

Ведущая роль режиссера в XX веке привела театр к тому, что роль актера в процессе формирования репертуара преимущественно стала служебной. Это тревожное явление. В большинстве театров руководитель выбирает пьесы, во-первых, отражающие важнейшие моменты жизни нашего общества, во-вторых, интересные ему, режиссеру, для работы. И можно по пальцам сосчитать случаи, когда пьеса была поставлена для актера специально, потому что никто в данный момент не мог создать образ лучше, интереснее, чем этот актер. Б. Г. Добронравов так и не сыграл своего Отец, потому что не выписалась эта пьеса в 40-е годы в репертуар Художественного театра. А Хмелев остался без Гамлета и Болконских, Андрея и его отца, которых он мечтал воплотить...

Разумеется, для такой актрисы, какой была Соколова, надо было ставить спектакли, давать ей право осмыслить образ в своем ключе и вместе с режиссером лепить единое целое, будущую жизнь вокруг образа, а не вводить ее в готовые спектакли. Вину перед актрисой чувствовал и руководитель театра в те годы, Вл. И. Немирович-Данченко. Он писал: «Художественный театр потерял гораздо более ценную актрису, чем это может показаться исследователям наших театральных программ и афиш»!

Очевидно, неудовлетворенность актрисы работой в театре толкала ее и к концертным выступлениям, и к педагогике, и к режиссуре, и на радио. Вера Сергеевна Соколова работала в Художественном театре двадцать лет. С 1922 года она играет в пьесах, идущих на сцене театра. Но если считать со школой, куда она пришла в 1915 году, и Второй студией, то связана актриса с этим театром 27 лет. За эти годы в театре она сыграла 19 ролей, а если со студией, то около 25. По роли на год. С этим можно было бы согласиться, если бы роли были сложные, большие. Но в списке ролей слишком много таких, как Молоко и Свет в «Синей птице», Наталья Дмитриевна в «Горе от ума», Софья Ивановна и Анна Григорьевна в «Мертвых душах», графиня Вронская в «Анне Карениной»... Просматривая этот список, и перед глазами возникает актриса второго, а то и третьего плана. Но вдруг в памяти оживает озорно-грациозная сцена с Шубиным из «Елизаветы Петровны» — расшалившаяся Елизавета приказывает ему перенести ее через несуществующую лужу, или тоскливо-щемящий всплеск Елены «Алешу убили», или залитое слезами лицо неподвижно сидящей Раневской... и рождается протест. Вера

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Письмо в МХАТ на гражданскую панихиду 22 декабря 1942 г. Музей МХАТ, фонд В. С. Соколовой.

Сергеевна Соколова была замечательной актрисой, умной и тонкой, обаятельной и глубокой, актрисой первой величины, подлинной актрисой Художественного театра. «...Известие переживаний, известие всех взаимных отношений, известие души. Этой чертой были пронизаны все ее сценические создания. И было это не от воспитания Художественного театра, а ее продолженное и органически отвечающее художественной сущности нашего театра. Она как бы привносила в искусство Художественного театра то, что ему было так близко и родственно»¹, — писал Вл. И. Немирович-Данченко, к сожалению после смерти актрисы.

Н. ЧУШКИН

ЮНЫИ ДМИТРИЕВ?

(1916—1917)

Дмитриев в 1916 — 1917 годах всецело находился под влиянием Мейерхольда и стремился, насколько возможно, бывать не только на его занятиях в студии на Бородинской, но и сопровождать его на репетиции «Каменного гостя» и «Маскарада». Мейерхольд брал с собой Володю Дмитриева и в «Привал комедиантов», постоянное место сборищ литературно-театральной богемы, своеобразный «остров» ночного Петербурга.

Этот новый аристократический «подвал», созданный всеутомленным энтузиастом подобных начинаний Борисом Пронинным вскоре после закрытия подвала «Бродячая собака», помещался в старинном доме под номером 1 на набережной Мойки, на углу Марсова поля. В «Привале комедиантов» все было необычным, дразнило воображение юного Дмитриева, стыдливо скрывающего от всех свой возраст, — и красный фонарь во дворе, повешенный эпатажа ради, и негр (или лилипут!) в передней, принимающий одежду от посетителей, и росписи стен, специально сделанные модными тогда художниками.

В первом зале, названном «Таверной», помещался ресторан. Автором росписи его стен был, Борис Григорьев.

¹ Вл. И. Немирович-Данченко. Письмо в МХАТ на гражданскую панихиду 22 декабря 1942 г. Музей МХАТ, фонд В. С. Соколовой.

² Отрывок из монографии Н. Н. Чушкина «В. В. Дмитриев. Жизнь и творчество».

Дмитриеву вспоминались огромные фигуры танцующих пар, трактиршик, несущий поднос с бутылкой, и др. Во втором зале Александр Яковлев изобразил на стене фигуру звезды дочета на фоне синего неба. Художником «Зала Карла Гоцци» и Эрнста Теодора Амадея Гофмана» был Сергей Судейкин. Эта комната, исполненная атмосферы таинственности, романтики, особенно нравилась Дмитриеву. В ней были черные гладкие стены с лепными золочеными украшениями, зеркала, свечи в канделябрах, наконец ставни-панно, на которых Судейкин, со свойственным ему сплетением фантастики и эротики, изобразил фигуры персонажей итальянской импровизированной комедии в их традиционном облике и кие-то «маски» и «рожи». В этом небольшом зрительном зале, создавшем ощущение Венеции XVIII столетия, удивленной как бы сквозя призму картин Пьетро Лонги и гофмановских «капричиоз», находилась сцена, где разыгрывались разные представления. Для Мейерхольда, который должен был заведовать художественной частью этого «театра подземных классиков»¹, Судейкин сделал эскиз специального, кажется неосуществленного, костюма — «розовый атласный камзол с серебряными пуговицами, синий плащ, лакированная треуголка с плюмажем, маска-клов, закрывающая лоб и часть носа»². Предполагалось, что Доктор Дипертутто, одетый таким образом, должен был особым приветствием встречать входящих в зал гостей. Здесь, в «Привале комедиантов» Дмитриев видел новую режиссерскую редакцию пантомимы «Шарф Коломбины», осуществленную доктором Дипертутто в декорациях и костюмах Судейкина и оказавшуюся менее удачной, чем замечательная постановка «Дома интермедий».

