

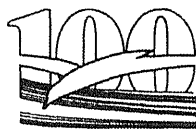


*Издательство  
«Московский  
Художественный  
театр»*



Инна Соловьева

# ВЕТВИ И КОРНИ



Москва. 1998

ББК 85.334.3(2)  
С60



*Издание подготовлено  
к 100-летию МХТ*

© Текст – И. Соловьёва, 1998 г.

**Н**арисовать генеалогическое древо Московского Художественного театра от корней его до дня открытия — задача графически не очень сложная. Хоть так: вверху некий кружок — МХТ. Или МХОТ, как именовали поначалу свое дело его участники: Московский Художественно-Общедоступный театр. Внутри кружка или вне его, как подскажет фантазия, имена (и, по желанию, лица) тех, кто вошел в труппу первого сезона. Имена не столь уж многочисленны: 37, по отчету за первый год работы.

Отчет был составлен секретарем дирекции Г.Д.Рындзюнским и издан типографски, хотя назначался «для внутреннего употребления». В первую очередь его адресовали членам «Товарищества на вере», которые внесли денежные пай, обеспечив открытие Театра.

Изобразители лобого генеалогического древа, как правило, лишь подразумевают почву, из которой кор-

5

в е т в и и к о р н и

ни его тянут питающие его соки. Не будем ставить невыполнимой задачи и перед нашим художником (если что-то вдруг счастливо выдумается, — с Богом!). Может быть, лучше привести отрывок из размышлений Станиславского: о том, как художественные впечатления со стороны важны для артиста («никто не знает, что взволнует его душу и вскроет творческие тайники»), и о том, как «нужны, кроме того, люди, среди которых он живет и от которых он набирается творческим материалом». Среду, в которой подготавливалось появление его и Немировича-Данченко Театра, фигуры, значимые в этой среде, автор «Моей жизни в искусстве» набрасывал пером легким, памятьливым и благодарным: «Вот, например, Павел Михайлович Третьяков... Кто бы узнал знаменитого русского Медичи в конфузливой, робкой, высокой и худой фигуре, напоминающей духовное лицо! Вместо каникул летом он уезжал знакомиться с картинами и музеями Европы, а после, по однажды и на всю жизнь намеченному плану, шел пешком и постепенно обошел сплошь всю Германию, Францию и часть Испании». Не пригодится ли это лицо, — или фотография построенного по эскизу Виктора Васнецова здания Третьяковской галереи, — или другие эскизы того же Васнецова — к спектаклям Мамонтовского кружка? (с Третьяковыми и с Мамонтовыми Алексеевы к тому же связаны свойством и родством); а через Мамонтова не войдет ли в генеалогию Художественного театра еще и Врубель? Вот его рука — грим для К.С. в спектакле Мамонтовского кружка «Царь Саул», эскизы костюмов, вклеенные в ранние тетради Станиславского (акварель — Дездемона).

Какая прекрасная и естественная наполненность жизни, — словно у Художественного театра есть некие воздушные связи, не укореняющие его, а соединяющие с подвижным миром вокруг.

**В**от первая трудность, она же и первый соблазн для графика, рисующего древо: не вписать ли в чертеж его корней то, что относится если не к эстетической родословной Театра, так к материальным гарантиям его возникновения, характеризуя его первых опекунов? Их было, как известно, 11. Савва Тимофеевич Морозов в их числе. Морозов связал свою жизнь с новым делом надолго (как обойтись без него, рисуя «древо»? Не обойтись; однако не сразу отыщешь место, куда эту великолепную и резкую фигуру «вчертить», «врисовать»). Первым, однако, был не Савва Тимофеевич. Беря деньги у К.К.Ушкова, фабриканта-«москательщика», как тогда обозначали его продукцию, одного из зачинателей русской химической промышленности, Вл.И.Немирович-Данченко на шутовое брюзжание — дескать, хоть не забывай, кто раньше прочих-то раскошелился, ответил обещанием: всегда так и скажу, коли с кем об этом говорить придется.

Конкретно Ушков желал, чтоб о нем услышала великая княгиня Елизавета Федоровна, жена московского генерал-губернатора вел. кн. Сергея Александровича. Под их августейшим патронажем находилось Московское филармоническое общество в целом, Музыкально-драматическое училище при этом Обществе — в частности. Елизавета Федоровна покровительствовала учили-



щу, входя в его дела глубоко и деликатно; такой же незаменимой и деликатной была ее помощь, когда педагог училища и молодые люди из нескольких его выпусков, соединясь с группой артистов из Московского общества искусства и литературы, подали бумаги, ходатайствуя о разрешении открыть в заштатной русской столице новый театр.

Можно остановиться хотя бы на двух этих лицах, таких значимых, столь по-разному и равно трагически вписанных в начинающийся двадцатый век. Морозов и Елизавета Федоровна. Связанный с днем рождения МХТ фрагмент из жизни предпринимателя-самоубийцы, без счета дававшего деньги на большевистское подполье, и связанный с тем же днем рождения МХТ фрагмент из жизни прелестной и несчастной женщины, убежденно избравшей мученичество, убитой в 1918 году, причисленной к лику святых и почившей в православной церкви в Иерусалиме. Это хорошо бы осмыслить в соседстве, разместить в пространстве графического листа, оно же — в известной степени — пространство истории страны.

Впрочем, необязательно держаться скрещений столь драматически содержательных. Занятно проследить любую судьбу, — хотя бы судьбу самого добросовестно-дельного составителя отчета, студента-юриста Рындзюнского. Из МХТ он ушел, кончил университет. В адресной книге «Вся Москва» на 1926-й год можно найти его в числе работников Наркомата юстиции. Известны даты жизни: после тире — 1937.



**П**о законам генеалогического древа к кружку наверху подводят снизу два прямоугольника. В нашем случае один прямоугольник обозначит Музыкально-драматическое училище при Московском филармоническом обществе (в рамке, вероятно, имена тех из 37 актеров, кто получил здесь образование и здесь начал мечтать о новой сцене), другой же обозначит Общество искусства и литературы (соответственно в рамке — имена тех, кто пришел в Театр отсюда. Кстати, и Рындзюнский в их числе).

Происхождение нового и прочного театрального организма от слияния двух организмов весьма несходных, до того существовавших обособленно, само по себе не чрезвычайно. Для русской сцены даже традиционно. Начать с того, что, празднуя дату создания первого русского профессионального театра (1756 год), празднуем именно итог взаимодействия петербуржцев, воспитанников Шляхетного корпуса, и охочих комедиантов из Ярославля.

Скрупулезности ради можно указать, кто вступил в труппу МХТ с рекомендациями со стороны (например, из Петербурга с рекомендацией великого артиста В.Н.Давыдова пришел — и быстро ушел — его ученик В.А.Ланской; из императорского училища взяли по совету Южина С.Н.Судьбинина; оттуда же был В.Ф.Грибунин: из всех «чужаков» он один вошел в МХТ навсегда).

Превосходя все нормы театроведческой добродетели, можно графически указать участие в работах

первого года статистов из артелей («соловьевцы» и «жаровцы») и хора «наследников Васильева».

Обозначить присутствие «соловьевцев», пожалуй, вправду стоило бы: полезно как корректива к мифологии Театра. В великих «народных сценах» МХТ играли не только по принципу: «сегодня Гамлет, завтра статист»; использовали и недорогие статисты без будущности Гамлета. Впрочем, это в сторону.

Линии от двух «главных» прямоугольников по прямой вниз уходят не очень далеко. В качестве родоначальников филармонического училища кого-то (или что-то) вряд ли удастся обозначить сколько-нибудь убедительно. С Императорским театральным училищем преемственности нету; с Малым театром связь скорее через общую воздушную среду, нежели непосредственная. После того как Южин передал своих здешних учеников и вообще свои здешние обязанности свояку и другу, Владимиру Ивановичу, крупные мастера из Малого сюда заглядывали редко. У школы, где преподает Немирович-Данченко и где учатся Москвин, Мейерхольд, Книппер, Роксанова, Кошеверов, есть как бы «кузены» (например, классы московской консерватории, возникшие примерно тогда же, когда глава филармонистов П.А.Шостаковский затевал свое дело), а предков не доищешься.

Так же обстоит дело с родословной Общества искусства и литературы. Можно связать его с Алексеевским кружком. Но для самого Станиславского тамошние увлечения не так – не «по прямой» – свяжутся с Обще-

ством и с его артистической практикой. Алексеевский кружок, при всем его обаянии, принадлежит общему типу и общему слою московского театрального любительства: мера талантливости и щедрости тут мало что изменяли. Общество искусства и литературы задумывается и возникает как нечто принципиально новое (подобно этому после всех домашних талантливых удовольствий у Мамонтовых как нечто принципиально новое возникнет Частная опера Мамонтова; а, к примеру, в доме московского генерал-губернатора, куда помогать по сценической части при случае приглашают и Станиславского и Немировича-Данченко, спектакли останутся в пределах общего типа и общего слоя).

После того, как из союза Филармонического училища и Общества искусства и литературы возник МХТ, ни училище, ни Общество не прекратили существования. Училище, можно сказать, и по сей день работает, с 1918 года несколько раз перестроенное и переименованное, но сохранившее свой адрес по Малому Кисловскому, в доме, завещанном ему Кузьмой Терентьевичем Солдатенковым. О Солдатенкове смотри в «Моей жизни в искусстве», там, где Станиславский пишет о людях, встречами с которыми его побаловала судьба. Вот еще одно пересечение, и сколько их еще будет, не все же удастся представить в чертеже, в рисунке, в кружеве корней и ветвей, хорошо бы их хоть в уме держать.

Небесполезно было бы исследование: как продолжается жизнедеятельность там, где, по общему суждению историков искусства, уже выношен плод, уже ис-

полнено предназначение. Были ли у Общества после 1898 года значительные спектакли? Были ли у педагогов-филармонистов если не целые выпуски, сопоставимые с выпусками 1896 или 1898 года, то хотя бы отдельные ученики, сопоставимые по масштабу с Москвиным?

Один-то такой, бесспорно, был: в 1902 году окончил курс в актерских классах Илларион Певцов; стал потом участником провинциальных скитаний труппы Мейерхольда; актер Студии на Поварской (высший оклад, судя по ведомости); в 1922 году вступил в МХАТ перед предстоявшими Театру зарубежными гастролями (репетировал «Царя Федора Иоанновича») и от гастролей отказался; какое-то время играл в Первой студии (король Лир). Актер, отмеченный клеймом гениальности.

Где-то поблизости и от Общества, и от Училища надо обозначить влиятельное присутствие Малого театра. Немирович-Данченко с 1880 года — его присяжный драматург. Станиславский — его влюбленный зритель (кажется, в прямом смысле влюбленный: в Ермолову. В черновиках «Моей жизни...» — шутовское признание, будто драматических ролей стал искать, чтоб с Ермоловой хоть по пьесе целоваться...). Наиболее деятельными в окружении Общества были Г.Н.Федотова и Н.М.Медведева.

