так как пьеса, кроме всего прочего, с элементами эротики, явными заимствованиями из уайльдовской «Саломеи», была в итоге пропущена на сцену.

М. Г. Литаврина так оценивает режиссерские опыты В. Соколова: «Его служба в Камерном театре подразделяется на два этапа. Дебютный, с 1914-го по начало 1917-го, период не очень яркий, хотя Соколов не только занят в спектаклях как актер, но даже осуществляет как режиссер две постановки (“Карнавал жизни”, совм. с Г. Авловым, и “Вавилонский адвокат”, оба спектакля современникам мало запомнились. Позже как режиссер ставил сцены в спектакле “Духов день в Толедо”, делал инсценировку гофмановского “Синьора Формика”)» [4, с. 65]. Однако здесь «Вавилонского адвоката» можно отнести к ранним постановочным опытам Соколова весьма условно — он был поставлен в 1924 году, более того, критик Михаил Левидов после спектакля высоко оценил потенциал молодого режиссера: «Говорят, что “Адвокат” первая постановка Соколова. Вторая может быть и лучше, но должна быть вторая: первая дает на то право»[14]. И действительно, в одной из театральных хроник «Жизни искусства» ближе к концу 1924 года мы находим следующее упоминание: «Разрешена к постановке пьеса Мольнара “Лильом”, ставить которую будет очередной режиссер Соколов (постановщик “Вавилонского адвоката”)»[15]. Можно предположить, что Соколов периодически привлекался к режиссерским задачам, и «Вавилонский адвокат» стал его первым полноценным дебютом в режиссуре после внезапного отказа Таирова ставить спектакль.

М. Г. Литаврина пишет об обращении Владимира Соколова к режиссуре в контексте его актерской судьбы: «Правда, режиссерская деятельность Соколова в МКТ — он ставил “Карнавал жизни” (вместе с Г. Авловым) и “Вавилонского адвоката”, а позже участвовал в подготовке гофмановского “Синьора Формика” — была не столь удачной. Ставя пьесу имажиниста А. Мариенгофа “Вавилонский адвокат”, Соколов собирался создать современный спектакль “для молодых” — да так, чтобы публика два акта из четырех “проулыбалась, часок похохотала и десять минут… трагедийно посерьезничала”. Несмотря на то, что спектакль, по свидетельству современников, действительно “получился молодым”, он бледно прошел на фоне бурных манифестаций и дискуссий начала двадцатых — “Федры”, “Жирофле-Жирофля”, “Грозы”… Однако, актерский авторитет Соколова был к этому времени неколебим» [3, с. 259]. Тем не менее, анализ доступных материалов по этой постановке позволяет предположить, что ее роль в развитии новых путей Камерного театра и его артистов могла быть гораздо более важной.

14 *Левидов М. Простые истины. Случай на Тверском бульваре // Зрелища. 1924. № 83–84. С. 1.*

15 *Хроника // Жизнь искусства 1924. № 48. 25 ноября. С. 30.*

СОКОЛОВ, МАРИЕНГОФ И БРАТЬЯ СТЕНБЕРГИ — СОАВТОРЫ ПОСТАНОВКИ «ВАВИЛОНСКОГО АДВОКАТА»

Постановка стала совместной для Соколова и Мариенгофа, причем последнему были даны полномочия, приравненные к режиссерским. Вполне возможно, что полноправными постановщиками спектакля стали и его сценографы — художники-конструктивисты братья Владимир и Георгий Стенберги и Константин Медунецкий. На одной из фотографий, появившихся в прессе, Анатолий Мариенгоф сидит среди команды постановщиков как один из полноправных участников, а в режиссерском экземпляре пьесы много его помет, изменений слов и целых фраз — видимо, пьеса и не была рассчитана на публикацию, а являлась инструментом для конкретной работы над постановкой. Мариенгоф тоже подтверждает свою активную вовлеченность в процесс работы над спектаклем, где его роль явно не сводилась к позиции автора, наблюдающего за работой: «А я, как дурак, не вылезал из душного театра, ругался, как извозчик, и грыз Никритину. Таиров сказал: — Если Мариенгоф будет учить всех актеров, как надо играть, если он будет мешать художнику, осветителю и суфлеру, а главное, портить роль Нюше, я распоряжусь не пускать этого Шекспира в театр. Но меня пускали. Со страхом, но пускали. Хотя в моем поведении ничего не изменилось до последних генералок» [5, с. 315].

До премьеры в печати появились два небольших интервью Владимира Соколова и одно интервью Анатолия Мариенгофа. Судя по всему, их основной задачей было заранее доказать современность, актуальность и новизну как материала, так и спектакля. Так, еще 27 октября 1923 года, видимо, как раз после завершения пьесы (в мемуарах описано ее создание в Одессе летом 1923 года), в журнале «Зрелища» автор со свойственным ему легким сарказмом делился подробностями замысла новой пьесы, подчеркивая ее современность, несмотря на взятый в основу библейский сюжет: «Я чувствую третий вопрос, который вертится у вас на языке: “Почему несовременность?” Меня очень радует, что этот вопрос у вас вертится. Даже больше: я был бы очень плохого мнения о сотруднике “Зрелищ”, если бы не только “на языке”, но и язык у него вертелся не так, как он должен вертеться в 1923 году. Что касается моего фарса, то могу вас успокоить: слово, темп действия и образ целого в нем больше, чем современны». И объясняет, что он имеет в виду: «Это значит, что моя вещь в нашей эпохе, а не в сегодняшнем дне. Чтобы предохранить от лысины и подагры моего фарсового “пророка”, чтобы — в погоне за текучестью быта — не пришлось омолаживать каждые полгода пьесы (как это делал Маяковский с “Мистерией-Буф” [sic]) — я решил одеть маски, в данном случае библейские, на действующие в фарсе характеры»[16]. Кстати, возможно, именно соревновательный элемент с Мейерхольдом, который привлек известного поэта в драматурги для своего театра, и сподвиг в свое время Таирова на схожую попытку. Далее Мариенгоф упоминает и структуру пьесы: «Я не принес диалог в жертву действию и не пожертвовал действием

16 *Вавилонский адвокат. Мариенгоф о своей пьесе // Зрелища. 1923. 27 октября. № 59. С. 7.*

ради диалога. В пьесе имеется занимательная интрига, хорошие роли и выгодные режиссерские положения»[17].