Входя Дмитриева в «Привал комедиантов», в мир богемы, Мейерхольд хотел, чтобы юный художник вращался в кругу людей искусства, среди тех, кто составлял «сошь» ли-

¹ В репертуар «подземных классиков», как сообщалось в хронике журналов «Аполлон» и «Любовь к трем апельсинам», были включены «Кот в сапогах» Л. Тика и напечатаны пьесы М. Метерлинка, П. Клоделя, А. Стриндберга, К. Миклашевского, М. Кузмина и др.

² В. Н. Соловьев. Судейкин. «Аполлон», 1917, октябрь-декабрь, №№ 8-10, стр. 28.

Этот эскиз, считавшийся утерянным, находится в одной из частных коллекций. На эскизе, помимо изысканно манерной подписи художника, имеется следующий текст:

«Костюм Д-ра Дипертутто В. Э. Мейерхольда». «Привал комедиантов». 1) Плащ темно-синий, атласный. 2) Кафтан розовый бархатный, отделка атласная, пуговицы серебряные. 3) Камзол (жилет) — розовый атлас, отделка атласная. 4) Панталон атласный. 5) Чулки шелковые. 6) Туфли черные, лакированные с пряжками (серебряные). 7) Лакированная шляпа — черная треуголка, плюмаж белый. 8) Маска (лоб и нос) черная атласная. 9) Парик в локонах XVII в. 10) Жабо черное кружевное».

тературно-артистического мира Петербурга — поэтов и художников, музыкантов и артистов. Это должно было будоражить мысль, помогало накапливать впечатления, которые могли пригодиться в будущем. В «Привале» постоянно завязывались споры и диспуты о последних новинках театрального сезона, о концертах или художественных выставках, возникали настоящие литературные бои, скандалы. Сюда приходили Буллок, Маяковский, Крученых. Здесь иногда бывал и Александр Блок, «со строгим лицом и головой флорентинца эпохи Возрождения»¹, который запомнился Дмитриеву задумчиво сидящим за столиком, замкнувшим, словно ушедшим в себя. Здесь схватывался в споре Владимир Маяковский с Осипом Мандельштамом, здесь появлялись — затнута в черное эlegantная Анна Ахматова, Гумилев, Михаил Кузмин, Евреинов и многие другие, в том числе и те, кто посещал студию на Бородинской.

У постоянных посетителей «Привала комедиантов», с легкой руки Пронина, было принято делить людей на две неравные категории — на «избранных», то есть принадлежавших к артистической касте, и на всех прочих, кого презрительно называли «фармацевтами». Однако сам Пронин вынужден был идти на компромисс и постепенно превращал «Привал» в коммерческое заведение. Чтобы покрыть огромные расходы, он в значительном количестве допускал богатую публику, то есть именно «фармацевтов», плативших большие деньги за право провести вечер в «Привале комедиантов» (их могли приводить с собой в качестве приглашенных завсегдатаи «подвала»).

Среди калейдоскопа впечатлений, полученных в «Привале», Дмитриева в особенности поражала своеобразная атмосфера этого провинского предприятия, сочетание богемы с миром «жирных» — крупных адвокатов, врачей, богатых коммерсантов, «настоящих буржуев» во фраках, толстых, надутых, словно сошедших с листов политических карикатур.

В этот разношерстный и в то же время замкнутый, далекий от жизни круг проникали тревожные вести о военных неудачах, о продажности министров, о дебатах в Государственной думе, рассказы об убийстве Распутина.

Неизменными посетителями «Привала комедиантов» были и лощеные снобы, пресыщенные «дегустаторы жизни», пораженные своими англазированным вида костюмами, шикарными, расчесанными до затылка, проборами, и девушки unspecified возраста, стремившиеся казаться

¹ Выражение А. М. Горького (См.: Собр. соч. в 30-и томах, т. 15, М., 1951, стр. 334).

«неснакомками», с подведенными наподобие очковых змей глазами и кроваво-красными губами. У них были челки, прилизанные, коротко подстриженные волосы, зачесанные с боков на щеки, черные шелковые платки с глубоким вырезом и модные тогда чулки со стрелками. «То было время, когда любовь, чувства добрые и здоровые считались пошлостью и пережитком; никто не любил, но все жаждал и, как отравленные, припадали ко всему острому, раздирающему внутренности. Девушки скрывали свою невинность, супруги — верность. Разрушение считалось хорошим вкусом, неврастения — признаком утонченности. Этому учили модные писатели, возникавшие в один сезон из небытия. Люди выдумывали себе пороки и извращения, лишь бы не прослыть пресными», — писал А. Н. Толстой в «Хождении по мукам», давая картину Петербурга, «замученного бессонными ночами», живущего «словно в ожидании рокового и страшного дня»¹.

Вовлеченный Мейерхольдом в тот причудливый и изломанный мир, где господствовал разлад мечты и действительности, где люди, глухие к зову времени, искали в искусстве забвения, ценили все, что непохоже на правду, Дмитриев жил среди грез и мечтаний, смутно ощущая всю бесплодность и обманчивость их. Под воздействием окружающей его среды он хотел выдавать себя «не за себя», быть не тем, чем он был, и не столько в силу внутренней потребности, сколько из подражания. Это наглядно сказалось, например, в автопортрете, написанном Дмитриевым в 1916—1917 гг. под впечатлением тригоровского «двойного» портрета Мейерхольда.

Автопортрет, самое интересное из живописных произведений Дмитриева той поры, произвел сенсацию среди учеников школы живописи Званцевой и в студии Мейерхольда на Бородинской. Нравился он также и поэтам, в особенности Кузмину, и был показан в «Привале комедиантов» на одной из выставок, организованных издательством «марсельские матросы». Дмитриев изобразил себя на портрете в виде Пьеро. Лицо, очерченное резкими синими линиями, белое, бледное, со светло-зеленоватыми и лиловатыми рефлексами; розово-малиновые волосы, накрашенные тубы, зеленая кофта с отложным воротом и розовым бантом. Сзади, за ухом, было изображено странной формы пятно («как на картинах Пикассо»), которое, по мысли художника, должно было обозначать палитру. Горшочек, свеча на переднем плане и уродливые театральные маски, «личины», повешенные

сзади, дополняли «автохарактеристику», придавали портрету черты «загадочности» и символическости.