Ну, и Островский, разумеется: его «Записка» о новой публике и о необходимости новой сцены в Москве с проектами Московского Художественно-Общедос-

тупного сопоставляется всеми историками, хотя достоверных сведений, что К.С. и Вл.Ив. ее читали, вроде бы и нету (издана она была куда позже).

Но вот что любопытно: ближе всех к корням Художественного театра оказываются Александр Федотов и Михаил Лентовский. То есть не те с императорской сцены, кто, однажды придя, уж и не расставался с нею (судьба традиционная), но те, что принадлежали к малочисленному здесь разряду «уходящих».

Если бы предстояло рисовать не «древо» Художественного театра, а «древо» Малого, ствол его удивил бы тем, как мало он ветвится. В Малый театр из года в год кроме учеников его школы приходили таланты со стороны: пришельцем был, к слову, сам Щепкин: на императорской сцене дебютировал в 34 года, до того в провинции отыграв 17 лет. «Со стороны» пришел Пров Садовский, «со стороны» пришел Александр Ленский, то же самое — Южин, Лешковская... Способность «приживать» к себе у ствола Малого театра была словно бы врожденной и сохранялась всегда.

С казенной сцены легко и нередко удачливо переходили в провинцию, распространяя привитую смолу культуру (пример А.И. Шуберт: успешная работа и в Александринке и в Малом, а затем долгие годы — в волжской труппе у П.М.Медведева, где ученица Щепкина стала учителем В.Н.Давыдова и М.Г.Савиной). Но того, что можно бы назвать «театрообразующим началом», в артистах Малого, как правило, не обнаруживалось.

13

в е т в и и к о р н и

Федотов и Лентовский — как раз вне этого правила.

А.Ф.Федотов, еще оставаясь актером Малого (он служит здесь более десяти лет), не просто режиссирует спектакли с любителями, но пробует создать с ними (в Дворянском клубе) примерно то, что потом станет создавать вместе со Станиславским в Обществе искусства и литературы: труппу с неким стилем и с некой программой. В 1872 году он уйдет из Малого, чтобы организовать Народный театр на Политехнической выставке (единая по артистической технике труппа, где играет «сам Николай Хрисанфович Рыбаков», внятная репертуарная линия, умение поддерживать ауру дела). А после того, как Народный театр прикроют, резкий вольт: театр «Буфф» в Петербурге и летний театр в Павловске, тот самый «Буфф», о котором у Некрасова: «Жизнь наша — пуф, пустей ореха! Заехать в «Буфф» — одна утеха!». И опять Москва. И опять попытка взрастить новый театр «из ничего», из случайной встречи. На устроенном им вечере в гоголевских «Игроках» Ихарева играет товарищ его сына Саши, 25-летний красавец любитель Алексеев.

«Нам, участникам федотовского спектакля, не хотелось расходиться».

Наверное, театрообразующее начало именно так и угадывается: хочется вокруг человека собраться и не хочется расходиться.

Иное дело, что Федотов к затеянному им Обще-

ству искусства и литературы и к его спектаклям охладет, тем поставивши все дело под угрозу. Он нетерпелив, увлечения его быстро сменяются, но «театрообразующий инстинкт» у него есть, тут не поспоришь.

Незадолго до открытия МХТ (но само собой до разговора в «Славянском базаре») Станиславский подумывает: новый театр, который все чаще ему мерещится, начинать не с Лентовским ли (с Лентовским им только что осуществлена постановка «Ганнеле» Гауптмана в многоярусном театре на Большой Дмитровке).

В Федотове (а в щедро-изобретательном Лентовском, с его затеями, описанию которых в мемуарах Станиславского уделены такие яркие страницы, — тем более) можно заподозрить склонность к коммерции-авантюре (мы плохо представляем себе кружащий умы, соблазняющий воздух русских деловых 70-х годов прошлого века). Но сейчас важнее фиксировать другое: Станиславского тянет к тем именно из Малого театра, кто наделен инстинктом «ответвления», «театрообразующим началом». И заодно отметим: опыты «разветвления» в Малом театре если и задумываются, то органически глохнут в здешней среде. Дело не в казенщине, на которую легко все свалить. В чем-то ином.

Тут надо бы картинку — «оговорку». Снимок дома, где сейчас РАМТ, — фасад с Театральной площади.

В год открытия Художественно-Общедоступного в здании, которое поначалу облюбовали для себя Станиславский с Немировичем (Шелапутинский театр на Театральной площади), с первого сентября начались спектакли филиального отделения императорских сцен — и драматической и оперной. Появилось название: «Новый театр». Во главе великий актер и педагог А.П.Ленский. Молодая труппа его учеников, новые тенденции в репертуаре, низкие («общедоступные») цены на билеты. Как пишет исследователь, «казалось, разгадана вся программа, разработанная Немировичем-Данченко и Станиславским, и будет осуществляться в выгоднейших условиях казенного бюджета, на государственные деньги... В первую минуту Станиславский и Немирович-Данченко готовы были отложить осуществление своих планов». Но тревога была ложной. «Новый театр» с первых спектаклей был верен своей органике одаренного дублера. Просуществовав до 1907 года, он передал в труппу Малого превосходных молодых актеров, неотличимых от старших: Е.Д.Турчанинова, В.Н.Рыжова, В.О.Массалитинова, П.М.Садовский, Н.К.Яковлев, М.Ф.Ленин стали затем в свой черед образцовыми «старшими».

Остановимся на какое-то время. Поймем, что у нас выходит.

Чертеж, по мере того как стараешься представить себе его, а через него — генезис и идею Художественного театра, — сам чертеж как бы переворачивается. Та вершинная точка, к которой во всякой родословной



сходятся идущие снизу все более сближающиеся ломанные коротенькие линии, в случае с Художественным театром оказывается точкой исходной. От нее — новое движение. Ствол вверх. И сложнейшая логика рано намечающихся ответвлений.

В 1901 году при МХТ открывается школа. Немирович-Данченко, до того продолжавший преподавать в филармоническом училище (занимал студентов в «народных сценах»), переносит свои труды сюда. Первый набор, второй набор; потом предосенние экзамены войдут в правило, установится довольно хитроумная внутритеатральная «табель о рангах» (сотрудники — ученики школы — члены труппы; потом будут еще «актеры филиального отделения»). Создание школы само по себе не признак «разветвления». Кажется, напротив. Вс.Э.Мейерхольд (школа МХТ возникла как раз в начале того сезона, в конце которого он, Мейерхольд, из Театра уйдет) жестко оценит не столько ее конкретных выпускников, сколько сам принцип: «...школа при театре — яд для актеров, в них обучающихся». Ученики ее годны лишь «заполнять редеющий кадр своего театра».

Однако из первых наборов школы МХТ никто, кажется, не остался «заполнителем редеющего кадра». Ее ученики составили большинство в Студии на Поварской. Судьбы их, как и судьбы других выпускников прорисовались вне МХТ причудливо, остро, фантастично, остались ли они верны профессии или изменили ей, как это сделал, например, ученик режиссерского класса, числившийся как З.А.Пешков: крестник Горького, млад-

ший брат Якова Свердлова. Генерал французской армии, сподвижник де Голля.

Можно было бы написать этюд об ученице школы МХТ Алле Назимовой, с ее извитой историей звезды Бродвея и Голливуда, с ее экранной пляской Саломеи, виллой в Калифорнии, с «садами Аллы»; или об Ольге Преображенской, с ее кинославой в Советской России; или о Вере Петровой, чьи школьные работы поразили Станиславского: «...самородок, который приводит меня в восторг. Это будущая и очень крупная знаменитость. Она никогда до школы не видала театра и, конечно, никогда не играла. То, что я видел за это время, много сыгранных отрывков, не поддается описанию. Я увлечен ею без меры...» Вера Антоновна вскоре оставила сцену, вернулась к своему «дотеатральному» образу жизни, прожила долго, учительствовала в Сергиевом Посаде.

Можно было бы написать этюд об ученице Наталии Волоховой, игравшей у Мейерхольда, в Студии на Поварской, в Театре Комиссаржевской на Офицерской. Соблазнительно проследить дальние ходы сюжета, связавшего ее имя с именем Блока. След актрисы, впрочем, рано теряется. Действительно ли она служила в Камерном в 1926 году? Если верить справочнику «Вся Москва» — да. Узнать бы, что делала. Как ее воспринимали, Фаину и Снежную деву.

По контрасту интересен был бы этюд об ученике Н.А.Баранове, знаменитом Тетереве из «Мещан» (1902). Включить бы не только эпизоды его громогласного пьянства, но и его участие в Студии на Поварской.

Сюда же про Д.О.Шадрина, расширяя «горьковский», «донный» вариант судеб. Расширяется и вариант «блоковский»: не только Волохова, но и Валентина Веригина, Надежда Комаровская, Эмилия Шиловская... А говоря о Волоховой, не скрестить ли ее судьбу с судьбой сценического персонажа: неудачная любовь, разбитая душа, пьесы влюбленного в нее поэта, в которых она играет, смерть ее ребенка. Не поймешь, не про Нину ли Заречную все это. Признание Треплева – «я ненавижу вас», злобное стихотворение Блока в закрытие цикла, посвященного Н.Н. Последняя встреча – в зале Художественного театра.

Но нельзя на этюдах задерживаться. Лишь бы был ясен вывод: школа МХТ если не создавалась с целью «разветвления», то обнаружила в идее Театра этот заложенный в ней посыл.

Год создания школы (1901) – год, когда ставят «Трех сестер». Сдвоенный тут мотив: мотив дома и мотив ухода из дома. Вообще чеховские мотивы: дом и отъезд. «Прощай, старая жизнь» – «здравствуй, новая жизнь». Это ведь не к социальным сдвигам лишь относится. Это – в ядре «идеи Художественного театра».

**В**озникновение школы, ученики которой так далеко разлетятся, и первый «откол» от МХТ, уход Вс.Э.Мейерхольда и А.С.Кошеверова с их идеей «Товарищества Новой драмы», – заметим, это происходит в один и тот же сезон 1901/02 г.

Уходя, Мейерхольд и Кошеверов поместили в газете письмо-объяснение. Предполагается: про творческие побуждения они вписали, чтобы скрыть обиду и избежать оскорбительного сочувствия посторонних. Причина обидеться, конечно, была; однако в пайщики не попали и другие вполне достойные артисты; на беспринципность решения Чехов досадовал не только из-за Мейерхольда, но и из-за М.Г.Савицкой, игравшей Ольгу в его «Трех сестрах», и из-за милой «grande dame» Е.М.Раевской. Савицкая при всем том не ушла.

Мейерхольд и Кошеверов новый театр свой создали не от обиды на МХТ и не в противовес ему. Если бы определение не отдавало бы парадоксом, надо бы сказать: они ушли восстанавливать Художественно-Общедоступный, каким тот исходно замышлялся.

Сама идея работы в провинции («в глухой провинции») была «у корня». Летом 1897 года, после «Славянского базара», репертуар собирались готовить в «театре-школе» и играть «в разъездах»; открытие в Москве предполагалось не ранее октября 1899 г.; до этого полный зимний сезон в провинции (а то даже два или три сезона).