Владимир Соколов в своем интервью, вышедшем в «Вечерних известиях» уже непосредственно перед премьерой спектакля — 14 апреля 1924 года — также подчеркивает современность пьесы: «Современность — вот та красная черта, которая проходит через всю нашу работу»[18]. В еще одном интервью, в «Новом зрителе», вышедшем уже в день премьеры — 15 апреля 1924 года, Соколов подчеркивает: «Я хочу, чтобы спектакль был молодым и для молодых». Он подчеркивает, что фарс, близкий по форме Сервантесу и Тирсо де Молине, «вполне законен в современном театре <…> Разоблачение дореволюционной морали и характеров. Наизнанку [sic] пророк, женщина-пожирательница сердец, банкир, судья, царедворец. Наизнанку: семья, любовь, право, религия»[19]. Также Соколов в первом интервью «Вечерним известиям» подчеркивает важность новизны пьесы: «Режиссер и актеры, работающие над пьесой, имеющей за своей спиной театральное прошлое, всегда в какой-то мере зависят от этой ее прошлой жизни. <…> Совершенно свежим и непосредственным может быть только такой спектакль, пьеса которого впервые попадает на подмостки. “Вавилонский адвокат” А. Мариенгофа не видел ни света рампы, ни печатного станка. По моей просьбе автор избегал даже чтения пьесы своим литературным друзьям»[20].

В этой связи интересно упоминание биографом Анатолия Мариенгофа Олегом Демидовым исполнения пьесы в театре «Острые углы» перед премьерой в Камерном театре: «А в это время Мариенгоф ждет возвращения Таирова с гастролей и пока пробует свою новую пьесу в маленьком театре “Острые углы”, где играли Анна Никритина и Августа Миклашевская, будущая подруга Есенина. Там ставились небольшие сатирические пьески, миниатюры, скетчи, экспромты с участием зрителей, и “Вавилонский адвокат” должен был стать первой полноценной многоактной пьесой. Впрочем, со спектаклем в “Острых углах” дело не удалось» [10, с. 236–237]. Кажется сомнительным, чтобы Мариенгоф пошел на риск, отдавая заказанную Камерным пьесу в другой театр — даже если предположить формат читки, это вступает в противоречие с высказываниями Соколова, уверенного в том, что пьесу еще никто не видел и не читал. Также в интервью «Вечерним известиям» режиссер подчеркивает, что пьеса была индивидуальным заказом для Камерного театра, и автор имел в виду именно его актеров, находясь в непосредственном контакте с ними и во время репетиций (что подтверждается и мемуарами автора): «Второе преимущество “Вавилонского адвоката”, что во время работы Мариенгофа над фарсом в какой-то мере имелся в виду Камерный театр. Некоторые театральные образы (Асфеназу, Зера) сшиты автором специально по мерке, снятой с тех актеров, которые эти роли играют

17 *Вавилонский адвокат. Мариенгоф о своей пьесе // Зрелища. 1923. 27 октября. № 59. С. 7.*

18 *Камерный театр. «Вавилонский адвокат» (беседа с режиссером В. Соколовым) // Вечерние известия. 1924. 14 апреля. С. 3.*

19 *О «Вавилонском адвокате»: Беседа с режиссером спектакля В. Соколовым. // Новый зритель. 1924. 15 апреля. С. 7.*

20 *Камерный театр. «Вавилонский адвокат» (беседа с режиссером В. Соколовым) // Вечерние известия. 1924. 14 апреля. С. 3.*

в данном спектакле (Аркадин и Никритина). Следующим весьма важным в постановке я считаю тот контакт в работе над театральным воплощением пьесы, который был установлен с первых репетиций у актеров и режиссера с автором»[21]. Если конфликт с Таировым и сложности с текстом и возникали до начала репетиций, то далее работа над спектаклем, судя по всему, шла в дружеской атмосфере: режиссер и автор были полны энтузиазма, который передался и актерам, в первую очередь, Анне Никритиной, для которой муж создал роль Зеры.

Сценографию и костюмы для спектакля выполнили совместно с Константином Медунецким художники-конструктивисты Владимир и Георгий Стенберги, с 1922 года являвшиеся авторами художественного оформления многочисленных спектаклей Камерного театра. Они работали и над предшествовавшей «Вавилонскому адвокату» «Грозой» (1923), и над последовавшим за ним спектаклем «Святая Иоанна» (1924) по пьесе Бернарда Шоу. В дальнейшие годы их работы в Камерном — это «Косматая обезьяна» (1926), «Любовь под вязами» (1926), «Негр» (1929) О'Нила, премьера в России «Оперы нищих» Брехта (1930). Их занятость в оформлении спектакля еще раз указывает на то, что изначально пьесу намеревался ставить сам Таиров, и лишь потом она была передана актеру Владимиру Соколову.

«ВАВИЛОНСКИЙ АДВОКАТ». ВЫПАДЫ ТЕАТРАЛЬНЫХ КРИТИКОВ

В Бахрушинском театральном музее сохранились чертежи сценической конструкции, напоминавшей небольшую вавилонскую башню — несколько рецензентов спектакля не упустили случая пошутить по этому поводу. По бокам были расположены лестницы, активно использовавшиеся в спектакле (отчасти конструкция напоминает сценографическое решение Любови Поповой в «Великодушном рогоносце» Мейерхольда). У основания конструкции в одной из сцен стояла ванна, в которой купалась Сусанна, старцы подглядывали за девушкой, свесившись с куба, находящегося сзади. На архивных фотографиях видны таблички — «Почта», «Счета», подчеркивающие условность Вавилона и отсылающие к сатирическим аллюзиям на нэпмановскую Москву. Эскизы костюмов, также сохранившиеся в музее, показывают, что и здесь сознательно эклектично совмещались стилизованные под «древний Вавилон» костюмы священников и платья, шляпки, спортивные трико середины 1920-х годов.

Владимир Соколов в своем интервью от 15 апреля 1924 года «Новому зрителю» упоминает большое количество технических трюков в спектакле: «Что касается постановки, то я должен отметить, что дирекция "не щадила затрат". Помимо электротехника, сопровождающего пророчества Даниила громами и молниями, значительное место занимает в работе водопроводчик»[22]. Несмотря на активное использование конструктивистской сценографии,

21 *Камерный театр. «Вавилонский адвокат» (беседа с режиссером В. Соколовым) // Вечерние известия. 1924. 14 апреля. С. 3.*

22 *О «Вавилонском адвокате»: Беседа с режиссером спектакля В. Соколовым // Новый зритель. 1924. 15 апреля. С. 7.*

что дало повод Михаилу Левидову назвать спектакль «упражнением на мейерхольдовскую тему»[23], сознательно желая дистанцироваться от методов Мейерхольда, в интервью «Вечерним известиям» от 14 апреля Соколов подчеркивал, что его работа — в первую очередь актерский спектакль: «Актер в нашей работе прежде всего не был макетным мясом. Актер не прибор для трюка, не трамплин для режиссерских прыжков. Но он компоновывается [sic] в план спектакля, а план спектакля компонуется по намеченным актером образам». И продолжает дальше, определяя именно актерские работы первоисточником созданной Стенбергами и Медунецким конструкции: «Актерское движение и мизансцены подсказали нашим художникам сценическую установку, актерский образ дал характер костюмам»[24].