Нашлись поклонники, которые утверждали, что в своем автопортрете Дмитриеву удалось добиться слияния двух образов — лирического и гротескного, «лица» и «маски», душе и убедительнее, чем это получилось у Бориса Тригоровца в мейерхольдовском портрете, где «маска» оказалась сильнее образа.

Не сохранилось свидетельств, как отнесся Мейерхольд к автопортрету Дмитриева, который он несомненно видел, но известно, что Петров-Водкин совершенно не выносил его и метал по его адресу громы. В этом портрете Петров-Водкин почувствовал наигранную утонченность и изломанность, считал его «кривлянием» и со всей резкостью предупреждал Володю Дмитриева, что, если он встанет на этот «гибельный путь», то может превратиться в одного из опустошенных «вывороченных идиотов», как он называл декадентов¹.

И действительно, несмотря на искреннее желание художника раскрыть свой внутренний лирический мир в образе трагически-скорбного Пьеро, автопортрету присущи манерность и мнимая значительность, которые вообще не были свойственны Дмитриеву, чужды его природе и являлись чем-то искусственным, временным, следствием нарочитой юношеской поэмы. У меня осталось ощущение, что сам Дмитриев, когда он показал мне свой автопортрет, испытывал некоторую недовольность и смущение. Портрет, мало передававший внешнее сходство, не был похож и внутренне, а если и был похож, то лишь отчасти. Дмитриеву в жизни были всегда чужды внешняя поза и игра в «искусственность». Менее всего он походил на модных поэтов или на подражателей Вертинского, появлявшегося на эстраде в костюме Пьеро, с густо напудренным и подрисованным мертвецким лицом. Дмитриев (тогда еще гимназист²) был скромным юношей, одетым в гимназическую форму или в обычный костюм, и держал себя очень просто. Он страшно увлекался поэзией и театром, жил часто в мире вымыслов и фантазматорий, но в жизни никогда не играл в театр, не «рядился» в несвойственные ему обличья.

Покидая на рассвете «Привал комедиантов», Дмитриев

¹ Из беседы с В. В. Дмитриевым 12 марта 1948 г.

² На другом автопортрете, написанном Дмитриевым в том же году, зафиксирован реальный, а не вымышленный облик художника. В зеркале, стоящем под углом к раме картины, отражается совсем еще юное лицо Дмитриева, одетого в синий костюм с белым отложным воротником, на фоне светло-зеленых стен комнаты и окна. Обращает на себя внимание композиционное построение этого автопортрета, написанного в том же повороте, как и автопортрет в образе Пьеро. Правее зеркала изображен стеклянный графин с водой на фоне пейзажа.

лей и чувств. «Я безумно боялся не постыть», хотел «скоро вырасти», сделаться «привычным, постоянным навсегда» в этом мире, настоящим художником». Он хотел казаться взрослее («молодость, мечтающая о старости»), испытывать возбуждение, «восторг приобретения прав». Чтобы заставить признать себя, оценить, привлечь к себе внимание, он стремился поражать всех цитатами из французских символов, знанием поэзии и мистической философии Владимира Соловьева, проникнутой ощущением близкого конца мира, рассуждениями о перевоплощении Гофмана или же, наконец, тем, что мог приводить на память страницы из любого номера журнала Доктора Дипертутто «Любовь к трем апельсинам», чем изумлял и Мейерхольда. Как и многие из окружавшей его молодежи, он жил в мечтах и фантазиях, грезил наяву, постоянно пребывая в мире поэтических вымыслов. Он гордился тем, что, как ему казалось, знал секрет, как претворить жизнь в подлинную фантастику. «Я долго искал себе образы для перевоплощений; эти занятия тянулись до 22-х лет, тогда была гофманиана», — признавался Дмитриев.

Выходя из «Привала» на свежий воздух, на пустые просторы Марсова поля, с тяжелой одурманенной головой, возбужденный не вином, а стихами, наркотиками искусства, впечатлениями минувшей ночи, он долго не мог прийти в себя. Эти впечатления не рассеивались, не пропадали сразу, а продолжали цепко держать его мысли в плену, превращая и окружающий его реальный мир в какой-то мираж, наваждение, где неожиданно и причудливо смешивались явь и вымысел, где все становилось иллюзорным, фантастическим и казалось, говоря словами Гоголя, что «все обман, все мечта, все не то, что кажется».

«Я шел, — вспоминал позднее Дмитриев, — и мысли поворачивались жерновом, но свежий воздух наполнял уже и действовал, гальванизируя засыпающие нервы... Петербург населялся образами. Они появились со стен «Привала», идя по ассоциациям местным, и рождались из уже реполенного готового резерва воображения. Вот он, воистину фантастический город, и сердце сжимается от умиления, от восторга, что я сам в нем живу, что я сам в абсолютной реальности его вижу». Это состояние зачарованности, восприятие Петербурга, как «призрачного» фантастического города, полного «миражной оригинальности», увиденного как бы сквозь призму Блока, Белого и Ап. Григорьева, особенно остро ощущал Дмитриев в белые ночи. Ему казалось, что белую ночью застывший воздух окутывает прозрачным пространством дворцы, арки, статуи, «простран-

ством как бы имеющим плотность и вес, но действительно абсолютно пустым, ясным, как отражение, как стекло», что «свет от неба делает окна зеркалами или голубыми дырами и дома приобретают графический вид...» Любимый город воспринимался Дмитриевым не только в его конкретно-исторической реальности, но и «остраненно», в предомлении через искусство, вызывая многообразные литературные и театральные ассоциации. Дома и отражения их в водах каналов начинали казаться ему театральными макетами.

В годы юности и позднее во время этих блужданий по городу он часто жил в мире, созданном его возбужденной фантазией, чувствуя себя «героем богемы, таинственного мира, где тени Гоцци и Гофмана отражаются в водах Петербурга и «вновь оснеженные» колонны открывают силуэт рысака с «Незнакомкой». Образы Блока, Пушкина, Державина манили его романтической театра, рождались непосредственно самой атмосферой города, были для него неотделимы от петербургских пейзажей. В Летнем саду, у набережной Невы или у Зимней канавки его охватывало лирическое волнение — ведь здесь встречались Лиза и Герман! Будущий художник театра, он отдавался во власть фантазии, мысленно наполняя дома, дворцы, площади и улицы роem'видный — Лизами, Татьянами, Нинами — в голубых и красных тюбанах со страховыми перьями, в черных мехах и шелках, Онегиньими, Арбениными, Германами и Томскими в плащах и цилиндрах или в военных мундирах... Ему мерещились вереницы старинных карет, стремительно мчащихся фыркающих лошадей. ...И казалось, что он уже видит, как конные статуи императоров «взлетают над морем никогда не существовавших людей». Порою этот мир, созданный игрой воображения, представлялся ему почти осязаемой реальностью, а сам он — лишь мечтателем, обреченным «искать метафизические облики Незнакомки», «зная, что ее нет, но имея философский камень поэзии».