Мейерхольд с Кошеверовым за год в Херсоне показали все, что в Москве было поставлено за четыре сезона. Позволяли себе не только копировать афишу, — позволяли себе копировать и художественные средства, вплоть до мизансцены. Не потому ли, что до поры ощущали себя, а не оставшихся в Москве, законными обладателями нравственной и эстетической програм-

мы Театра (того, который всегда именовали с прописной буквы).

Отметим наперед это свойство «мхатовского древа»: отделяющаяся ветвь, оформляясь в новый театральный организм, какое-то время считает себя ближе к сути и к идее МХТ, чем продолжающий жить своей жизнью центральный ствол.

Отметим также загадочную на первый взгляд готовность создателей МХТ согласиться с перспективами тиражирования их спектаклей, шире — с тиражированием их эстетики. Не только конкретно против практики мейерхольдовцев в Херсоне или Николаеве, но и против самой системы повторов они никогда не возражали. Более того: готовы были этой системе помочь.

В Нижнем Новгороде, взяв отпуск и пригласив с собой нескольких учениц школы МХТ, работал симпатичный Иоасаф Тихомиров. Созданный им при тамошнем Народном доме театр конечно же должен быть обозначен на нашем «древе» как одна из его первых веточек, впрочем недолговечная. 16 февраля 1904 года Станиславский писал участливо: «Дорогой Иоасаф Александрович! Ходят упорные слухи, что Ваше дело, увы, продолжаться не может. Напишите: правда ли это? Если это правда, к сожалению, напишите, что Вы предполагаете делать в будущем». Это не праздная любезность. Станиславский имеет предложить Тихомирову вполне реальный проект. Вправду «преинтересное дело».

«Учреждается товарищество на акциях провинциальных театров. Правление – в Москве. Репетиции весной, часть лета и осенью – в Москве. *Художественный театр* оказывает делу всю ту помощь, которая в его средствах.

Набираются 3 группы. Каждая из них готовит по 15 пьес. Итого 3 группы, 45 пьес – *разных*.

Один режиссер не в силах поставить образцово такое количество пьес. Тут *Художественный театр* приходит на помощь. Весь его репертуар, макеты, планировки, гардероб может быть скопирован. В помощь к режиссеру труппы отпускается один из артистов или свободный режиссер, хорошо знающий пьесу... Общество снимает 3 провинциальных театра, приспособливает их для всего репертуара 45 пьес, и труппы разъезжаются по своим местам. Сыграв свой репертуар – происходит перемещение трупп по городам и повторение каждой труппой своего репертуара. Итак, каждый город увидит 3 труппы и 45 пьес, очень хорошо поставленных. На репетиционное время все собираются в Москву – поближе к *Художественному театру*, чтоб от него опять набраться духа. Вот, в общих чертах, задача большого дела... Ответьте: улыбается ли Вам этот проект? Согласились ли бы Вы взять предлагаемую Вам должность – главаря такой труппы (конечно, в том случае, если Ваше теперешнее дело прекратится)? Какие Ваши материальные условия? Как посмотрят на это дело наши милые ученицы, теперь – Ваши сотрудницы?»

В письме к О.Л.Книппер Станиславский обозначает зависимость этого дела от МХТ четче: «Если интересуетесь вопросом учреждения отделений Художественного театра в провинции – приходите завтра, в пятницу, на совещание... Кажется, Антон Павлович собирался зайти».

Отделений МХТ в провинции в 1904 году не возникло, вопрос не решился. В будущем еще не один раз Станиславский будет захвачен сходной идеей-идиллией: пусть соберутся в МХТ или рядом с ним небольшие актерские компании; пусть потом развозят по всей России спектакли Художественного театра. Копии? Ну, назовем так. Копии театрального спектакля по определению не могут быть безжизненными. Исполнители-то живые. Было бы схвачено главное, был бы общий художественный язык, на котором это главное выговаривается. Цель? Ну, с одной стороны, присутствие этих спектаклей облагородит театральную провинцию; и небогатому зрителю будет хорошо – не по одним же открыткам (как их в ранние годы МХТ любили собирать!) ему вообразить, как идут «Три сестры», а когда еще он у себя в Ела-тьме или Тобольске скопит на поездку в Москву...

В какой мере предугадывается отделение в ином смысле слова, то есть начало существования сепаратного и полемичного по отношению к «стволу»? В какой степени сепаратность и спор воспринимаются как грозящая беда? В какой степени они воспринимаются как условие развития самого «ствола»? Вычерчи-

вая «древо», к этим вопросам подводишь, ответа чертеж не обязан давать.

Примерно тогда же, когда Станиславский собирался советоваться с Чеховым насчет отделений МХТ в провинции, он был извещен, что одна из ведущих артисток МХТ хочет оставить его едва ли не ради сходного дела. 19 февраля 1904 года он писал: «Дорогая Мария Федоровна! Я узнал с большой грустью о Вашем решении: уйти из своего театра. С не меньшей грустью я сознаю, что мои убеждения и советы теперь — неуместны и бессильны. Мне ничего не остается более, как сожалеть и молчать. Не примите же это молчание за равнодушное отношение к происходящему и верьте моему искреннему желанию, чтоб предпринимаемый Вами решительный шаг не принес Вам новых разочарований». Вслед за этим безусловно джентльменским прощанием, однако, последовал обмен высказываниями столь же оскорбительными, сколь и искренними и полными живым чувством. М.Ф.Андреева возмущена самой мыслью, будто она уходит за личным успехом. А если Станиславский хочет знать настоящую причину ее ухода, — причина вот в чем. «Мне больно оставаться там, где я так свято и горячо верила, что служу идее, а вышло — ну, не будем говорить об этом». Впрочем, «об этом» М.Ф. все же говорит, говорит страстно: «Я перестала уважать дело Художественного театра, я стала считать его обыкновенным, немного лучше поставленным театром, единственное преимущество которого — почти гениальный, ориги-



нальный режиссер. Я не скрывала этого, я об этом говорила громко. Вы испугались такого моего разочарования? Постарались вернуть мое уважение?

Я не считаю, что изменяю своему богу, — мой бог в моей душе жив, но я не хочу обманывать, я не хочу быть брамином и показывать, что служу моему богу в его храме, когда сознаю, что служу идолу в капище, только лучше и красивее с виду. Внутри него — пусто. И как мне больно было дойти до этого сознания, каково мне было сделать этот решительный шаг — подумайте хоть немного...»

Отметим это страстное убеждение: МХТ имеет право жить лишь как театр необыкновенный. А в рисунке «древа» отметим второй после ухода Мейерхольда отщеп.

В Риге М.Ф.Андреева начнет играть с сентября 1904 года в антрепризе К.Н.Незлобина. С нею Максим Горький. Не столь уж важно, прав ли Немирович-Данченко, полагая, что обозначившийся весной 1904 года конфликт МХТ и его драматурга подогрет Марьей Федоровной; расхождение существенно само по себе.

«Дачников» не поставят в Москве и поставят в Риге. Режиссер — К.А.Марджанов.

Может быть, отдельные листы, где вычерчиваются судьбы тех, кто пересекся с МХТ в решающие и для себя, и для Театра часы?

Марджанов до работы в Риге убежденно осуществлял в провинции повторы постановок МХТ (как тог-

да обозначали в афишах, — «по мизансценам»). Идея МХТ — его «верую». Как и Андреева с Горьким, Марджанов готов эту «идею МХТ» противопоставить МХТ, каков он есть: противопоставить идеал сегодняшнему бытованию идеала.

Незлобин и Марджанов идут на риск: везут в Москву пьесу, до того полузабракованную «художественниками». Андреева играет в «Дачниках» Марью Львовну. В рижской труппе кроме Андреевой работают и другие ушедшие из МХТ артисты: М.Л.Роксанова, ее муж Н.Н.Михайловский, А.П.Харламов. Той же осенью 1904 года, когда чеховского «Иванова» ставит МХТ, Марджанов выпускает свою постановку в Риге (Сарру играет Роксанова).

Все имена придется обводить и тянуть от них линии, связаны ли они с прошлым МХТ или с тем, что будет позднее.

В феврале 1910 года дирекция МХТ заключит договор с Марджановым, служащим у того же Незлобина (но уже в Москве, в здании на Театральной площади, которое хотели, да не сумели отвоевать при создании МХТ и в котором с 1924 года станет играть МХАТ Второй).

Марджанов участник работ по «Гамлету».

Марджанов в «Пер Гюнте».

Алиса Коонен — Анитра в «Пер Гюнте».

В 1913-м Марджанов из МХТ уйдет и затеет Свободный театр. Алиса Коонен, одна из самых любимых учениц Станиславского, уйдет туда. На следующий год

она станет со-создательницей и первой актрисой Камерного театра; семь лет спустя Вахтангов поставит Александру Таирову в укор, что «ему необходимы ученики Художественного театра»: кроме Алисы Коонен в труппе Камерного был решающе важен еще один актер того же происхождения – Николай Церетелли. Так что в сеть театров, ответвляющихся от мхатовского ствола, законно вписать не только Свободный, но и Камерный – с датой его открытия (декабрь 1914), с датой его слияния с другим отпрыском МХАТ – бывшей Четвертой студией, она же к этому моменту Реалистический театр (1938), с датой ликвидации Камерного и реформирования остатков труппы в Театр им.Пушкина (1950; Таирову положили ставку очередного режиссера в театре им.Вахтангова, Коонен не позвали никуда).

Но как вклеить эти листы в рассказ, держащийся хронологии?

И сколько раз позволено перебивать его, забежать вперед? И как мотивировать возвраты?

Мы пока на точке 1904 года.

Андреевой, Роксановой, Морозову, Горькому и его друзьям, драматургам-«знаньевцам», – не кажется ли им всем: вот в Риге возникает площадка, где «идея МХТ» будет осуществляться на новом чистом месте, с новыми людьми или с теми, кто ее, идею Театра необыкновенного, воспринял в исходном бескомпромиссном варианте.

27

в е т в и и к о р н и

Письма Андреевой, Горького, людей из их окружения позволяют представить себе планы нового дела (своего рода Нового Художественного театра). Репертуар, базирующийся на авторах «Знания». Деньги Саввы. Предпринимательский дар Незлобина. Возможное объединение с Театром в Пассаже, уже открытым В.Ф.Комиссаржевской: от нее на деловые переговоры с Андреевой, Незлобиным и Горьким приезжал К.В.Бравич. Обсуждался состав объединяющихся трупп. Здание намеревались снять в Петербурге на Литейном.

Летом 1904 года Савва Морозов ставит вопрос перед Качаловым: пусть скажет твердо — да или нет — насчет своего участия в этом деле. Качалову неловко, но ни Морозову, ни Андреевой сразу ответить он не смог. Он хотел бы оставить за собой право к этому делу присоединиться, когда дома кризис разрешится: МХТ «или оправится и снова поднимет голову, или через год прикончится». Станиславский, со свойственной подчас этому гению нестерпимой искренностью, сказал Качалову, что в хорошую пору Театр переживет его уход легко, но сейчас уйти было бы «ужасной жестокостью».