В пьесе «Вавилонский адвокат» есть отсылы к Ветхому Завету и Танаху, а также к шумеро-аккадской мифологии, но без внимания к историчности, а с откровенной сатирическо-язвительной и антирелигиозной направленностью. Кажется, действию здесь предпочитается красное словцо, шутки бесконечны, есть очевидная ставка на реакции зрителей на те или иные реплики. Видна эрудиция поэта-имажиниста, но при этом в пьесе присутствует некоторая вторичность, как по отношению к «Саломее» Уайльда (Сусанна сама влюбляется в пророка Даниила), так и к «Великолепному рогоносцу» Кроммелинка (начинается пьеса с сознательного предложения торговцем Иоакимом своей жены двум старейшинам для выгоды своего коммерческого предприятия). Несмотря на то, что жанр пьесы и драматургом и режиссером определен как фарс, в ней мало квипрокво и комедийных положений, а больше словесных сатирических выпадов и подчеркнуто пикантных, граничащих с эротизмом ситуаций. Спустя пару лет такая пьеса не появилась бы на советской сцене, но в 1924 году это еще было возможно. Автор оставляет зазоры между некоторыми репликами, текст недостаточно выверен, есть места для актерских импровизаций. Скорее всего, зритель при просмотре спектакля смеялся не над комедией положений, а над импровизациями, жестами, тоном голоса актеров, скрытыми за шутками и скабрезностями инвективами против религии, ханжества, лживого пророчества и стяжательства персонажей. Досталось здесь всем, кроме, пожалуй, Зеры, которая правдами и неправдами стремится вернуть возлюбленного, и для этого применяет всю свою хитрость. В образе активной служанки, объединяющей своими поступками и реакциями события в разных локациях и с разными персонажами в единое действие, просматриваются параллели и со «Слугой двух господ» Гольдони, и с традицией дель арте в целом (фото 1).

На спектакль в течение 1924 года вышло значительное количество рецензий, и в отзывах чувствуется даже дискуссионный запал. Интересно, что статьи критиков подколоты на бланки Камерного театра от 1945 года — видимо, тогда и был систематизирован этот архив. Любопытно, что во многих рецензиях упоминается достаточно скандальная

23 *Левидов М. Простые истины. Случай на Тверском бульваре // Зрелища. 1924. № 83–84. С. 1.*

24 *Камерный театр. «Вавилонский адвокат» (беседа с режиссером В. Соколовым) // Вечерние известия. 1924. 14 апреля. С. 3.*

слава Мариенгофа как поэта-имажиниста, эстета и владельца кафе «Стойло Пегаса». Он не был неизвестным новым автором, открытым Таировым, более того, в рецензии на «Вавилонского адвоката» под авторством Шумского, вышедшей в «Вечерних известиях» 21 апреля 1924 года, упоминаются предыдущие деяния автора именно в театральной среде: «Недавний поход Мариенгофа и К, как известно, кончился весьма бесславно. Мариенгоф, не выдержав ответного огня, отступил по всему фронту. На этот раз Мариенгоф выступил против засилия романтики в литературе. Задача более осуществимая, да и сопротивления куда меньше»[25]. Возможно, имеется в виду единственный показ первой пьесы Мариенгофа «Заговор дураков» в Проекционном театре Соломона Никритина, возможно, тот факт, что эту пьесу и есенинского «Пугачева» рассматривал Мейерхольд (они даже читались на сборе труппы), а возможно, имелись в виду какие-то конкретные высказывания в прессе или на выступлениях имажинистов в те годы. Мариенгоф, уже будучи известным, не раз выступал против других деятелей искусства, и став автором новой пьесы, он обратился в отличную мишень для критики.

Фото 1. А. Б. Никритина в роли Зеры из спектакля «Вавилонский адвокат». Обложка журнала «Зрелища». 1924. № 86 (май) / A. B. Nikritina as Zera in the production The Babylonian Advocate. Cover of the journal Spectacles (Zrelishcha), 1924, no. 86 (May)

Вот, например, фрагменты рецензии, достаточно показательной и яркой в своей ядовитой нацеленности против автора, вышедшей в «Новом зрителе» 22 апреля 1924 года: «В последнее время наши академические эстеты стали, вдруг, страшными р-революционерами [sic] и безбожниками. Вот уж, поистине, после драки да в забияки! <…> а теперь вот и лидер “Стойла Пегаса”, А. Мариенгоф, занялся разоблачением недостойного поведения пророков в Вавилоне и в ближайших его окрестностях. <…> с непривычки что ли, господа эстеты столь неуклюжи в этой новой для них агит-проп-работе, что вызывают подчас невольный смех у всех окружающих. <…> А. Мариенгоф назвал все это современным фарсом, предложил публике смеяться, а журналу “Безбожнику” принять его в число постоянных сотрудников. Но, увы, публика не смеялась, а “Безбожник” вряд ли оценит нового спеца по Вавилонии. Ах, как трудно в наше время… Вове приспособиться!»[26] Кстати, последнее — упоминание фильма Александра Уральского «Вова приспособился» (1916) по пьесе Е. Мировича, в которой студент решает податься

25 *Шумский. «Вавилонский адвокат». Московский Камерный Театр // Вечерние известия. 1924. 21 апреля. С. 4.*

26 *«Вавилонский адвокат», или «Безбожник» в издании Камерного театра // Новый зритель. 1924. 22 апреля. № 15. С. 11.*

в солдаты — намекает на бесплодные и неубедительные, с точки зрения автора, попытки имажиниста-эстета записаться в безбожники и разоблачители нэпманства. Рецензия несколько раз обыгрывает как прошлое поэта, так и первую ассоциацию со словом «вавилонский» — башню: «Впрочем, дело не в Мариенгофе и его вавилонском пегасе, а в Камерном театре. До какой степени растерянности нужно дойти, чтобы после провала "Грозы" решиться показать публике фарс, в котором нет ни капли юмора, остроумия, и в котором самой "смешной" репликой считается, например, такая: "Я сгораю! Вызовите пожарную команду"»[27].