Характерно, что в своем восприятии Петербурга юный Дмитриев был чужд той «ретроспективной мечтательности», эстетского любования, умиления прошлым, отношением к нему, как к музейной реликвии, что было так свойственно многим художникам группы «Мир искусства». Старина ими намеренно противопоставлялась современности. Но Дмитриев, неосознанно впитавший в себя сделанное «мирискусниками» в начале века «художественное открытие» Петербурга, внутренне отталкиваясь от их традиций, воспринимал Петербург в ином, чем они, ключе — вне пессимизма, стилизации, музейности и исторического педантизма. Он жадно вбирал в себя самую атмосферу города, запах и цвет времени, и позднее, в своих театральных работах, шел не от вос-

создания старых гравюр и памятников, а от своих непосредственных впечатлений, зорко увиденных и остро про-чувствованных. И если рашать вопрос о том, кто же влиял на молодого Дмитриева, помогая ему постичь «сушность Петербурга», то, разумеется, и первую очередь следует назвать Александра Блока, поэзия которого уже тогда неотразимо на него действовала. Это были, по словам самого Дмитриева, «блоковские голы» его жизни. Мне запомнилось характерное его признание, что «блоковское и гофмановское составляло тогда основу его художественного мироощущения», складывавшегося под влиянием Мейерхольда. «В 16 лет я зачитывался «Незнакомкой», упивался коловскими ритмами стихов Блока, а «Соловьиный сад» казался мне тогда целой жизненной программой», — говорил он¹.

Дмитриев, хотя и смутно, не мог не ощущать, что «бадаганчики» и мистические туманные «видения» увлели его от реальной действительности, погружали в мир несущест-вующего, рождали в нем чувства «миражности» и дека-дентской «жизнебоязни». Напротив, гражданская лирика, мысли зрелого Блока о судьбах России, некоторые его «го-рошские» стихи, помогли разрушать тот искусственный мирок, в котором он пребывал. Вспомним, что в 1912 году Блок предостерегающе писал одному из своих корреспон-дентов: «...боюсь я всяких, сладких, своих, любимых, мед-ленно действующих ядов... если Вы любите мои стихи, преодолите их яд, прочтите в них о будущем»². Читываясь в предреволюционные стихи Блока, нельзя не заметить на-растающего чувства тревоги, неприятия существующего ми-ропорядка, «отдаленного восстания надвигающийся гул». Этот тревожный, то замирающий, то отчетливо проступаю-щий «подспудный гул», гул назревающей революции, слы-шавшийся все эти годы, чутко ощущал и Мейерхольд, охва-ченный чувством общего неблагополучия, непрочноности об-щественного бытия, исторической обреченности «старого мира».

В «Поэме без героя», с позиций сорокового года оцени-вая заблуждения своей молодости, полной смуты и тре-воги, Анна Ахматова трево и сурово воссоздает всю эту «петербургскую чертовню», где «твердая, будничная, мате-риальная завь причудливо смешивается с гротескными, полу-обредовыми видениями, обрывками снов»³, где зловещий карнавал масок, «маскарад призраков» говорит о призрач-

ности самой жизни, о приближающемся крахе всяких устоев самодержавной империи.

И всегда в духоте морозной, Предвоенной, будничной и грозной, Непонятный таился гул... Но тогда он был слышен глухо, Он почти не касался слуха И в сугробах неведских тонал. Словно в зеркале страшной ночи, И беснуется и не хочет Узнавать себя человек, А по набережной легендарной Приближался не календарный — Настоящий двадцатый век.

Но если в 1913 году, к которому относится время дей-ствия поэмы, проникнутой, по словам К. Чуковского, пред-чувствием неминуемой гибели, апокалипсическим «чувством конца»¹, этот непонятный и тревожный гул казался Ахмато-вой едва слышимым, то зимой 1916—1917 гг. он звучал грозно и отчетливо, предвещая неизбежный и неотвратимый взрыв. Молодежь, окружающая Мейерхольда, также ощущала эти колебания стрелки сейсмографа. Она жила «тревожно ве-сельем ожиданием великих перемен», наступлением предрас-светного часа, когда «вместе с приближением весны» чувс-товалась «какая-то смутная оцепенелость, настороженность городского центра, сложно прислушивающегося к далеким громам рабочих окраин»². Город жил тревожной, лихорадоч-ной жизнью. К дням премьеры мейерхольдовского «Маска-рада» тревога в городе еще более усилилась. Голодные «хлебные бунты» охватили окраины. Изредка слышна была стрельба. Надвигалось что-то грозное и неумолимое. «Все понимали, что организм империи, охваченный тяжелой бо-лезнью, требовал операционного вмешательства. Но в мо-мент, когда долго ожидаемая революция свершилась, само-державие рухнуло, провалилось в небытие, это было вос-принято многими из нас почти как неожиданное чудо», — рассказывал Н. В. Петров³.

В воспоминаниях Дмитриева февральская революция и последовавшие за ней мартовские-апрельские дни запечатле-лись в атмосфере праздника, народного ликования. Все бы-ло новым, непривычным, «зрелищем необычайным». Худой, угловатый, похожий на мальчишку, в гимназической шин-ел, из которой он вырос, с короткими рукавами и хлястиком,

¹ К. Чуковский. Читая Ахматову. «Москва», 1964, № 5, стр. 202.

² В. Смирнова. Год в студии Мейерхольда. «Литературная Россия», 8 декабря 1967, стр. 11.

³ Из беседы с Н. В. Петровым 14 января 1960 г.

¹ Из беседы с В. В. Дмитриевым 23 февраля 1948 г.

² Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. 8, М.-Л., ГИХЛ, 1963, стр. 385-386.

³ А. И. Павловский. Анна Ахматова. Очерк творчества, Ленин-град, 1966, стр. 154.

богатым, где-то под лопатками. Володя не мог усидеть дома, рвался на улицу, стремясь увидеть все, окунуться в празднично-возбужденные, оживленные толпы народа.