Знал ли Станиславский, что, воображая новый театр, люди круга Горького исходили из предположения: режиссером тут будет Станиславский? И помощник ему намечался близкий по ранним годам МХТ: звали А.А.Санина, с alma mater расставшегося в 1902 году и служившего на императорской сцене в СПб.

Не забыть бы от имен Андреевой и Горького (не вычерчивая возобновившегося с 1913 года маршрута актрисы через Свободный театр Марджанова, через киевскую труппу Н.Н.Синельникова, через московскую труппу Незлобина) провести линию круто вверх, к иным годам, когда М.Ф. стала комиссаром театров и зрелищ в Петрограде и когда их театрообразующая энергия была вложена в создание Большого Драматического театра (1919). И хорошо бы обозначить, что сотрудником их стал один из самых культурных организаторов театрального дела – ученик школы МХТ с 1902 года А.Н.Лаврентьев (то, что дали уйти этому сдержанному и ответственному актеру, отмечено в записях Станиславского за 1910 год: «Ошибка Театра»). БДТ таким образом через обходные линии прорисуетя в своем внезапном братстве с МХТ. Генеалогические таблицы в этом смысле всегда дают сюрпризы. Например, каждый раз тянет проверить: неужто в самом деле Лермонтов, убитый в 1841-м, и Петр Аркадьевич Столыпин, убитый в 1911-м, – кузены? Да: бабка одного и дед другого родные брат и сестра.

Вернемся в 1905-й. Опасная болезнь Андреевой, начало революции, арест Горького, самоубийство Морозова – планы Нового Художественного остаются планами. Между тем внутри самого МХТ кризис, нараставший в тусклой упорной работе над пьесами «знаньевцев», потороплен сразу несколькими толчками. Станиславский смущен, обворожен, воодушевлен явлением Айседоры Дункан. Запись о ней вторгается в дневники репетиций

скудного «Ивана Мироныча» — все переворачивается, ибо все и без Дункан шло к тому, чтобы перевернуться.

Казалось бы, что мрачнее констатаций: «Наш театр зашел в тупик. Новых путей не было, а старые разрушались». А между тем глава «Студия на Поварской», да и вообще все, что относится в «Моей жизни в искусстве» к «периодам сомнений и исканий», к «тем периодам в исканиях, во время которых *новое* становится самоцелью. Новое ради *нового*», отмечены необъяснимой веселостью и неким радостным покоем духа. Ну возьмите же книжку, ну перечитайте же про все эти находки новых голосов, темпераментов, художественных пятен, про тембры древних народных инструментов, про Гомерову лиру, под рокот которой слепцы в Малороссии поют стих об Алексее Божьем человеке и которую зовут «рыля»... «Вместо того чтобы сдерживать затеи молодой компании, я сам увлеклся и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!»

Итак, в рисунке фиксируется кружок с обозначением: «Студия на Поварской».

Отрасль «ствола», со стволом связанная и через более раннее ответвление (то есть через мейерхольдовское «Товарищество Новой драмы», с весны 1905 года приостанавливающее свою деятельность), и через школу МХТ, и напрямую. На это побольше места.

Задача убежденного и самоотверженного расширения того, чем Театр уже владеет (такова, ка-

30

в е т в и и к о р н и

жется, задача «отделений Художественного театра в провинции», куда должны уйти его воспитанники) — задача, которую в феврале 1904 года Станиславский хотел бы обсудить с Чеховым, сменяется год спустя задачей экспериментальной студии, где те же воспитанники вовлекаются в поиски «нового ради нового».

Театру (не только МХТ, но и театру XX века в целом) предстоит убедиться как в несовместимости, так и в неразъединимости этих задач.

Впрочем, в начале 1905 года пригласив для беседы ученика режиссерских классов школы МХТ Бориса Пронина, Станиславский с ним не говорит насчет экспериментов. Выражает традиционные уже тревоги насчет того, что молодые питомцы школы сгинут, разойдясь по провинциальным труппам. Вырисовывается возможность их общего творческого существования под маркой МХТ, — так чьему бы руководству доверить их? В МХТ, да и за стенами МХТ, Станиславский никого подходящего не видит; знает одного только, кого стоило бы звать.

Мейерхольд в конце марта 1905 года приезжает в Москву и говорит со Станиславским. Проект нового театра он должен сочинять в Николаеве, где доигрывает его труппа. Станиславскому он пишет: «Моя *idée fixe*. Благодарный за все, что дал мне Художественный театр, хочу отдать ему все мои силы!!!»

Сочиненный Мейерхольдом проект сохранился в бумагах Станиславского. Он то ли неясен, то ли лукав. Названные здесь задачи новой труппы, которая должна существовать с зимнего сезона 1905/06 года

«при Московском Художественном театре», исключают одна другую.

Организационная зависимость молодого дела от старого очевидна в мелочах. Бухгалтером будет Г.А.Пастухов, сохраняя эту должность в Художественном театре; ему положена ежемесячная приплата по четвертному. То же с письмоводителем и с кассиром: приплата. Бумагу в Главное управление по делам печати насчет пьесы «Русское богатство» А.Полевого своей рукой пишет Немирович-Данченко, там оговорен статут Студии: отделение МХТ, часть в его составе. При том полемичность молодого дела по отношению к старому в проекте проступает вызывающе. Дело не только в том, насколько подходит для МХТ намечаемый репертуар («пьесы Ибсена, Станислава Пшибышевского, Метерлинка, Шницлера, Стриндберга, Гауптмана, Ведехинда, Гофманстала, Бьернсона и др.») и насколько органичным может стать ансамбль, в которой артисты Московского Художественного театра предполагаются как гастролеры. Важнее другое. Примиряющее заверение, что объединительным началом для МХТ и его отрасли «будут всегда являться: стремление к Высшей Красоте Искусства, борьба с рутинной, трепетное неустанное искание новых изобразительных средств», звучало слишком общо, а перечень глубинных эстетических расхождений — слишком конкретно.

Позднее, признавая основателем Студии Станиславского, а себя — вошедшим в это дело режиссером, Мейерхольд уточнял резко: «Театр-Студия фактически



не был филиальным отделением Художественного театра, хотя К.С. Станиславский и хотел, чтобы он стал таковым».

Это, впрочем, еще вопрос: хотел ли.

**Л**ист большого формата. На нем – как перед открытием Художественного театра – записывают вдохновляющие девизы. «Create con gioia!». «Vere ardente e non sentire il male». Кроме этих изречений Дузе («Творить радостно!», «Воистину пылать и не чувствовать боли!»), записана и турецкая поговорка: «Вода сама из реки в сад не течет – ее надо накачать».

Снова – как семь лет назад перед открытием МХТ – лист исписан в поисках подходящего названия: Театр-Студия. Театр Исканий. Театр Идей. Театр Союза Молодежи. Студия. На листе довольно много свободного места, внизу мелкими буквами предложено еще одно подходящее название: «Театр-Недоносок». Архив КС, № 14548/3.

Будем ли пытаться вырисовать все нити, которые – идя из точки, отмеченной как Студия на Поварской, – связывают ствол МХТ с отдаленнейшими художественными явлениями: с возобновлением Товарищества Новой драмы и его скитаниями; с Театром на Офицерской; с театром в Витебске (1908); с Александринской и Мариинской императорской сценой; с «Лукоморьем», с «Башенным театром», с «Домом Интермедий», со Студией на Бородинской, с товариществом в Териоках, с пробами школ и с пробами журналов («Любовь к

трех апельсинам»), и дальше, дальше, через Первый Советский театр им. Ленина в Новороссийске, через все ГВЫРМы и ГВЫТМы, через театр РСФСР-1, через ГосТИМ — до непредвидимых, волнующих переговоров, которые Станиславский вел с Мейерхольдом в середине 30-х о встрече их театральных идей в едином деловом пространстве («художественная часть — я, Немирович-Данченко, Мейерхольд». — Архив КС, № 263, л. 34), до зимы 1938 года, когда Станиславский прикроет своим именем опального Мастера и позовет его к себе в Оперный театр.

Если все проследживать, чертеж обернется кругом. Нити идут, соединяя Мейерхольда с Художественным театром через сопresentствующих им Антона Чехова, Александра Блока, Михаила Булгакова, Николая Эрзмана, через взрывные точки пути Евгения Вахтангова, через сломы судьбы Михаила Чехова — и сколько еще соприкосновений мучительных и парадоксальных, при том что «театрообразующих». И можно сопровождать рисунок любыми новеллами, снова и снова проследживая вязь отношений удаленнейших художественных точек со «стволом».

**П**иши новеллу хоть об Иде Рубинштейн, миллионерше-декадентке, которая после нескольких попыток стать ученицей Станиславского выбирает себе в мэтры Всеволода Эмильевича (спектакли их общего театра, разбросанного, ненадежного,пряного: «Саломея» 1908 года в Михайловском театре, где танец поставлен

М.М.Фокиным, а костюмы принадлежат Льву Баксту; «Пизанелла» Габриэле Д'Аннунцио в парижском театре Шатле, 1913). И портрет ее, решенный почти как афиша: нагая, углы худых плеч, локтей и колен, библейские тяжелые волосы. Серов.

Пиши новеллу хоть о Борисе Пронине, том самом, с которым Станиславский толковал зимою 1905 года. В Музее МХАТ лежат воспоминания его соученика И.Лазарева — о замысле Народного Художественного театра. Немыслимые и естественные зигзаги переходов: из Студии на Поварской в провинцию, в Петербург к Комиссаржевской, обратно в Москву: Пронин вместе с П.М.Ярцевым пытается создать студию в доме Перцова, где потом будет играть «Летучая мышь» Балиева (задумывали тут спектакль по Диккенсу «Рождественский гимн в прозе» — задолго до «Сверчка» Первой студии). Опять Петербург.

Пронин — один из тех выучеников школы МХТ, в ком она пробудила энтузиастический, театроманский склад темперамента и кто формировал специфическую, дымную культуру театрального клуба 10-х годов. Снова пересекаясь с Мейерхольдом, он участвовал в создании «Лукоморья», «Дома Интермедий», с 1911 по 1919 год вел дело в «Бродячей собаке» и «Привале комедиантов». Пробовал продолжать и после: в канун 1923 года открыл в Москве театральное кафе «Странствующий энтузиаст», в 1925-м — «Мансарду» на Большой Молчановке. В конце 20-х годов жил в Йошкар-Оле и Батуме, в 30-е годы поселился в Ленинграде в том доме, где прежде была

«Бродячая собака», служил в б.Александринке, где незадолго до кончины справил свое 70-летие.