Рецензия отказывает пьесе и спектаклю именно в том, на что делали ставку драматург и режиссер — в оригинальности и современности: «А. Мариенгоф, автор "Вавилонского адвоката", очевидно, вполне искренне считает, что он написал оригинальную пьесу, имеющую характер народного фарса, отражающего современность, и осмеивающую всяческие библейские предания и легенды. Помня отчетливо, что еще Пушкин ввел мотив "библейской похабщины" в свою "Гавриилиаду", автор "Вавилонского адвоката" с усердием превеликим устремился по этому следу, попутно экспроприируя сценические образы, ситуации и даже бутафорию ("и веревочка пригодится!") из произведений драматургов и либреттистов, как уже скончавшихся, так и поныне живущих»[28]. Так, по мнению рецензента, образ евнуха Асфеназу — это повторение персонажа Калхаса из оперетты Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), а сцена купания Сусанны и наблюдения над нею скопирована из пьесы Георга Кайзера «Иудейская вдова» (1911), в основу которой легла библейская история Юдифи. Критик отказывает спектаклю и в отражении современности, не считая современным «цилиндр на голове Даниила» и признавая, что единственный признак современности пьесы в том, что «смешались языци и в результате — истинная театральная вавилонская башня!»[29].

Фельетон «Вавилонская башня (к рефлексологии театрального жаргона)» под авторством Момуса, вышедший в «Новом зрителе» через месяц, 20 мая 1924 года, подхватил именно эту цитату, создав некое подобие сатирической вавилонской башни, где строящие башню работники сыпят разными специально сколлажированными странными репликами в духе разных режиссеров современности — в тексте есть аллюзии на Таирова и на Мейерхольда, и на Мариенгофа, и на биомеханику, и на технические новшества разных спектаклей. Здесь сознательно создается какофония отсылок и аллюзий, видимо, высмеивающая сразу несколько спектаклей того времени и эклектичность систем и новаторских методов, предлагавшихся на суд зрителя[30]. Уже через два-три года критика приобретет более зловещие формы, а обвинения в несовременности и вторичности будут стоить обвиняемому работы и карьеры, а подчас и жизни. Все тексты, связанные с «Вавилонским адвокатом», вышли в относительно свободное время НЭПа и театральных поисков Таирова и Мейерхольда и не представляли большой опасности для авторов постановки.

27 *«Вавилонский адвокат», или «Безбожник» в издании Камерного театра // Новый зритель. 1924. 22 апреля. № 15. С. 11.*

28 *Там же.*

29 *Там же.*

30 *Момус. Вавилонская башня. К рефлексологии театрального жаргона // Новый зритель. 1924. № 19. 20 мая. С. 6–7.*

В статье «И смех и грех…» в № 18 «Нового зрителя» за 1924 год В. Чернояров прошелся сразу по нескольким спектаклям, по его мнению, потерпевшим неудачу в попытках вызвать смех у зрителя. Досталось и «Вавилонскому адвокату»: «Тяга к смеху и смешному охватила всех. Даже Мариенгоф, ничтоже сумняшеся, назвал "Вавилонского адвоката" фарсом. Между тем как в пьесе самое "смешное" место — это убийство бедного, ни в чем не повинного негра. Нечего сказать — веселенький фарс — со зверскими убийствами!»[31] Отказывает пьесе как в современности, так и в юморе и Михаил Левидов. Интересно, что отношение критика (как и В. Черноярова) к автору пьесы определено его деятельностью в литературной Москве. Левидов пишет: «Никакой это не фарс, ибо он для фарса недостаточно смешон, и никакой это не современный, хотя бы потому, что существование Мариенгофа в современности вообще сомнительно. То есть он, Мариенгоф, конечно, существует в природе, но гуляет где-то по периферии современности, по окружности»[32].

Однако Левидов в конце статьи признает, что в целом и пьеса, и спектакль достаточно остроумны и симпатичны, и спектакль Владимира Соколова имеет право на существование, но он — не более чем «аккуратное упражнение»: «Но если об этом ярлычке забыть, так нельзя не сказать, что Мариенгоф написал вещь для театра местами остроумную, с замыслом, правда, более оригинальным, чем исполнение. <…> И про Соколова — постановщика — ничего плохого не скажешь. Больше того, постановка "Адвоката" легка и остроумна, в ней нет этой дубоватой претенциозности "Четверга", этой мертвой скуки "Грозы". <…> Но пожалуйста, давайте условимся, не нужно ни о каких "достижениях" говорить в связи с этой постановкой. Так весьма аккуратная постановка, упражнение на мейерхольдовскую тему. И играют неплохо <…>. А героиня пьесы — Никритина — очень весело, с этакой совсем не камерной экспрессией изображает негритянку Зеру. А в итоге — без злости ("Четверг") и без особой скуки ("Гроза") можно смотреть "Адвоката". Для М. К. Т. нынешнего сезона — это достаточно»[33].

Павел Марков без сарказма и иронии, свойственных некоторым из предыдущих статей, также показывает двойственность эффекта, который оказала на зрителей эта постановка — с одной стороны, есть явный успех в выполнении формальных задач, с другой — слишком стилизованная попытка отразить современность в шутках, повышенная ее эклектичность. В статье Маркова, вышедшей в газете «Правда» от 14 мая 1924 года, приведенной в разделе рецензий на архивные спектакли на сайте театра имени Пушкина, находим важную мысль, указывающую на важность новизны текста пьесы:

«Перед отъездом в Ленинград Камерный театр показал свою последнюю постановку — фарс Анатолия Мариенгофа "Вавилонский адвокат". Поскольку сейчас вообще каждое явление современной драматургии заслуживает преимущественного внимания, постольку и интерес данного спектакля в значительной мере был сосредоточен на пьесе.

31 *Чернояров В. И смех и грех… // Новый зритель. 1924. № 18. 13 мая. С. 6–7.*

32 *Левидов М. Простые истины. Случай на Тверском бульваре // Зрелища. 1924. № 83–84. С. 1.*

33 *Там же.*

<...> В какой-то мере пьеса носит вполне формальный характер — как будто поэт сознательно поставил себе ряд поэтических и театральных заданий в области композиции слова, сценария, действия, образа; заданий, разрешением которых он интересовался первостепенно — даже по сравнению с разрешением основной темы пьесы — и которые он стремился преодолеть.