...После февральской революции Мейерхольд реже бывал в студии. Захвативший перспективой революционного переустройства жизни, он активно участвовал в работе Союза деятелей искусств, «бюлога левых», собиравшихся в Академии художеств, в ряде комиссий, «куррий» и пр. Он втягивал в орбиту общественной жизни в качестве помощников некоторых студийцев, а также и Дмитрия. Володя, как сам он вспоминал, «совершенно обалдел» от всего, что происходило вокруг, был в каком-то приподнятом, празднично-возбужденном состоянии. Жить было «ужасно весело». Он жадно воспринимал все, что видел и слышал, но, разумеется, не мог уяснить действительный смысл происходящего. Надолго запомнился ему переполненный до отказа зал Михайловского театра, сам он, «сошелшего бегающий с повязкой» распорядителя на рукаве, выполняющий какие-то административные функции, накал страстей, речи Маяковского и Мейерхольда, особенно последнего. На заседании студии 29 апреля 1917 года Мейерхольд заявил, что участие студийцев в выступлениях Союза деятелей искусств должно быть самое широкое, «с привлечением художников, поэтов, музыкантов». «У сам состоял в то время чем-то вроде то-варища председателя объединения художников, а мне было 17 лет. Глупость какая-то», — иронически рассказывал о себе Дмитрий в 1934 году.

Мейерхольд хотел сохранить студию как экспериментальную лабораторию, где бы мог продолжать свои опыты, направленные к испровержению существующих форм буржуазного театра. Он видел задачи «истинной студии» в «братстве искателей, фанатиков, разведчиков будущего, где его, «старшего брата», мэтра, «каждый студийный должен учить своим бунтарским прозрением», толкать на новые открытия.

...Мог ли Всеволод Эмильевич допустить, чтоб его студия не откликнулась на насущные потребности дня? Так родилась идея, начиная с осени, практически приступить к созданию студийного театра, так называемой «бродячей труппы». Володя Дмитрий был нужен Мейерхольду в этих его начинаниях, и он держал его в поле своего зрения.

Это был «романтический» период в их отношениях. Лето 1917 года Дмитриевы провели в Павловске. Мейерхольд был в Москве, куда его пригласили для съемки кинофильма. «Где Володя?» — спрашивал он в одном из июньских писем. «Отношение Мейерхольда ко мне было в то время вообще необыкновенное, — рассказывал Дмитри-

ев. — Это объясняется тем, что Мейерхольд знал меня с детства и вообще рассматривал меня как челиком своего ученика в области театра, именно своего, без всякой чужой примеси, потому что я появился в 1916 году в Студии и весь последний период Студии прожил с ним».

В жизни самого Мейерхольда наступил период «смутного времени». Он был на распутии. Казалось, все найденное в «Маскараде» с Головинным — исчерпано, а новое, что намечалось в его исканиях, требовало еще разработки и проверки. Он внутренне сознавал необходимость крутого поворота, потребность осуществлять поиски в иной сфере, привлечь новых людей, создавать новую изобразительную систему театра.

В новом театре, который должен был возникнуть при студии, как театр исканий, театр-лаборатория, Дмитриеву надо было делать эскизы декораций и костюмов к «Театру чудес» Мигуля Сервантеса и к только что изданной и начавшейся к постановке пьесе «Ошибка смерти» Велимида Хлебникова¹.

Если интермедии Сервантеса полностью отвечали репертуарным исканиям студии и уже использовались в ее работе (например «Саламанская пещера», показанная в феврале 1915 года на вечере студии), то попытка обращения к Хлебникову явилась эпатажирующим новшеством.

Хотя режиссером «Театра чудес» был назначен студийец Г. А. Кроль, предварительная разработка с художником принципов будущего спектакля осуществлялась под наблюдением Мейерхольда. И «Театр чудес» и «Ошибка смерти» должны были быть решены в плане супрематизма, состоять «из отдельных движущихся полотен», поражать «летящей формой», лаконизмом, несомненно, портативного приема. Принцип движущихся декораций был нов, и лишь позднее реализован Мейерхольдом в театре его имени. Два наброска оформления и рисунки костюмов к «Театру чудес», которые показывал мне Дмитриев, представляют интерес не сами по себе, а театральные идеи, положенной в их основу. Ведь еще в «Каменном госте», одной из наиболее совершенных работ Мейерхольда-Головина, осуществленной в Мариинском театре в январе того же 1917 года, Испания-Пушкина-Дартомужского была показана в декорациях, пе-

¹ Пьеса «Ошибка смерти» («Тринадцатый гость») датирована Хлебниковым 23 октября 1915 года. Напечатана впервые в 1917 году в сборнике «Ошибка смерти».

В материалах для словаря «Ленинградские театральные художники» перечень работ В. В. Дмитриева начинается с «неосуществленных постановок работ Мейерхольда 1917 г.» с «Театра чудес» и «Ошибка смерти». См.: «Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917-Х-1927», Л., 1927, стр. 232.

реданных стиль и аромат ушедшей эпохи в исторически конкретных, но театрально очищенных, обобщенных формах, далеких от натуралистического/бытовизма. Теперь же в оформлении «Театра чудес» не было ничего специфически испанского. Глядя на эти беспредметные композиции цветочных плоскостей, различных треугольников и полукругов — красных, синих, желтых, оранжевых и зеленых, с разбросанными по ним кое-где желтыми и белыми звездами, — понимаешь, что ни о какой Испании XVI века не могло быть и речи, так как подобная задача не вставала ни перед художником, ни перед режиссером. Перед нами — целиком выдуманный созданный фантазией условный мир «народного балагана», захватывающий яркой зрелищностью мажорным звучанием цвета, наивностью примитива, своей праздничностью. По замыслу это должен был быть мир «игры», порожденный эстетикой студии, уготовленный «для небывалых сценических деяний», свободный от повседневности, от жизненно-бытовой логики. Мир, в котором действуют веселые комедианты, актеры-гистрионы, «звенящие бубенцами чистой театральности». В эскизах костюмов бросаются в глаза схематичность, геометризм форм, изломанность и острота поз и жестов, элементы эксцентрики и клоунады.