Вот уж верно сказано на века вперед: мы ленивы и нелюбопытны. Проследить бы логику, по которой именно из Художественного театра и его школы в годы между пятым и семнадцатым пришли самые даровитые и неожиданные созидатели русской кабаретной культуры. Сюда бы и рассуждение о роли театральной пародии при сдвигах театральных культур. Сюда бы с полдесятка судеб. Рассказать бы о Сергее Антимонове, ученике школы МХТ: петербургский кабаретист, актер «Кривого зеркала» и «Привала комедиантов», мастер театральной пародии, сочинитель обзрений эпохальной поры для Театра Сатиры (две премьеры в первом сезоне – «Захолустье», 17 ноября, «Нужная бумажка», 25 декабря 1924). В 1930-м служил там же, в «Сатире», режиссировал комедию «Липа» с музыкой Исаака Дунаевского. Умер в 1954 году. В музее им. Бахрушина есть его архив. Удачливым сослуживцем его в «Кривом зеркале» был другой воспитанник МХТ – А.П.Лось. В 1905 году при возобновлении «Чайки» ему назначали (наряду с Мейерхольдом) роль Треплева. После какой-то репетиции Константин Сергеевич запальчиво обмолвился (письменно!): в труппе вообще только один актер – Лось.

Все эти «кабаретные» отрасли Художественного театра весьма интересны – не один лишь Никита Баляев с его «Летучей мышью».

Место «Мышке» в нашем все более разрастающемся рисунке. Точка, когда новый театрик отщепляется от «ствола» (его генезис: великопостные «капустники» МХТ, здешние молодежные «Вечера, чтобы не плакать»). Открытие 29 февраля 1908 года, «на Касьяна». Уже упомянутый нами дом Перцова: капризный и типичный при всей капризности силуэт здания, где «Мышка» живет в подвале первые годы, — все эти руссифицирующие выдумки цветущего модерна, мотивы змея-горыныча и жар-птицы. Потом подвал в Милютинском переулке, дом № 14. Потом только что отстроенный дом Нирнзее в Большом Гнездиновском: опыт небоскреба и некоего идеального холостяцкого общежития, с общими столовыми, с общими скетинг-рингами и цветником на плоской крыше, с театральным залом в подвале. «Мышь» тут играет уже за деньги (первые платные спектакли — с 1910-го).

Художнику на заметку: в какую-то минуту хорошо бы дать карту города, расположение театральных домов, ныне существующих и исчезнувших.

Место, где стоял на Поварской дом Студии (снесли, когда прорубали Новый Арбат). Соседство и смена квартирантов в доме Нирнзее: в пору гражданской войны здесь играют в отсутствие «Мыши» студиицы Первой студии; Мария Германова дает премьеру «Короля темного чертога» Тагора.

В 1920 году Балиев и часть его артистов эмигрирует. «Летучая мышь» парижская, она же нью-йоркская (привозит ее в США тот самый Морис Гест, который затем организует зарубежные гастрели МХАТа в 1922 — 1924 гг.; именно Балиев сосватал Геста с МХАТом); «Летучая мышь» московская, где остатки разъехавшейся труппы сперва пробуют держать марку, потом объединяются с актерами «Кривого Джимми» (в том же доме Нирнзее), потом расходятся кто куда: конец.

«Мышь» в зарубежье прожила дольше: в 1931 году переехала из США обратно в Европу и какое-то время еще просуществовала.

Но вернемся в 1908 год и пойдем далее.

На уровне этой даты кроме возникновения «Летучей мыши» надо будет обозначить Филиальное отделение (Станиславский называет его также Параллельным). Организационно Филиальное отделение внутри МХТ было уже оформлено. Многие молодые получали жалование именно как его артисты. Намечался репертуар. В выборе можно предположить тягу к романтической и лирической ноте («Двенадцатая ночь», «Сон в летнюю ночь», «Лорензаччо» Мюссе), — впрочем, в наметках более всего читается забота, как занять и учеников школы (их все больше), и тех старших, кто страдает от художественной безработицы. Забота необходимая, но неувлекательная.

Год 1908-й. Насмешливая нота, легкая серия пародийных изображений себя самих совпадает с подготовкой к десятилетию МХТ. На закрытых для посторонних вечерах в доме Перцова обновляющая, освежающая усмешка над собой явственна, как и в вечерах школьных.

Заголовок репортажа: «На курсах А.И.Адашева». После сдачи экзаменационных работ — «прелестное кабаре, удивительно талантливое, тонкое и веселое». Репортер спешит отметить: «Много актеров Художественного театра: в углу за столиком приютились скромно В.И.Качалов, В.В.Лужский, Александров, Званцев.

Всюду мелькает седая голова хозяина А.И.Адашева и характерная фигура Л.А.Сулержицкого в синей фуфайке.

Это все преподаватели школы — они с волнением следят за своими учениками...

Прелестно маленькое обозрение, в котором трагиваются маленькие злобы из домашней жизни Художественного театра.

Здесь ученик Вахтангов изумительно, до жути похоже, имитирует Качалова в «Анатэме».

Этот г.Вахтангов, главный вдохновитель кабаре, автор большинства шуток, вообще показал большое дарование».

Включившая в свои мемуары этот газетный фрагмент Серафима Бирман уверенно монтирует его со своим видением «ученика Вахтангова»: «редкая и ценная способность идти вперед»; «самостийность и сила»; «волевая энергия и какая-то стремительная мечтательность».

Вахтангов был вдобавок ко всем своим дарованиям еще и карикатуристом (хорошо бы дать его шаржи, а заодно и рисунки Михаила Чехова того же жанра). Обостренность и критичность восприятия сегодняшнего дня театра (вслед за «стремительной мечтательностью») — дополнительный мотив превращения талантливого ученика школы в искателя-студийца.

Художественный театр развивал в своих актерах, даже и второстепенных, педагогические склонности. Уроки давали почти все: легче назвать тех, кто не давал.

В чертеже или чуть в стороне — школа артистки МХТ С.В.Халютиной, существовавшая с 1909 по 1914 год. Среди ее режиссерски-педагогических опытов — «Незнакомка» Блока, сезон 1913/14 г. Блок давно манил к себе Художественный театр (как и его манило к Художественному), но сценически его пьесы здесь так и не были разрешены. Халютина пробовала создать на базе своей школы «Театр Блока». Он не открылся, но показательна воля к его созданию.

Наверное, художник книги отыщет особое обозначение для подобных театров, живших лишь в плане, лишь в наброске. Понадобится, наверное, и обозначение для планов полуосуществленных.

После закрытия школы С.В.Халютина вместе с адвокатом А.Н.Васильевым в 1915 году собрали студию, известную как «Грибоедовская студия» — по первому ее публичному спектаклю («Горе от ума», 1916). Студия под руко-



водством Халютиной, Н.П.Кудрявцева и В.В.Лужского просуществовала до 1924 года; в 1921/22 г. здесь прочел курс лекций Станиславский; среди ее учеников — М.Н.Кедров (1920 — 1922; играл в шекспировском «Сне в летнюю ночь» одного из афинских ремесленников, Жеронта в «Плутнях Скапена» Мольера), а также Наталья Сац.

Уж чтобы ничего не упустить, можно добавить: среди учеников Халютиной был А.Д.Дикий (о нем дальше); когда в 20-х годах он станет среди прочих своих дел художником Театра-студии им. Ф.И.Шаляпина, Софья Васильевна режиссирует здешние драматические спектакли (оперные — С.Г.Бирман). Так что и эта студия, игравшая близ Арбата, в Б.Николопесковском переулке, д. 13, для МХТ не чужая, и на карте ее надо бы поместить.

Частная школа на паях «Курсы драмы А.И.Адашева» начала работать раньше, чем школа Халютиной: с осени 1906 года. Минувшее лето — лето в Ганге — было для Станиславского временем «открытия давно известных истин» и пересмотра взглядов на суть и способы жизни на сцене. Он намеревался проверять свои новые идеи в занятиях у Адашева (это ранило организаторов и учеников Школы МХТ, — смотри о том в переписке К.С. с Немировичем-Данченко, ноябрь 1906). Немного позже он к Адашеву же направил Леопольда Сулержицкого с тою же целью — опробовать новации, только еще складывавшиеся в систему.

Для карты, если художник ее захочет: курсы Адашева на Тверской-Ямской.

И вот в марте 1911 года Станиславский беседует с молодым человеком, с курсов Адашева поступившим в сотрудники МХТ. «— Как фамилия? — Вахтангов. — Очень рад познакомиться. Я много про вас слыхал». Станиславский восхищается полнотой и внятностью записей, которые успевает сделать за ним ученик Сулера; поручает ему (это уже в августе 1911 г., в разгар занятий по «Гамлету» и по «Живому трупу») собрать группу молодых и заниматься с нею. Обещает дать помещение для занятий и необходимые средства.

Из дневника Вахтангова, 9 августа 1911 г. «К.С. сказал мне: «Работайте. Если вам скажут что-нибудь, я скажу им: прощайте. Мне нужно, чтобы был образован новый театр. Давайте действовать потихоньку. Не провозните моего имени».

У Вахтангова была стенографическая память, вряд ли он записал неверно. «Мне нужно, чтоб был образован новый театр». Остается соотнести эту строку со строкой из того же дневника, написанной через полгода с лишним (17 марта 1912 г.). «Говорил с К.С. о Студии». Все-таки важно знать, что входит в план: новый театр или студия.

Чутье Станиславского безошибочно: Вахтангов наделен даром собирать вокруг себя так, что не хочется расходиться. Он притягателен. Театральный кружок вокруг него образуется с естественностью, будь то во Владикавказе («Музыкально-драматический кружок», с 1906 года ставящий пьесы из репертуара МХТ — «На дне»,

«У царских врат», «Дядя Ваня») или в Московском университете («Дачники»); летом 1911 года сотрудник Вахтангов организует театр из своих однокашников-адашевцев, часть которых вместе с ним уже служит в МХТ; вести о них радуют Станиславского: «Приятный результат. Сулеровские ученики во главе с Вахтанговым играли в Новгороде-Северском. Забили всех, огромный успех»\* (письмо жене от 6 августа).

Впрочем, в том же письме Станиславский радуется и пробам В.В.Готовцева: «Благодарственные телеграммы со съезда деревенских деятелей, огромный успех и пр.». «Другая молодежь наша играла в Чернигове — огромный успех, овации, проводы и пр.». В Чернигове спектакли Чехова и Горького играли под руководством Н.В.Петрова.

Может быть, опять вставной лист?

В истории МХТ Н.В.Петров, руководитель б. Александринского театра в ранние советские годы, мелькает коротко — хотя в достаточно существенные моменты: участник режиссерской группы и один из сценографов, придумывавших решение «Братьев Карамазовых» (1910), сотрудник Немировича-Данченко в его замыслах «Бориса Годунова» (20-е годы, не осуществлено). Но, Бог мой, сколько петелек в кружевном узоре кроны мхатовского древа можно бы соединить с выпускником адашевских курсов Петровым, с «Колей Петером», с «Кокошей». Еще один пример, позволяющий отслежи-

вать действие «театрообразующего» гена — от участия Н.В. в создании «Летучей мыши» и «Бродячей собаки» до сколачивания злой зимой 1919/20 г. симпатичной труппы воспитанников б. Александринского театра, которую Петров вывезет в Кострому, сдружит с работающей там студией А.Д.Попова. О студии Попова предстоит рассказать особо и представить ее на нашем дереве. Но это не сейчас. Сейчас разве о том, что в публикации дневников Вахтангова идет подряд: «17 марта 1912. Говорил с К.С. о Студии. 21 марта 1912 г. Выехал в Питер. 26 марта 1912 г. Был в «Бродячей собаке». Просидел до утра с Кокошкой Петровым».