Подзаголовок "Фарс" вообще очень обязывает, если только фарс не остаётся в пределах эротического анекдота или бесплодного сочетания разнообразных приключений. В особенности обязывает современный фарс. Мариенгофом фарс был взят как сценическое задание на "легкость" более формально, чем по существу. Это основное задание поэт выполнил. Может быть, именно благодаря этой чрезмерной скользящей легкости, лежащей вне подлинного ощущения здорового полнокровия, фарс только забавляет, но не радует, не смешит; чаще оставляет спокойным и равнодушным.

Инсценируя библейскую историю о пророке Данииле, Мариенгоф заблудился между сатирой на современность, для которой его пьеса недостаточно остра, и пародией на библию, для которой она недостаточно глубока. Ни за самим "вавилонским адвокатом", бывшим пророком Даниилом, ни за тремя отроками, оказавшимися "помощниками присяжного поверенного", ни за "вавилонской львицей" Сусанной нет образов современности; одновременно искривленное и пародийно освещенное библейское предание оторвано от своего источника и показано в разрезе легкого, почти опереточного стиля»[34].

Саму постановку Марков, как и Левидов, находит неплохой, «очень четкой» и «формально законченной»: «То же увлечение легкостью и в формально законченной и очень четкой постановке Соколова. С намеками на современность (преимущественно в костюме), с удачными мизансценами, в ровном и быстром исполнении с хорошо взятым темпом и ритмом, в простом и быстро сменяющемся декоративном оформлении пьеса скользит быстро и легко — так, как она и написана. Впрочем, из общего ровного исполнения выделяются Аркадин, играющий роль евнуха с чистым юмором и с прекрасной фарсовой и красочной грубостью, и Никритина, показавшая хороший темперамент и несомненную остроту в забавной роли "черного мстителя" — негритянки Зеры»[35].

Одна из статей все же стала исключением в общем подходе критиков, не уводящих свои рассуждения в политическую плоскость. Рецензия с подписью «Шумский», вышедшая в «Вечерних известиях» 21 апреля 1924 года, относит спектакль и пьесу к не-революционным, чуждым духу революции и критикует постановку именно с этой точки зрения. Автор пишет: «Развеяв эфемерную завесу над доисторическими временами, Мариенгоф облек их в иные формы. В формы, созвучные буржуазной современности, но чуждые и враждебные революции. Что с того, что библейские пророки, судьи, блудницы наделены атрибутами буржуазных юристов, шарлатанов, биржевиков и кокоток. Революционного мироощущения в пьесе нет. Замена библейского стиля дегенеративным, упадочным равносильна ублюдочным тенденциям писателей-романтиков, в произведениях которых ищут забытия от социальных потрясений

34 *Марков П. «Вавилонский адвокат» // Правда. 1924. 14 мая. С. 7.*

35 *Там же.*

верхушечные слои буржуазии»[36]. Хотя рецензент в целом хвалит и актеров («исполнение уверенное»), и режиссера («…постановка “Вавилонского адвоката” гораздо лучше его содержания. Простая схематичная установка сцены рационально использована постановщиком Соколовым»), статья подводит пугающий своей жесткостью итог: «После это, однако, не спасло пьесу от гнетущей скуки и полной ее неприемлемости как литературно-политического памфлета»[37]. Если вспомнить отказ Мариенгофу в современности в одной из предыдущих статей, здесь происходит еще более кардинальное отделение автора от интересов революционного зрителя — он пишет не о нем (зрителе), а о буржуазных кокотках и нэпманах, он чужд советскому человеку. И это уже, несомненно, опасное обвинение, задача которого — поместить автора, стремившегося в сатире на новое время быть актуальным, в чуждый стране и современности идеологический лагерь.

Неизвестно, как сам Анатолий Мариенгоф с его достаточно болезненным самомнением воспринял рецензии на спектакль. В мемуарах он избегает упоминаний критики, подчеркивает успех спектакля у публики, отмечает появление лица Анны Никритиной на обложках журналов и возмущается невежеством зрителей, выкрикивающих имя персонажа на поклонах: «После окончания “Вавилонского” кричали: — Зеру!.. Зеру!.. Зеру!.. Тогда в Москве еще немногие знали фамилию актрисы. Я с возмущением шипел про себя: “Невежды!..” Но еще больше был возмущен, когда минут через десять опустили железный занавес. Он закрыл даже самые горячие рты. И я, разумеется, счел это “театральной интригой”. <…> К моему удовольствию и некоторому удовлетворению, через неделю с обложек театральных журналов лукаво засверкали белки черномазой Зеры. Я покупал эту замечательную литературу дюжинами и рассылал ее по почте» [5, с. 316–317]. В РГАЛИ удалось найти фотографии сцен из спектакля из «Огонька» от 11 мая 1924 года, среди которых есть и очень выразительный снимок Анны Никритиной в роли Зеры (фото 2) (на всю страницу). Именно ее яркая мимика и была растиражирована: это фото украшает и обложку № 86 журнала «Зрелища» (май 1924 года) [5, вкладка с иллюстрациями].

ПОЛОЖИТЕЛЬНЫЕ ОТКЛИКИ НА «ВАВИЛОНСКОГО АДВОКАТА»

Однако были и положительные рецензии. Среди признающих успех спектакля выделяется статья критика под псевдонимом «Гамаюн», вышедшая в «Вечерней Москве» 21 апреля 1924 года. Плюсы постановки критик видит в обновлении кадров внутри самого театра, открыто поддерживая нарушение режиссерской монополии Таирова, очевидно связывая с этим и успех «Вавилонского Адвоката» у зрителя. «Гамаюн» отмечает: «Уже успели подрасти более экспансивные и восприимчивые актеры, уже выпросилась на большую сцену заботливо спрятанная где-то во дворе “студия”; нашлись даже режиссеры, применявшиеся доселе только для работ с марионетками, но никак не с живыми актерами, и оказавшиеся не менее

36 *Шумский. «Вавилонский адвокат». Московский Камерный Театр // Вечерние известия. 1924. 21 апреля. С. 4.*