По словам Дмитриева, в «Ошибке смерти» задачи формотворчества, ритмической комбинации простейших условных форм, выявление динамической роли цвета должны были быть решены ярче и последовательнее! Так же, как и приемы гротеска. Не случайно, что из всех драматургических «опусов» Хлебникова внимание студии привлекла именно эта пьеска, которую должен был поставить сам Всеволод Мейерхольд, и его питомцы почувствовали в ней известную связь и преемственность с «лирическими драмами» Блока, в первую очередь с «Балалабником», с ироническо-игровым восприятием театра, царившим в студии. Перед режиссером и художником стояла задача: как изобразить на сцене «харчевню веселых мертвецов-трупов», где происходит действие этой короткой пьески, Барышню-Двенадцать бледных трупов, как «укротительница среди своих зверей»? Как показать, наконец, эту «безмясую пьядицу толпу», этих мертвецов в белых масках с их марionеточными движениями, чем-то напоминающих «мистиков» из «Балалабника», не впадая при этом ни в экспрессионистический театр ужасов, ни в слепую трагического гротеска, лирики и иронии, характерный для символических пьес Блока?

¹ Местонахождение эскизов В. Дмитриева к «Ошибке смерти» не установлено.

Необходимо было идти иным путем, пересмыслить «блоковское» так же, как это сделано Хлебниковым. Испирюемый Мейерхольдом, Дмитриев воспринимал эту пьесу как ярмарочное, балаганное представление, отнюдь не трагического плана. Тема Смерти, таинственного Рока, управляющего судьбами людей, подверглась здесь откровенной издевке, глумлению. Автор уже не иронизирует над «мистикой» и «мистиками», как это было в «Балалабнике», а превращает загробный мир в фарс, клоунаду, в издевательский розыгрыш! Человек обманом побеждает Смерть. Двенадцать мертвецов «оживают» толчками по мере ее умирания. «Веселый мир освобожденных», — замечает Хлебников. Далее следует финал пьесы с «воскрешением» актрисы, игравшей Барышню-Смерть, демонстрирующий игровой, иронически-пародийный характер представления. Итак, подчеркнутая балаганность приемов, отвлеченный «супрематический характер» оформления, динамика цветовых плоскостей, их «сдвиги», таковы были принципы, наметавшиеся для постановки «Ошибки смерти».

Для того, чтобы понять, какое значение имел тогда принцип движущихся цветовых плоскостей, «протекающих цветов», который Мейерхольд и Дмитриев намеревались применить в открывавшемся театре, надо иметь в виду, что «Саломея» только-только была подготовлена к выпуску Камерным театром и А. Я. Таиров, совместно с Александрой Экстер, заканчивал работу над сходной проблемой, над «динамическими сдвигами», «энергией цвета», движением цветовых завес, раскрывающим внутренний ритм действия трагедии Уайльда. Таирова в этот период интересовало решение задачи «ритмических и пластических построений, несвязанных никакими ными законами, кроме законов внутренней гармонии и действенной композиции постановки».

...Осенью 1917 года Володя Дмитриев жил кипучей, напряженной жизнью, погруженный всецело в сферу искусства, как в самой студии, так и вне ее. Он отдавался этому со всем нерастроченным пылом молодости. Ему недавно исполнилось 17 лет. Казалось, для него уже наступило время сбывающихся мечтаний. Юрий Бонди, несмотря на верования, сделанные Мейерхольдом весной, в студию не вернулся, и юному Дмитриеву предстояла ответственная задача оформить первые спектакли будущего студийного теат-

¹ Что стоит в пьесе хотя бы сцена, где вошедший в харчевню неизвестный («тринадцатый гость») делает ставку на глупость «смерти», убедив последнюю «отантить» свой пустой череп и отдать ему вместо стакана, а потом безголовая, ослепшая «дочь могил» будет валиться в ногах у неизвестного, молить его о спасении, приведенная к гибели собственным неразумием!

ра. Мейерхольд, жадно ищущий средь окружающей молодежи «более левых», чем он, «более дерзких разведчиков», поверил в Дмитриева и смело его выдвигал. Он всячески поощрял молодость, задиристость, дух поиска, инициативу, стремление к эксперименту, бунту против привычного. «Театр Мейерхольда — русло. Теки в этом русле, но путь течения выбирай свой собственный, пробивая брешь для своего пути», — читаем в одном из рукописных набросков Всеволода Эмильевича, относящихся к периоду студии¹. Это было время, когда Володе Дмитриеву все казалось возможным, легко осуществимым. Он рвался вообразить в себя то новое, что свершалось в разных сферах искусства. Все увлекало, притягивало путь к новым берегам.

Письмо Дмитриева, написанное осенью того же года его другу Варе Сафоновой², позволяет живо представить себе, чем была наполнена его жизнь в эти дни, что составляло круг его интересов. Оно показывает, в каком радостном возбуждении бросался он в круговорот событий. Как прихлыло к нему разрываться между театром и живописью и весь его «рабочий день был заполнен доотказа». Приведу текст этого письма полностью:

«Наконец собрался тебе написать.

Это происходит оттого, что в последнее время нахожусь в отчаянном кружении, и дома почти не бываю, прихожу ночью, встаю в 7 часов, а когда свободен — то рисую. Дело в том, что в студии сейчас происходят чрезвычайно интересные события. Я уже писал, что студии нет, есть театр, а при нем так называемая мастерская сценической техники, в которой и происходят обыкновенные студийные работы. К сожалению, помещение лишь одно (там же, Бородинская, 6) и по-прежнему только четыре раза в неделю. Но тем не менее выступление нового театра уже готовится и завтра будут первые репетиции. Сейчас ставят «Театр чудес» Сервантеса с участием почти всех студентов, и в моих декорациях. Этим откроется студийный театр. Главную роль играет Щербаков (который просил меня кланяться вам всем). Еще занят: Инкижинов, Порошин (он бросил свой театр в Кроштаде и вернулся в студию), Неманов, Ландау, Елагин, Александрова, Кроль, Трусевич, Бонди³, Кулибко-Корешка, Петрова и проч. Завтра показываю свои эскизы декораций и костюмов студийцам и Мейерхольду. Воображаю возмущение Оли⁴ на все это. Наверное, ей дали бы

¹ ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 149, л. 2.

² Варвара Васильевна летом 1917 года вместе с отцом — пианистом и дирижером В. И. Сафоновым и сестрами уехала из Петрограда в Кисловодск. Письмо В. В. Дмитриева хранится у автора данной статьи.

³ Имеется в виду Наталья Михайловна Бонди (Наврозова).

⁴ Речь идет об О. В. Сафоновой, участнице студии на Бородинской.