**Т**ак для чего был позван Вахтангов?

14 августа 1911 года он записал: «Станиславский мне: «...Работайте. Возьмите тех, кто верит вам. Если администрация Театра будет спрашивать, что это значит, — отвечайте: не знаю, так приказал К.С. Деньги, нужные вам, будут. Как и что — это все равно».

Администрация Театра не спрашивала, что это значит. На заседании 5 сентября 1911 года Немирович-Данченко сказал ясно: «Необходимо дать Константину Сергеевичу удобное и просторное помещение для занятий его системой и для новых исканий с труппой и молодежью». Если дело стопорилось, то не из-за помещения.

На гастролях в Петербурге в апреле 1912 года Станиславский не скрыл от интервьюера: «В начале курса, когда я читаю своим слушателям основы драматичес-

кого искусства, как я его понимаю, пока я излагаю свою «декларацию» — слушателей очень много. И все говорят, что они поняли меня...» Потом слушатели редеют.

Боясь, что он бросит дело, критик Л.Я.Гуревич спешила убедить его: «Мне ясно, что Ваше дело, Ваше *личное* художественное дело — Ваши идеи, вылившиеся из глубины Вашего художественного гения, Ваш метод формирования сценических талантов, Ваша книга [еще не написанная тогда. — И.С.] — это самое драгоценное, что только создано нашей современностью, просвет правды Божьей, огонь, упавший с неба, который будет светить людям и в будущих поколениях... Чем больше я думаю, тем яснее мне, что Вы должны были бы во что бы то ни стало — если не при театре, так иначе — основать свою Студию, создать группу своих *личных* учеников. Поистине ужасно, что Вы хотите бросить эту мысль... Я понимаю, что бывают моменты, когда опускаются руки; понимаю, что эта Студия вызвала бы для Вас лишние осложнения и трения, от которых Вы и без того устали». И все-таки она заклинает продолжать.

Надо полагать, он и без ее заклинаний ни за что бы идеи Студии не оставил.

В июле 1912 года А.А.Стахович известил Станиславского, что помещение для Студии нанято. В доме на углу Большого Гнездииковского и Тверской (в том самом, как помнилось Константину Сергеевичу, где двадцать с лишним лет назад обустроивалось Общество ис-

куства и литературы; в квартире, сейчас снятой, во времена Общества жила В.Ф.Комиссаржевская. Хорошо бы дать фотографию, если найдется. Впрочем, здесь Студия прожила недолго, вскоре пришлось устраиваться заново).

«Дорогой Владимир Иванович! Я очень тронут и благодарен Вам и Театру за то, что мне поверили на этот раз и помогли сделать то, без чего, по моему глубокому убеждению, наш Театр должен замереть на месте и зайти в тупик. Разве кто-нибудь из нас знает, что нужно теперь делать, куда нужно теперь вести актеров, какие пьесы играть? Тяжелое и трудное время. Надо искать и искать... Чего? Не знаю или, вернее, только предчувствую».

Мысль о Студии — как когда-то мысль о Чехове — входит в глубины души, сплетаясь там с самыми тонкими и потаенными мотивами, с «большими переживаниями — религиозными ощущениями, общественной совестью, высшим чувством правды и справедливости, пытливым устремлением нашего разума в тайны бытия». При том концепт «Студия. Цель» обстоятелен и сух. Подчеркивается не столько духовная или художественно-экспериментальная, сколько рабочая, подсобная по отношению к МХТ функция Студии. 14 пунктов:

«1. Пропагандировать «систему».

Статисты, школа, актеры.

2. Продолжать разработку «системы».

3. Выработка программы.

4. Школа.

5. Выработка этики и проведение ее в жизнь для того, чтоб вернуть утерянное Театром (образец) (возвращение к прежнему).
6. Выработка дисциплины.
7. Вн[ешняя] форма: искания новых архитектурных сцен, разрезов и всяких других сценических возможностей и форм.
8. Репертуар (инсценировки).
9. Литературные и художественные диспуты, журфиксы.
10. Спектакли одноактные и миниатюры для практики «системы» и незанятых актеров (изучивших «систему»).
11. Постановки пьес для Театра.
12. Распашка пьес для спектаклей Театра.
13. Самостоятельные спектакли для начинающих (не спеша) (сотрудники, школа).
14. Самостоятельные спектакли для Кореновой, Коонен и других опытных актеров».

Сулержицкий записал за Станиславским на собрании в начале сентября 1912 года: «Студия существует при Художественном театре и для Художественного театра, в помощь ему».

Из той же записи: «Для того, чтобы выяснить, кто из труппы Московского Художественного театра желает принять участие в тех или иных занятиях Студии, Константин Сергеевич составил лист, на котором каждый из труппы должен расписаться соответственно сво-

ему желанию, в той или иной графе» (архив Л.А.Сулер-жицкого, № 6477/47).

Листа этого в архиве нет. Вряд ли затерялся, — скорее Станиславский по деликатности отказался от затей с расписками. Состав участников его занятий останется текучим даже после того, как Студия официально справит свое учреждение.

Разумеется, то был праздник. Но и начало драмы.

Еще раз из записной книжки Вахтангова. «6 октября 1912 г. Открытие нашей Студии. Пусть будет так».

Вот уж не похоже на радостное восклицание.

**В** какой степени Станиславский верил, что итогами работы Студии будут «постановки пьес для Театра», «распашка пьес для спектаклей Театра»? В какой степени верил, что воля к самостоятельности («самостоятельные спектакли начинающих») может проявляться «не спеша»?

Первый публичный спектакль состоится через четыре месяца после открытия, 4 февраля 1913: «Гибель “Надежды”» в постановке Р.В.Болеславского. В пору традиционных весенних гастролей МХТ в Петербурге покажут и эту работу младших. Александр Блок запишет: «Истинное наслаждение от игры актеров. Напоминает старые времена Художественного театра. Ансамбль».

Удастся ли в рисунке «древа» как-то передать уже отмечавшуюся нами странноватую устремленность отростков не вверх, не в сторону, а поначалу резко вниз, к корням?



Освежить, очистить искусство МХТ, вернуть его к исходным целям, напомнить не только Блоку, но самому Театру его «старые времена», выполнить пункт пятый из конспекта К.С. «Студия. Цель» («...вернуть утерянное Театром (образец) (возвращение к прежнему)»). — Да.

Энергия «возвращения к прошлому» отзовется и в позднейших, уже к нам более близких опытах студии молодых актеров.

Весь вопрос в том, что есть «возвращение к прежнему» в варианте «идеи МХТ». Сама эта идея исключает принцип консервации, мемориальной реконструкции, повтора.

Вернуться к прежнему, чтобы это прежнее побудило вспомнить: не держись за прежнее?

Слишком отдает парадоксом, хотя в чем-то именно так и обстоит дело.

Не забыть об этом, когда настанет время отметить в чертеже прорастание «Современника».

Студия (1912, она же с 1913 — Студия Художественного театра, с 1916 — Первая Студия) — МХАТ Второй (1924; переименование 13 августа; открытие сезона под новым именем 7 сентября в здании театра б.Незлобина на площади Свердлова); откол группы А.Д.Дикого и О.И.Пыжовой после закрытия сезона 1926/27 — отъезд М.А.Чехова (1928; последний сыгранный им в России спектакль — 25 июня, «Свер-

чок на печи», роль Калеба); закрытие МХАТ Второго (1936);

«Школа драматического искусства» Н.Г.Александрова, Н.О.Массалитинова и Н.А.Подгорного («Школа трех Николаев», 1913) — Вторая студия (1916, руководитель В.Л.Мчеделов; школа Второй студии существует также с 1916 года, руководимая теми же «тремя Николаями») — вступление в МХАТ Первый (1924, с сохранением на некоторый срок автономии под именем «Студия Художественного театра»; спектакли идут на Малой сцене, Тверская, 22);

Студенческая (она же Мансуровская) драматическая студия (1913; первый спектакль «Усадьба Ланиных» Б.Зайцева, 26 марта 1914) — Московская драматическая студия п/р Е.Б.Вахтангова (1917) — Третья студия МХАТ (1920; первый спектакль «Чудо св. Антония», 13 ноября 1921, адрес Арбат, 26) — Театр-студия им. Евг.Вахтангова (1924) — Театр им. Евг. Вахтангова (1926). Про его «ветви» — позже.

Еще две студии МХАТ появятся в первые годы после революции.

50

в е т в и и к о р н и

Отношения студий меж собой, более или менее тесные, не драматичней, чем обычные взаимоотношения соседствующих театров. Неповторимо драматичны их отношения с Театром, чье имя они носят.

Когда Немирович-Данченко в январе 1923 года выступал на десятилетии Первой студии, об ее первой премьере он вспоминал: «Спектакль произвел на нас особенно хорошее впечатление, внес какую-то особенную радость, внес яркую надежду и точно веру, что в этот день происходили крестины сына или дочери Художественного театра» (Архив Первой студии, стенограмма).

Пройдет еще немного времени, и тот же мотив «родительства» повторится у Станиславского в тональности горькой: он назовет свою Первую и свою Третью Гонерильей и Реганой, предательницами отца (шекспировские царевны-сестры еще и убивают одна другую). Уподобление исторически не слишком точно: в конце концов вышло так, что не дочери довели до смерти отца, но отец не воспрепятствовал убийству дочери; когда ликвидировали МХАТ Второй, письма в защиту его Станиславский не подписал. Факты легко оспорить, неоспорима сама драма «родительства».

Станиславский и Сулержицкий — создатели Первой студии — не должны бы удивляться уходам учеников. Миссионерское, апостольское или, если угодно, колонизаторское побуждение в учеников было заложено ими, Станиславским и Сулержицким, как ими же был в

учениках пробужден инстинкт ухода и странствия за сменяющейся, но неизменно высокой целью.

Удивлялись ли создатели МХТ уходу своих учеников, – неизвестно. Известно, что от этих уходов страдали: Немирович-Данченко затаенно, Станиславский нескрывается.

Из письма Станиславского от 24 февраля 1914. «В прошлом году, после трех лет занятий, ушла Коонен. Теперь после четырех лет работы – уходит Гзовская. Не пойму, почему от меня ученицы разбегаются. Во мне ли есть какой-то недостаток или так и полагается, чтоб все, или большинство, доходили до врат искусства и, дойдя до самой сути, изменяли ему?»