37 *Там же.*

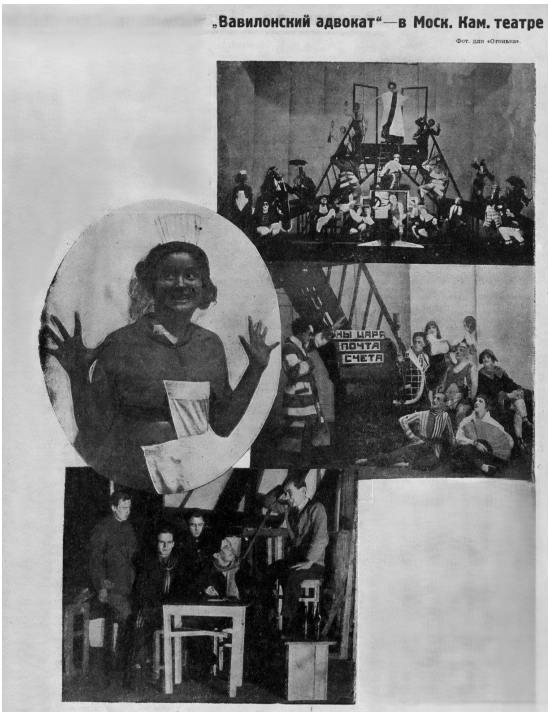

Фото 2. «Вавилонский адвокат» — в Моск. Кам. театре. Фото для «Огонька». // Огонек. 1924. № 20 (59). 11 мая. С. 16. Подпись к фото: Сверху вниз: четвертый акт «Вавилонского адвоката». Сцена «Суда божия». 2-й акт — торговый дом Иоаким и К-о. Налево — А. Б. Никритина, исполнительница центральной роли Зеры. На репетиции «Адвоката». В центре сидит — автор А. Б. Мариенгоф / The Babylonian Advocate at the Moscow Chamber Theatre. Photograph for Ogonyok. // Ogonyok. 1924, no. 20 (59), 11 May, p. 16. Caption to the photograph (top to bottom): Act IV of The Babylonian Advocate — the scene of "God's Judgment"; Act II — the trading house of Joachim & Co.; on the left, A. B. Nikritina, performer of the central role of Zera; at rehearsal for The Advocate, with the author, A. B. Marienhof, seated in the center

изобретательными, чем сами основатели театра. Все эти приобретения обнаружены на премьере антирелигиозной пьесы Мариенгофа "Вавилонский адвокат"»[38].

Автор статьи развивает свою мысль, описывая соединение условной стилизации под «древний Вавилон» и современных костюмов и трюков и называет спектакль «одним из немногих положительных явлений» в Камерном театре последних лет: «"Трюки" состоят на этот раз не только в том, что одно из действующих лиц читает перед "вавилонскими", хотя и конструктивными лестницами газету "7 дней МКТ". Центр пьесы — даже не в разоблачении секретов сценического грома, которым Иегова потрясает, когда это угодно помощнику режиссера; одновременное и "безбожническое" и антинэпманское высмеивание мещанства и буржуазии всех времен и народов, вот что позволяет назвать "Вавилонского адвоката" одним из немногих положительных проявлений Камерного театра за последние годы»[39].

Упомянув в начале статьи, что «не одними Коонен и Церетелли богата эта <…> организация», критик хвалит и актеров, которым этот спектакль дал шанс показать себя: «… ведь (тоже после долголетнего перерыва) на этой сцене замечаются хорошие актеры. Никритина, до сих пор появлявшаяся только в "Короле-арлекине" и изредка в других пьесах, — сразу стала в первый ряд актеров МКТ ярким, талантливым исполнением Зеры. Прекрасный комик Аркадин, всегда себя неловко чувствующий среди вымученных камерных героев, здесь оживился и вовсю себя проявлял. То же о Позоевой, Щирской, Ленском. <…> Успех "Адвоката", как и ранее "Жирофле-Жирофля", может, наконец, заставить являющийся своего рода сценическим окном в Европу театр ориентироваться на искусство жизнерадостное, а не на забываемую даже

38 *Гамаюн. «Вавилонский адвокат» // Вечерняя Москва. 1924. 21 апреля. С. 3.*

39 *Там же.*

в стране Пуанкаре, нашему театру всегда чуждую, высокую трагедию»[40]. Заметим здесь, что это очевидный выпад против Таирова и его метода, его выбора репертуара, и защита того, что предложил Соколов — искрометной жизнерадостности просто ради юмора, смеха, озорства. Это было свойственно имажинистам, в группу которых входил Мариенгоф, но и в целом молодости, молодому поколению — актерам, автору, режиссеру этой постановки. Эта рецензия указывает на то, что Камерный театр действительно обновился этой постановкой, дав дорогу новым актерским кадрам, дав право новому режиссеру и новому автору проявить себя, проложив новые пути возможного развития.

Как положительное явление в истории Камерного и современного театра в целом принял этот спектакль и автор рецензии в № 18 (1924) «Жизни искусства» — но здесь критик был, конечно, на стороне автора пьесы, ведь под псевдонимом «Аббат-Фанфрелюш» скрывался друг и коллега Анатолия Мариенгофа, театральный деятель и имажинист Вадим Шершеневич. В этой статье подчеркивается, что сам факт появления современной пьесы в театре — важная тенденция, которая должна подкрепиться схожими опытами. Шершеневич, по сути, складывает гимн современной драматургии на сцене — пусть она еще не идеальна, во многом литературна, но она есть, и она ставится, и такие опыты для зрителя и для театра важнее шедевров по старым пьесам. В этом подходе, кстати, слышатся отголоски отношения к классике футуристов. Критик пишет, оценивая качество самой пьесы и радуясь ее появлению: «Мариенгоф написал библейский фарс, несколько замедленный в развитии действия вначале и недоделанный в концовках актов. Использовав слово, дав остроту современной трактовки библейских типов и библейских скандалов, Мариенгоф практикой доказал, что всякое омоложение покойников путем режиссерских трюков (“Федра” Таирова, “Лес” Мейерхольда и пр.) ничто по сравнению с оригинальной пьесой поэта — мастера слова и фабулы. <…> Я не говорю, что “Адвокат” идеальная пьеса: в ней есть неровности, есть литература, но эти минусы данной пьесы только лишний раз подчеркивают плюсы современной пьесы вообще. Никогда, никакие “Эдипы”и “Мадамы с камелиями” не зазвучат для нас так, как опыт современного поэта»[41].