хорошую роль. Возможно, что вскоре студия поедет и в Москву¹. Уже получено приглашение. Между прочим, Мейерхольд ставит в Камерном театре пьесу Клоделя «Обмен», декорации Якулова.

В школе все по-прежнему. Петров-Водкин ходит по пинам, появились несколько новых, откуда-то появилась Зефтиген, знаешь, самая старшая Пирамида, как зовет ее Боря². Приехал Чулатов. Словом, жизнь в полном разгаре, вот только цепелинов ждем с минуты на минуту, да авось минет беда. А то тогда все бежим в «Привал» и там сидим все время. Ну, конечно, ваш приезд это миф³. Было два очень интересных концерта Кузевникова, посвященных Скрябину. Исполняли 1-ю и 2-ю симфонии, «Божественную поэму» и «Экстаз». Скоро у Зиготи обещан «Прометей». Возвращался с концерта, вышел на Марсово поле, ночью, было так хорошо. Вспомнил Шихматову, Марсельцев, «Привал» и проч. У Бамадаса есть стихотворение, посвященное описанию Марсова поля ночью и его сочетанию с душой автора⁴. Это стихотворение необычайно напомнило мне весну. Прощай. В. Д.»

В этом письме интересно все: и сведения о начале занятий студии, и состав участников намечавшегося спектакля, и, особенно, намерение Мейерхольда, увлеченного в те годы Клоделем, использовать московский Камерный театр как площадку для новых исканий и осуществить там постановку «Обмена». (Мейерхольд предложил Г. Б. Якулову свой план оформления, частично использованный в спектакле. В 1917 году, когда возникла идея о совместной работе Мейерхольда с Таировым, возможность их «мирного сосуществования» и сотрудничества казалась осуществимой. Их идейно-творческая вражда и нетерпимость друг к другу обнаружилась позднее, в первые послеоктябрьские годы.) Любопытны приводимые в письме живые штрихи, «приемы прений» — появление немецких цепелинов над Питером, упо-

¹ На вечернем заседании студии 27 сентября 1917 года в числе других вопросов обсуждались перспективы «для бродячей труппы», и Мейерхольд сделал доклад «О московской сцене (кафе Филиппова)». ЦГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 149, л. 110.

² В помещении на Кузнецком мосту, арендованном неким Филипповым, было открыто кафе «Питтореск», на эстрадной площадке которого намечалось устройство концертов и спектаклей. Кафе было оформлено Г. Б. Якуловым и В. Е. Тагиным.

³ Боря — Б. М. Эрбштейн, друг Дмитриева, вместе с ним занимавшийся в школе живописью Е. Н. Званцевой.

⁴ В. И. Сафонов скончался в Кисловодске в феврале 1918 года. Его семья вернулась в Петроград лишь в 1921 году.

⁵ М. Бамадас. Предвечный ветер. Стихи, СПб, 1917, изд. «Марсельские матросы», стр. 14—15.

минуте о «Привале комедиантов», где студиицы прятались во время излетов, а также сведения о занятиях живописью в школе Званицевой под руководством Петрова-Волкина. И, конечно же, своему другу Варе Сафоновой, художнице и музыкантке. Дмитриев сообщает о концертах Скрябина («Скрябиним в те годы я просто бредил», — сказал он мне однажды) Концерты Сергея Кусевницкого, на которых присутствовал Володя Дмитриев, были крупнейшим событием музыкальной жизни Петрограда. Как писал Е. Браудо в «Аполлоне», исполнение осенью 1917 года «Божественной поэмы» и «Поэмы экстаза» оказалось «из ряда вои выходящим даже для Кусевницкого. Огненным напряжением исполнения... дирижер сумел придать обем поэмам характер глубочайших откровений духа, каких-то мировых пророчеств, страшным образом сплетающихся с той катастрофой, которую мы ныне переживаем»¹.

С беспечностью юности, с головой ушедший в привычный ему круг студийных интересов, Дмитриев не замечал того, что уже свершалось на исторической сцене, как, по общему выражению Джона Рида, «корчилась в муках, вынашивая новый мир, огромная Россия», и «миражный миг», в котором он пребывал, был уже обречен, находился на краю гибели и вскоре будет сметен вихрем истории.

Письмо Дмитриева к Сафоновой значительно не только для творческой биографии самого художника, но и тем, что в нем рассказывается о последнем периоде студии на Бородинской, о которой почти не сохранилось сведений в театральной и мемуарной литературе. У большинства участников последних дней студии, с которыми мне приходилось беседовать, этот период почти полностью изгладился из памяти. В монографии Н. Д. Волкова о Мейерхольде, отличающейся большой точностью приводимого в ней фактического материала, говорится: «Весной 1917 года, проработав четыре зимы, студия Мейерхольда закрылась. Мечта мастера о рождении театра из студии осталась мечтой»². Тем больший интерес представляет небольшая тетрадка, сохранившаяся в архиве Всеволода Эмильевича. Она озаглавлена: «Студия Вс. Мейерхольда. 1917—1918. Дневник». В этих записях, сделанных неустанно в дни, кратко, протокольно зафиксирована фактическая летопись жизни студии, подтверждающая справедливость того, о чем писал Дмитриев и что рассказывал он в беседах со мной.

¹ Е. Браудо. Музыка в Петрограде. «Аполлон», август—сентябрь 1917. №№ 6—7, стр. 91.

² Н. Волков. Мейерхольд, т. II, М.—Л., «Академия», 1929, стр. 456.

Из «Дневника» мы узнаем, что на следующий день после открытия студии и вступительного слова Мейерхольда, в среду 27-го сентября состоялось чтение «Театра чудес» Сервантеса. В «Дневнике» отмечено: «После представления Кролю по режиссерскому классу. Ему поручено распределение ролей. Художник — Дмитриев»¹. Далее в записях говорится, что 3-го октября на квартире у Кроля режиссер и художник «обсуждают план постановки», а 6-го октября в студии в 5½ часов состоялись беседы о «Театре чудес». В своей речи Г. А. Кроль изложил «сведения из жизни Сервантеса», «способы трактовки старинных пьес», говорил о характерах, о «статическом и динамическом» в «Театре чудес». Потом следовали «речь художника В. Дмитриева» и считка пьесы².