Алиса Коонен ушла по приглашению Марджанова во вновь создаваемый Свободный театр весной 1913-го, в тот самый год, когда начала работать Первая студия (пунктом 14 в своем конспекте «Студия. Цель» Станиславский намечал: спектакли для Коонен...). В какой мере это было изменой, а в какой мере – повиновением тому инстинкту исканий, который был взращен в ней Художественным театром? Да и Марджанов (как бы негодующе ни отрекся от него Станиславский) не в стенах ли МХТ впервые осознал в себе театрообразующее начало?

Конечно, в волевом уходе Алисы Коонен, как и в уходе другой ученицы Станиславского, Веры Барановской (она рассталась с МХТ в 1915-м, позже прославилась ролью Матери в фильме Вс.Пудовкина), был важен

зов творческой природы, трагического дара. Обе они, однако, искали не столько «ролей по себе», сколько «своего театра»: Коонен возвела свой с Таировым в Камерном, Барановская безуспешно возводила свой – студия, ею созданная, вскоре распалась, но для нас существенна не мера успеха, а характер импульса.

В истории Художественного театра присутствует драма «отцовства», лировая драма. Любовь Гуревич (адресат цитированного выше письма про уход тех, кому Станиславский назначал в удел царство-искусство), по-видимому, чувствовала этот мотив, поворачивала его; Константин Сергеевич писал в ответ: «Спасибо за думы обо мне. Либо Лир, либо студия, записки... Чтобы играть Лиру, надо быть свободным от всего... При моих занятиях было бы убийством братья за такую роль».

«Короля Лира» поставил не МХТ – поставила в мае 1923 года Первая студия. «Король Лир» в постановке Студии-Гонерильи? А ничего о спектакле толком не написано.

Если присутствует в истории Художественного театра драма «родительства», присутствует и драма «сынства», драма зависимости – все равно, влюбленной ли или пропитывающейся ненавистью.

Можно выкрупнить подпись на одном из писем, полученных Станиславским зимой 1933 года, после своего шестидесятилетия: «Ваш блудный сын». Письмо от А.Д.Дикого. О судьбе этого мощного таланта, об его отщеплении и от МХТ, и от МХАТ Второго еще придется говорить в дальнейшем.

Другое письмо, много раньше полученное Станиславским от другого ученика, читается как заклинание: не считайте меня блудным сыном. Заклинание: да не стану я блудным сыном... Это письмо Вахтангова. Оно, наверное, на слуху у читателя. «Я знаю, что земные дни мои кратки. Спокойно знаю, что не проживу долго, и мне нужно, чтоб Вы знали, наконец, мое отношение к Вам, к искусству Театра и к самому себе.

С тех пор, как я узнал Вас, Вы стали тем, что я полюбил до конца, которому до конца поверил, кем стал жить и кем стал измерять жизнь... С этой любовью к Вам я и умру, если бы Вы даже отвернулись от меня. Выше Вас я никого и ничего не знаю.

В искусстве я люблю только ту Правду, о которой говорите Вы и которой Вы учите. Эта Правда проникает не только в ту часть меня, часть скромную, которая проявляет себя в Театре, но и в ту, которая определяется словом «человек». Эта Правда день за днем ломает меня, и если я не успею стать лучше, то только потому, что очень многое надо побеждать в себе... Я считаю, благодаря этой, полученной от Вас Правде, что Искусство есть служение Высшему во всем.

...Считаю себя самым последним Вашим учеником. Мне стыдно перед Вами за каждый шаг свой...»

Воздержимся от привычки все «делить на шестнадцать»: тут на шестнадцать не делится.

34

в е т в и и к о р н и

Вот еще из писем Вахтангова. Его обращение к Совету Первой студии. 24 декабря 1918.

«Художественное учреждение, не имеющее миссии, лишено печати религии и просуществует недолго; до тех пор, пока не иссякнет пыл этих затейников, этих талантливых утонченных эгоистов, ловко сумевших обмануть Бога и использовать свои земные часы на зависть обывателям пышно, романтично и необычайно красочно.

Если наше назначение — ставить хорошие пьесы, хорошо их играть, хорошо использовать всякий талант, и так без конца, неуклонно всю жизнь, если наше назначение только художественно питаться и, следовательно, художественно расти, чтобы художественно состариться, художественно умереть и художественно быть похороненными почитателями всего художественного, — то тогда мы на правильном пути: через несколько лет (дай Бог, тогда уж побольше) изящный венок лилий украсит нашу могилу».

Вахтангов ждет: Студия «поймет, что у нее должна быть еще какая-то миссия, кроме миссии блестяще прожить свою собственную жизнь; что все, что несет печать миссии — непременно религия; что у нас есть эта религия, ибо есть у нас тот, кто научил нас ей; что мы молимся тому богу, молиться которому учит нас К.С., может быть, единственный сейчас на земле художник театра, имеющий свое «Отче наш», символ веры (к своему богу, в своем храме, построенном им во славу этого бога) и жизнью своей оправдавший свое право сказать: «Молитесь так»; что верный своему учителю ученик его Лео-

польд Антонович выполнил эту миссию ученика – создал наш коллектив, что миссия каждого из нас (кто может вместить), совершенствуясь и поучаясь от К.С., быть в коллективе, создавать новое и нести туда чистоту и правду того учения, которое мы исповедуем...» Быть в коллективе – и одновременно быть создателем других, ему подобных: «созидание таких коллективов и есть главная, основная миссия Студии».

Да, он, Вахтангов, работает не только в Первой студии. Да, он работает и во Второй студии. Да, он работает и со своими мансуровцами. Все это – исполнение миссии, а не творческая (а то и нетворческая) жадность, как сплетничают иные.

«Да, я сорганизовал библейскую студию, почувствовав у К.С. желание ее осуществить всю от начала до конца... Да, под моим руководством организуются еще две группы [Мамоновская и студия А.О.Гунста. – И.С.]... Да, я работал на Пречистенских курсах рабочих (без денег), и сейчас под моим руководством налаживается Пролетарская студия. Да, я сорганизовал с моими учениками Народный театр... Все это я сделал и буду делать...»

Наверное, тут были бы уместны краткие данные об этом самом Народном театре: полное его именование Народный Художественный. В декабре 1918 года Лужский передал совету этого театра просьбу Станиславского разъяснить, почему



театр носит такое название и кто состоит в его управлении. Приведем ответное письмо: «Театр организуется Театрально-музыкальной секцией Отдела просвещения Совета Рабочих Депутатов. На первых порах было решено не набирать постоянной труппы, а обратиться к молодым группам, имеющим готовые спектакли. С предложением принять участие в деле обратились к следующим группам: Первой и Второй студиям МХТ, к группе, играющей «На дне» (представитель Д.А.Зеланд), к группе, играющей «На всякого мудреца» (представитель И.Н.Берсенев) и к группе учеников Е.Б.Вахтангова. Каждая из перечисленных групп дала свое принципиальное согласие. Был снят и отремонтирован театр у Каменного моста с небольшой сценой, вместимостью на 500 человек... Председателем художественного совета и зав. художественной частью избран и секцией утвержден Е.Б.Вахтангов».

Историки театра знают, каким взрывом заканчивается у Вахтангова сакрализация Театра. За год до смерти он в быстрых, злых строках попытается сказать о «мучительных попытках выбраться из пут Станиславского». Публикация его «Всехсвятских записей» покажется

скандальной, в них сохраняют вымарки: «Конечно, Станиславский как режиссер меньше Мейерхоolda. У Станиславского нет лица. Все постановки Станиславского банальны... Станиславский до сих пор почувствовал только одну пьесу — «Чайку» — и в ее плане разрешал все другие пьесы Чехова, и Тургенева, и (Боже мой!) Гоголя, и (еще раз Боже мой!) Островского, и Грибоедова. Больше ничего Станиславский не знает».

Кого боятся обидеть, идя на купюры, — Станиславского, о котором нехорошо отзываются? Вахтангова, который может быть обвинен в двоедушии? Дескать, зачем после Всехсвятского пишет Станиславскому 23 января 1922 года, как огорчен его отсутствием на генеральной репетиции «Гадibuка» в «Габиме» (в той самой «Библейской студии», о которой речь в письме первостудийцам): «Вы — единственный человек, которому я хотел показать эту работу». Зачем со смертного одра 27 февраля 1922 года посылает записку: «Сегодня — «Турандот». Я почти убежден, что Вам не понравится. Если даже об этом Вы пришлете мне две маленькие строки, я буду и тронут и признателен».

Мятежный отказ от сакрального отношения к Театру Издевка над самым понятием «миссия» (в тех же «Всехсвятских» дневниках — про Малый театр, эту бабушку в чепце и прюнелевых туфлях, с ее «наивной убежденностью в святости своей миссии — пробуждать добрые чувства... Грех снять с умершей бабушки ее прюнель»). Выдвижение иных ценностей: «...дошел до чувства ритма, познал, что такое выразительная пластика,

что такое внимание публики, что такое сценизм, статичность, динамика, жест, театральность, сценическая площадка и пр., и пр.».

Мятеж средств, чувствующих себя угнетенными целью, — эти взрывы будут повторяться, сопровождаясь опрокидыванием и поруганием недостигнутой цели. Театр, высвобождающийся от миссии, которую объявляет ложной, прокламирует себя как театр: не больше, но и никак не меньше. Театр во всем его смеющемся блеске, в его играющем самообнажении, в его самодостаточной поэзии, которой ни перед кем не надо оправдываться.

Если не вычерчивать, а рисовать, дерево русского театра в 20-е годы напомнит фантастические золотые изделия скифов, где дерево вырастает из запрокинутых рогов оленя, терзаемого львом, хвост хищника обвивает ствол и сам ветвится, ветви оборачиваются птицами, птицы рвут клювами льва и оленя, а дерево продолжает рост и гнется под цветами и плодами. Записи Вахтангова во Всехсвятском, статьи Мейерхольда и Валерия Бобутова (тоже выходца из стен МХТ), яростно клюющие МХТ, — часть трагических и блистательных сезонов 1921 и 1922 годов.

Вахтангов был в самом деле готов к тому, что «Принцесса Турандот» Станиславскому не понравится. Он надеялся на другое: на то, что Станиславский ее поймет.

**И**дея цели и служения, заложенная в основе МХТ, исходно таила в себе опасность ее искажения, со-

блазн мессианства. Станиславский сам недавно испытал на себе всю силу этого соблазна: он намеревался посвятить памяти Сулержицкого свою работу над «Селом Степанчиковым» и обязывал себя вложить в роль Ростанева такую силу Добра и Правды, что после спектакля люди откажутся убивать и остановится мировая война. На меньшее, чем мироспасающее чудо, он не соглашался (хотя мог бы и помнить евангельское: «Господа Бога твоего не искушай»). 28 марта 1917 года он отказался от роли.

(В письмах, которые летом того же года Немирович-Данченко писал Лужскому — внятные свидетельства: Станиславский отказался от роли Ростанева сам, а вовсе не был снят; напротив, Н.-Д. убежден, что К.С. должен бы завершить работу, готов его о том просить, но заранее уверен в отказе).