В статье подчеркивается — в противопоставление в первую очередь как практике самого Таирова, никогда не признававшего догмат текста над театром, так и Мейерхольда — что ни пьеса, ни актеры не были задавлены режиссурой: «Может быть, “Адвокат” как раз выступит защитником драматургов, изнасилованных выдумкой режиссуры. Ломать и коверкать, “чтоб непохоже было”, очень модно. Но каждая мода рождает антимоду. Пусть “Адвокат” будет отправной антимодной точкой»[42]. Режиссер на этот раз, по мысли критика, дал проявиться актерам, исходя из их возможностей, не навязывая режиссерской воли: «…режиссура не знает своих актеров. Два последних спектакля МКТ (“Гроза” и “Адвокат”) это блестяще подтверждают: два раза

40 *Гамаюн. «Вавилонский адвокат» // Вечерняя Москва. 1924. 21 апреля. С. 3.*

41 *Аббат-Фанфрелюш. «Вавилонский адвокат» Мариенгофа в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 18. 29 апреля. С. 17–18.*

42 *Там же. С. 18.*

режиссура дала возможность актерам играть, и два раза актеры доблестно выдержали испытание. <…> Соколов необычно для МКТ дал полную волю актеру, умело скоординировав волю отдельных исполнителей. Очевидно, он строил тон спектакля на основе фактической актерской игры. Я ставлю в заслугу Соколову именно то, что он работал с актерами, а не над актерами. При некоторой измельченности постановки режиссурой дано очень много актеру для оправдания тех дефектов, которые есть в пьесе: главным образом литературной перегруженности в ущерб комедии положений. Есть ряд трюков (напр. электрогром, вырываемые волосы, нарочитая пародийность божьей кары), но трюков помогающих актеру, а не прославляющих модную "выдумку" режиссуры»[43].

В похвалах режиссеру, актерам, в радостной оценке постановки новой пьесы Шершеневич открыто приветствует появление «Вавилонского адвоката», обнаруживая в этом и новый шаг в развитии самого Камерного театра, и возможный путь для обновления других театров, в которых вместо классики будут ставиться современные пьесы, а вместо «ломающей», навязывающей актеру режиссуры (явный выпад как против Мейерхольда и его эпигонов, так и частично против самого Таирова) появятся концепции, уважающие и текст, и природу артиста. Шершеневич в своей статье выступает за текстоцентричный и антирежиссерский театр, расценивая премьеру «Вавилонского адвоката» как свежее и необычное явление для театра середины 1920-х годов, делающее шаг в направлении если не преодоления, то смягчения догмата режиссуры.

«ВАВИЛОНСКИЙ АДВОКАТ» В ПОЭТИКЕ АНАТОЛИЯ МАРИЕНГОФА И ИСТОРИИ КАМЕРНОГО ТЕАТРА

Подводя итоги и отвечая на вопрос — стал ли спектакль «Вавилонский адвокат» лишь камерным случаем попытки Таирова сотрудничать со знакомым ему литератором, или же как-то изменил судьбы тех, кто был к нему причастным — можно сделать несколько выводов. Так получилось, что в последующих сезонах Камерный театр больше спектакль не возобновлял: судя по сохранившейся в Бахрушинском музее афише, «Вавилонский адвокат» прошел в апреле 1924 года перед гастролями и несколько раз был показан в Ленинграде. И хотя Соколову позже доверяли постановку спектаклей, тандема Мариенгоф — Соколов не сложилось (последний вскоре эмигрировал), и больше Таиров пьес поэту не заказывал. В дальнейшем он получал от Мариенгофа рукописи или машинописи пьес — но так и не предложил постановку. Хотя, как показало время, Мариенгофу, как и Таирову, так и не удалось вписаться в новое советское время, Таиров больше не привлекал поэта и драматурга к сотрудничеству. «Вавилонский адвокат» стал одной из тех проб, о которых

43 *Аббат-Фанфрелюш. «Вавилонский адвокат» Мариенгофа в Камерном театре // Жизнь искусства. 1924. № 18. 29 апреля. С. 17–18.*

писали критики, упоминая сезон 1923/24 годов. Новому содружеству автора, начинающего режиссера и молодых актеров не позволили присвоить себе полноту власти в театре. Отдельный театр-студия из актеров, играющих в спектакле, тоже не возник, таких предпосылок, кажется, и не было. В ретроспективе важно то, что, пожалуй, в сгущавшейся и слишком стремительно становившейся идеологизированной атмосфере Камерный театр больше никогда не давал молодым такого уровня карт-бланш, какой был дан «Вавилонским адвокатом». Даже комедии должны были быть советскими, оправданными, соответствующими директивам времени — смеяться просто так уже через два года было нельзя. Этот спектакль можно назвать последним смехом «просто так».

В дальнейшем Мариенгоф поддерживал отношения с Таировым и Коонен — и во время работы Никритиной в Камерном, и после. В своих мемуарах Анатолий Мариенгоф отмечал: «Новый год мы встречали в Литературно-художественном кружке с Алисой Коонен и Таировым» [3, с. 274], а на сборнике стихов «Новый Мариенгоф» (1926), хранящемся в Центральной научной библиотеке СТД (Москва), есть автограф Мариенгофа с подписью «Милой Алисе и Александру Яковлевичу». В РГАЛИ также сохранились три письма Таирова Мариенгофу на бланках Камерного театра, посланные в конце 1940-х годов, накануне закрытия театра, из которых можно заключить, что драматург продолжал посылать Таирову свои пьесы на рассмотрение и получал вежливые, но дружеские отказы, с сохранением при этом приятельских отношений. Правда, в одном письме упоминается: что «они с Алисой уходят из театра, но остаются в Москве», значит, в то время и предложить Таирову даже при всем желании своему знакомому автору было уже нечего. Что же касается пожелания Шершеневича заниматься современными авторами, Камерный театр продолжил попытки подстроиться под современные реалии и несколько раз в 1920-е и 1930-е годы обращался к современной русско-советской драматургии — и к «Багровому острову» Булгакова, и, конечно, к «Оптимистической трагедии» Вишневского.