Первая репетиция «Театра чудес» состоялась 9-го октября. Режиссером спектакли был Георгий Александрович Кроль — «Маленький Танров», не лишенный выдумки, театральной изобретательности, но не обладавший ярким самобытным талантом, как впоследствии вспоминал о нем Дмитриев. После распада студии Г. А. Кроль уехал в Москву. Там, совместно с Самуилом Вермеелем, в том самом помещении кафе «Питтореск», где намечались гастроли студии Мейерхольда, он осуществил экспериментальную постановку «Незнакомки» в декорациях А. В. Лентулова. В последующие годы Г. А. Кроль был режиссером драматического театра Пиранделло в Риме. а позднее — работал режиссером и сценаристом на Ленинградской киностудии.

...Книгу Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» Дмитриев в разные годы жизни перечитывал несколько раз, поражаясь удивительной наблюдательностью автора, его умением достоверно точно воссоздать самую атмосферу петрозовых октябрьских дней. У Рида сказано: «В эти дни Петроград представлял собой замечательное зрелище. На заводах помещения комитетов были завалены винтовками. Приходили и уходили связные, обучалась Красная Гвардия... Во всех казармах днем и ночью шли митинги, бесконечные и горячие споры. По улицам в густейшей вчерней тьме плыли густые толпы народа. Словно волны прилива, двигались они вверх и вниз по Невскому. Газеты брались с боя...»

Под холодным, пронизывающим дождем, под серым тв-

¹ ЦГАЛП, ф. 998, оп. I, ед. хр. 149, л. 110.

² ЦГАЛП, ф. 998, оп. I, ед. хр. 149, л. 116.

Вероятно, об этом дне упоминает Дмитриев в письме к В. В. Сафоновой («Завтра показываю свои эскизы декораций и костюмов студиинтам и Мейерхольду»).

железным небом огромный взволнованный город неся все быстрее и быстрее навстречу... чему?...»¹

Но повседневная жизнь города «шла своим чередом, стараясь по возможности не замечать революции». То же творилось и в Студии Мейерхольда. Там, по рассказам Дмитриева, как и везде, были свои «правые» и «левые». Одновременно с «Театром чудес» в октябре 1917 года в студии шли обычные учебные занятия пантомимами с обновленным составом исполнителей. Это были все те же «Охота», «Жонглер и вор» и некоторые другие, возобновляемые с расчетом на публичные выступления студии. В них особенно выделялся Валерий Инкижинов, которого восхищенный Мейерхольд называл «дитя революции», видел в нем идеального «актера движения», обладателя свободного, «раскрепощенного человеческого тела». Но дни студии были сочтены. В октябрьских записях в «Дневнике» мы узнаем, что «вследствие отсутствия света!!!» занятия переносятся на более раннее время. И наконец: «В студии перерыв. Восстание большевиков. Болельщики Мейерхольда». В записи от 9-го ноября (ст. 15) сказано: «Не состоялась репетиция», — это последнее упоминание о «Театре чудес».

Так закончилась «предыстория» жизни Дмитриева. Его творческая судьба только еще начиналась, и начало ее, первые попытки обретения своего пути совпали с началом новой революционной эры. Сколько раз потом вспоминал он пасмурный серый вечер, моросивший дождь, призрачные очертания домов, купол Исаакия, который «огромной слипшейся массой» как бы висел в тумане, голые, редкие ветви деревьев; темный силуэт крейсера — «четырёхтрубной массы» «Авроры» — на взбушевавшейся Неве; пронесившиеся мимо и исчезающие в мокрых сумерках грузовики с вооруженными рабочими и матросами, готовыми стрелять в невидимого врага, похожие «на аллегорические группы», какими верно «захотел бы их изобразить Родэн». Воссоздавая впоследствии на сцене театра напряженную, грозную атмосферу этих незабываемых дней, он был счастлив, что жил в Петрограде в великое время, сам был очевидцем потрясшего мир события, «смотрел революцию» и как художник пытался запомнить увиденное, впитать в себя ее стихию, слушать «ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух»².

¹ Дж. Р и Д. Десять дней, которые потрясли мир, М., Госполитиздат, 1957, стр. 55-56.

² См. Александр Блок. Собр. соч. в восьми томах, т. VI, М.-Л., ГИХЛ, 1962, стр. 12.

В. ШУХАЕВ В ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

По причинам разным и несхожим жизнь Василия Ивановича Шухаева не раз изменялась радикально. Приходилось полностью и не на малый срок менять место жительства и всю систему жизни. Менять таким образом, что из предыдущего в последующее ничто, кроме самого себя, не переносилось. По этой причине график жизни Шухаева — беспокойный, угловатый, ломанный.

...Если полистать фотоальбом, который каким-то чудом сохранился, это тотчас же бросится в глаза, удивительно, как много могут рассказать небольшие любительские фотографии... Он был красив — высокий, стройный. Лицо значительное. Не улыбка, порою резкий, но всегда правдивый. До словесных излишних чувств не охотник. Однако в какие-то очень важные минуты жизни мог совершить поступок, на который мало кто отважится. Вот тут и проявлялось его чувство, его отношение к человеку. Но такие минуты не часты в жизни, потому, возможно, многим он казался малообщительным, неласковым, даже суровым... Что поделаешь, — Шухаев умел платить только по большому человеческому счету... А дети его любили.

...Круг друзей небольшой, определенный. На протяжении многих лет на фотографиях одни и те же лица. Главным образом друзей. Семейных фотографий нет. Вокруг фотоаппарата так все просто везде — в Петербурге, в Париже, в Риме, в Марокко, в Москве, в Тбилиси, в Цхинсджвари... Просто, скромно. Из вещей — только необходимое. А главное — картины: рисунки, портреты, этюды, наброски, пейзажи, натюрморты, книжные иллюстрации, эскизы декораций и костюмов для театра и кино... Они ведь тоже отображение Шухаева, — он сам, все, что он видел, чем любился, чему он поразился, поразовался, что пережил и выстрадал...

Если собрать произведения Шухаева, посчитать их, затем перевести на прожитые дни, окажется, наверно, что вся его жизнь — это рисование. Это бесконечность творческих задач и их решений всевозможной техникой. Это неизменная любовь к своему делу. Глубокое его значение и мастерство, профессионализм, которым можно только восхищаться. Которому надо учиться не только коллегам, — всем.

Такая постоянная «многоканальность» интересов и увлечений и есть Василий Шухаев. Он не занимался то пейзажем, то портретом, то театром, то книжной иллюстрацией, —