Для самого автора, поэта-имажиниста Анатолия Мариенгофа, процесс работы над пьесой и выход спектакля «Вавилонский адвокат» стали важной вехой в биографии — причем не только его самого, но и Анны Никритиной, чья актерская карьера получила новый виток после роли в «Вавилонском адвокате». В его дальнейшей карьере драматурга и мемуариста трагически отразились многие сломы времени, которое он пытался понять, эпохи, под которую хотел подстроиться. Пожалуй, так по-юношески и беспечно смеяться, как в «Вавилонском адвокате», у него больше не было возможности. Исследование истории постановки этого спектакля, на которую театроведы раньше не обращали должного внимания, кажется важным для истории Камерного театра и литературного процесса 1920-х годов, а также творческой биографии поэта, драматурга и прозаика Анатолия Мариенгофа.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Баранов В. С.* Сергей Есенин. Биографическая хроника в воспоминаниях, фотографиях, письмах. М.: Радуга, 2003. — 464 с.
2. *Стоева Н. С.* Драматургия имажинистов: от комедии до трагедии // Новая драма рубежа XIX–XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции 8–10 ноября 2013 года. СПб: СПбГАТИ, 2014. С. 130–138.
3. *Литаврина М. Г.* Артист Московского Камерного театра В. А. Соколов в зарубежье: к проблеме профессиональной реализации русских актеров-эмигрантов // «...Глядеть на вещи без боязни»: К столетию Камерного театра. Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию Камерного театра, 16–18 декабря 2014 года. М.: Государственный институт искусствознания, 2016. С. 253–277.
4. *Литаврина М. Г.* Владимир Соколов: американские годы // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 62–78. DOI:10.35852/2588-0144-2022-1-62-78.
5. *Мариенгоф А. Б.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 2: Кн. 2: Мемуары. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. — 448 с.
6. *Старцев И. И.* Мои встречи с Есениным // С. А. Есенин в воспоминаниях современников: в 2 т. Т. 1 / вст. ст., сост. и коммент. А. А. Козловского. М.: Художественная литература, 1986. С. 408–428.
7. *Липатова М. В.* ОСТ и театр // Вопросы театра. Proscaenium. 2009. № 3–4. С. 198–207.
8. *Мариенгоф А. Б.* Собрание сочинений: в 3 т. Т. 3: Пьесы. М.: Книжный Клуб Книговек, 2013. — 593 с.
9. *Коонен А.* «Моя стихия — большие внутренние волненья». Дневники 1904–1950. М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 768 с.
10. *Демидов О. В.* Анатолий Мариенгоф: первый денди Страны Советов. М.: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2019. — 749 с.

REFERENCES

1. Baranov V. S. *Sergey Yesenin. Biograficheskaja khronika v vospominanijah, photografijah, pismah* [Sergey Yesenin. Biographical Chronicle in Memoirs, Photographs, Letters]. Moscow: Raduga, 2003. 464 p.
2. Stoeva N. S. *Dramaturgija imazhinistov: ot komedii do tragedii* [The Dramaturgy of the Imagists: From Comedy to Tragedy]. In: Novaja drama rubezha XIX–XX vekov: problematika, poetika, puti stsenicheskogo voplotschenija [New Drama at the Turn of the 19th and 20th Centuries: Themes, Poetics, and Approaches to Staging]. Proceedings of the academic conference held on 8–10 November 2013. St Petersburg: SPbGATI, 2014, pp. 130–138.
3. Litavrina M. G. *Artist Moskovskogo Kamernogo Teatra V. A. Sokolov v zarubezje: k probleme professionalnoj realizatsii russkih akterov-emigratov* [V. A. Sokolov, an Actor at the Moscow Chamber Theatre, Abroad: on the Issue of Professional Fulfilment for Russian Actors in Exile]. In: "...Gljadet' na vestchi bez bojazni": K stoletiju Kamernogo teatra. [To Look at Things Without Fear': Marking the Centenary of the Chamber Theatre]. Proceedings of the International Academic Conference Dedicated to the 100th Anniversary of the Chamber Theatre, 16–18 December 2014. Moscow: SIAS, 2016, pp. 253–277.
4. Litavrina M. G. Vladimir Sokolov: amerikanskie gody [Vladimir Sokolov: the American Years]. *Theatre. Fine Art. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 62–78. DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-62-78.
5. Marienhof A. B. *Sobranie sochinenij v 3 tomakh. Tom 2. Kniga 2: Memuary* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 2, Book 2: Memoirs]. Moscow: Knizhnyj Klub Knigovek, 2013. 448 p.
6. Startsev I. I. *Moi vstrechi s Eseninym* [My Meetings with Esenin]. In: *S. A. Esenin v vospominanijakh sovremennikov: v 2 tomakh* [S. A. Esenin in His Contemporaries' Memoirs: in 2 vols. Vol. 1]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1986. P. 408–428.
7. Lipatova M. V. OST i teatr [Society of Easel painters (OST) and Theatre]. *Voprosy teatra. Proscaenium [Problems of the Theatre]*. 2009, no. 3–4, pp. 198–207.
8. Marienhof A. B. *Sobranie sochinenij v 3 tomakh. Tom. 3: Pjesy* [Collected Works: in 3 vols. Vol. 3: Plays]. Moscow: Knizhnyy Klub Knigovek, 2013. 593 p.

9. Koonen, A. *"Moya stihija — bolshije vnutrennije volnenja". Dnevniki 1904–1950* ['My Sphere is in Great Inner Unrest'. Diaries of 1904–1950]. — Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2021. 768 p.
10. Demidov O. V. *Anatolij Mariengof: pervyj dendi Strany Sovetov* [Anatoly Marienhof: the First Dandy of the Soviets]. Moscow: AST: Redaktsia Eleny Shubinoy, 2019. 749 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ
Савиковская Юлия Викторовна — DPhil по социальной и культурной антропологии (Мертон Колледж, Оксфордский университет), аспирант кафедры истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.
E-mail: ysavikovskaya@yandex.ru
ORCID: 0009-0004-0143-8212

Научный руководитель:
Бартошевич Алексей Вадимович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежного театра Российского института театрального искусства — ГИТИС.

ABOUT THE AUTHOR
Yulia V. Savikovskaya — DPhil in Social Anthropology (Merton College, Oxford University), postgraduate student of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS.
E-mail: ysavikovskaya@yandex.ru
ORCID: 0009-0004-0143-8212

Scientific supervisor:
Alexey Bartoshevich — D. Sc. in Art Studies, Professor, Head of the Department of History of the Foreign Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

Статья поступила в редакцию: 03.10.2025
Отредактирована: 16.01.2026
Принята к публикации: 07.02.2026
Received: 03.10.2025
Revised: 16.01.2026
Accepted: 07.02.2026

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Савиковская Ю. В. Камерный случай или попытка обновления? «Вавилонский адвокат» по пьесе Анатолия Мариенгофа в Камерном театре // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2026. № 1. С. 126–149.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-126-149
EDN VITXDN

FOR CITATION
Savikovskaya Y. V. A Chamber Case or an Attempt at Renewal? *The Babylonian Lawyer* Based on the Play by Anatoly Marienhof at Kamerny Theatre. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2026, no. 1, pp. 126–149.
DOI: 10.35852/2588-0144-2026-1-126-149
EDN VITXDN