Был еще один отрезвляющий удар: глухая неудача «Каина», с его тайными высокими намерениями (1920).

Станиславский был готов понять и понял мотивы Вахтангова — автора новой театральной игры.

Он не собирался играть по этим правилам. Он чувствовал все более сужающимся круг тех, кто мог бы стать «хранителями чисто русской культуры», — тех, кто вместе с ним думает: «Наша культура духа может уцелеть и сыграть огромную, первенствующую роль в мировой жизни человечества. Одно из звеньев такой культуры духа — театр, притом театр специфически русский, цель

которого не развлекать зрителя постановками, виртуозностью актерских зрелищ, а воздействовать на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа». Больше, чем когда бы то ни было, он чувствует, что этот театр, «звено в культуре духа» — «в смертельной опасности» (см. записную книжку № 804; запись можно датировать началом 1922 года). Больше, чем когда бы то ни было, он ищет способа сохранить — не само дерево, но его корень и семена.

Какое-то время для Станиславского главной, любимейшей мыслью становится «Театр-Пантеон»: эта его мысль обсуждалась с 1917 года, сливаясь с иными планами реорганизации МХТ.

Эти иные планы были вынужденно-деловитыми: чтобы свести концы с концами, приходилось увеличить число представлений в сезон и вне сезона. Вошли в практику так называемые «районные» спектакли. Труппа МХТ была для этого достаточно многочисленна: можно было бы «разводить» новые спектакли так, чтобы играть в один вечер на двух или даже трех площадках, не считая студийных, но снимать для них клубные помещения было невыгодно, уж не говоря о том, как от выездов повеяло халтурой. Талантливый не только как артист, но и как деловой человек, И.Н.Берсенев с начала 1918 года предлагал создать Артистическую студию: без резко читающейся творческой программы, но с достаточно крепким составом, который гарантировал бы, что профессиональной репутации МХТ спектакли его актеров

не повредят. Для новой студии предполагалось снять помещение, освобождавшееся на Тверском бульваре: Камерный театр прерывал свое существование здесь. Архитектор Ф.О.Шехтель составил проект переустройства сцены и зрительного зала, подготовил смету расходов. Поставим отметину на «стволе»: 22 мая 1918 года «Товарищество МХТ» решило вопрос, благословить ли новую студию (труппа – М.А.Жданова, Л.М.Коренева, М.А.Крыжановская, В.Н.Павлова, П.А.Бакшеев, И.Н.Берсенев, В.Г.Гайдаров, Н.А.Знаменский, В.М.Михайлов, П.А.Павлов, Н.А.Подгорный, К.П.Хохлов, А.Э.Шахалов и др.; временное правление – И.Н.Берсенев, С.Л.Бертенсон, Н.А.Подгорный). Благословения не последовало.

Вряд ли именно с прагматичной Артистической студией более всего связывались мысли Станиславского о Театре-Пантеоне – сложнейшие мысли о том, как совместить творческую энергию студийного существования, независимого и экспериментального (те, кого сгруппировал Берсенев, этой энергией блистали меньше всего), и упрочение общих стен, в которых объединяются все эти независимые братские жизни (по Станиславскому: чем более независимые и чем более экспериментальные, тем более органичные в ощущении своего единства в Художественном театре – Пантеоне).

Но вышло так, что отказ поддержать Берсенева вызвал детонацию, заставил Станиславского говорить о крушении.

«...Понимает ли Театр, что без идеи и цели я ни физически, ни нравственно работать не в силах. Пони-

мает ли он, что члены МХТ, как выяснило время, до удивления разные люди. Что они могут жить вместе только при одном условии — общей художественной задаче, то есть Театр-Пантеон. Что с уничтожением этой цели нас может связать только прошлое, товарищеский долг за всю свою жизнь, что такая связь имеет значение для создания богадельни, но не художественного учреждения».

«Теперешний Художественный театр — не Художественный театр. Причины: а) потерял душу — идейную сторону; б) устал и ни к чему не стремится; в) слишком занят ближайшим будущим, материальной стороной; г) очень избаловался сборами; д) очень самонадеян, верит только в себя, переоценивает; е) начинает отставать, а искусство начинает его опережать; ж) косность и неподвижность; з) плохие коммерсанты...»

После нескольких месяцев зарубежных гастролей МХАТа в феврале 1923 года Станиславский покается Немировичу-Данченко: слишком долго не хотел признать, что Театра больше нет, спасал «трухлые остатки».

Станиславский к себе несправедлив: что МХТ больше нет, он — как мы видим — говорил еще в 1918-м. Тогда же, в 1918 году (если датировка записи верна, на двадцатом году жизни МХТ), называл последнюю цель, ради которой ему стоит продолжать работать: «Создание МХТ...»

Вскоре после 25-летнего юбилея общая задача («создание МХТ») опять соединит «до удивления разных».

63

в е т в и и к о р н и

**В**ернемся к моменту, когда в жизнь Художественного театра и в логику возникающих здесь отъединений вторгаются вненравственные и внеэстетические причины. Быт беднел и грубел еще до октябрьского переворота, руководству МХТ приходилось считаться с необходимостью подработать. В мае 1917-го четыре раза сыграли специально подготовленный портативный вариант «На дне» в Ярославле и Костроме, затем повезли его в Харьков, Ростов-на-Дону, Екатеринослав. В последнюю декаду мая 1918 года под спектакли сняли клуб «Трудовая жизнь» (Сретенские ворота, д. 2/6). В афише — «На дне», вечера рассказов Чехова, вечера рассказов Джека Лондона в инсценировке Р.В.Болеславского. Одного из золотоискателей в этой инсценировке играл Б.Г.Добронравов, сапожника Алешку в «На дне» — Н.П.Баталов; вероятно, надо бы пополнить этими ролями список их работ; впрочем, трудно сказать, в какой мере эти роли можно считать «мхатовскими». У Сретенских ворот играли вместе актеры из Театра, из Первой, из Второй, из Мансуровской студии. Перемешивание в «халтурах» унижало мечту о «Пантеоне».

Мы уже помянули Артистическую студию, которая предполагала гарантию «мхатовского качества». Что-то от ее задумок отозвалось в планах летней поездки группы МХТ после мучительной, тощей зимы 1918/19 года. Вести это дело должны были Берсенев, Бертенсон и Николай Подгорный — полный состав временного правления Артистической студии. Везли две



концертные программы Качалова и две пьесы репертуара МХТ, но без декораций, без мебели, с ограниченным реквизитом (все это поехавший с труппой молодой И.Я.Гремиславский должен был подобрать на месте, в Харькове, где начинались спектакли). Притягательность гастрольной группы определялась присутствием Качалова и Книппер, но Качалов играл не те роли, которые принадлежали ему на сцене МХТ (в «Дяде Ване» взял Астрова, в «Вишневом саде» — Епиходова, позднее — Гаева). Большинство остальных участников поездки — из предполагавшегося состава Артистической студии (М.А.Крыжановская, В.Н.Павлова, П.А.Бакшеев, И.Н.Берсенев, П.А.Павлов, Н.А.Подгорный). Разумеется, Берсенев вовсе не имел в виду, что отъехавшей 1 июня 1919 года с Курского вокзала группе актеров МХТ предстоит расстаться с метрополией на почти полных три года, что иные из них не вернутся никогда. Разумеется, он не знал, что будет прорван фронт, Белая армия вступит в Харьков, и спектакль, начавшийся при одной власти, будет доигран при другой. Разумеется, Берсенев не знал, что после Харькова начнется долгий путь.

Харьков — Евпатория — Симферополь — Севастополь — Ялта. Одесса, где к «качаловской группе» примкнула студийка Второй студии Алла Тарасова, уже прославленная ролью в «Зеленом кольце». Ростов-на-Дону, где к ним примкнула одна из лучших актрис Художественного театра

М.Н.Германова, а также брат Москвина, великолепнейший Тарханов. Екатеринодар — Новороссийск — Поты — Батум — Тифлис... В Тифлисе встретились с бежавшим из России Балиевым. 10 августа 1920 года, известив Москву о решении выехать за границу, продолжили маршрут: на итальянском пароходе отплыли из Батума — с унижительной стоянкой в Константинополе — в Софию, где ждала встреча с «братушкой Кировым», бывшим сотрудником МХТ, теперь лидером болгарской сцены, — в Белград — в Загреб — в Любляны — в Блед — в Осиек — снова в Белград и Загреб — в Вену... Здесь, на радость странникам, опять возникла Алла Тарасова, надолго покидавшая их по семейным обстоятельствам. С руководством «группы» списывались артисты Первой студии, также оказавшиеся за рубежами большевистской страны: Ричард Болеславский (рисковый человек, он перешел границу нелегально, работал в Варшаве), Григорий Хмара (из Берлина), Андрей Жилинский и Вера Соловьева (эти двое из Каунаса). Решено было, что все съедутся для начала работ в Праге. В Праге Болеславский как режиссер подготовил вариант краэговского «Гамлета»

(Качалов, Книппер, Массалитинов сохранили свои прежние роли: Гамлет, королева, король; Офелию играли Тарасова и Крыжановская, Полония — П.А.Павлов, Первого актера - Г.М.Хмара, актера-«королеву» — В.В.Соловьева).

Афиша «качаловской группы» к 1921 году включала, кажется, больше представительных спектаклей Художественного театра, чем афиша самого Московского Художественного театра в тот же год. «Дядя Ваня». «Три сестры». «Вишневый сад». «На дне». «Братья Карамазовы» (сокращенный вариант. Но ведь и Немирович-Данченко в 1917 году предлагал на обсуждение 7 вариантов новой композиции сокращаемого спектакля. — Архив НД, № 29). «На всякого мудреца довольно простоты». «Гамлет». «У врат царства». «У жизни в лапах». «Осенние скрипки». Из студийного репертуара — «Потоп» Ю.Бергера.

Повторим, ничего этого Берсенев не предвидел и тем более не планировал, скромно готовя два портативных выездных варианта двух спектаклей МХТ. Вариант «портативности», вариант странствия или переноса театра на новое место был подготовлен самими историческими обстоятельствами.

67

в е т в и и к о р н и

Обстоятельства рекомендовали вообще иметь на всякий случай узелок: если придется уйти из дому, в нем — то, что можно унести с собой из самого необходимого.

Проблема «зарубежного Художественного театра» сплетена со всеми проблемами русского культурного зарубежья, — и с этой «проблемой узелка» тоже.

«Качаловская группа» после Праги надолго задержалась в Берлине. Город стал тогда центром эмиграции: и «большая Европа», и к границе России близко. Русских театральных предприятий здесь было много. Популярное кабаре Якова Южного называлось «Синяя птица». «Качаловцы» успели увидеть здесь спектакли просуществовавшего недолгое время «Русского Художественного передвижного театра»: так обозначила себя труппа Ольги Гзовской и Владимира Гайдарова.

В нашем чертеже подобает пометить и этот отщеп (хотя за границу Гзовская с мужем попала не прямо из МХТ, а из Малого, куда перешла в 1917-м). Играли «Младость» и «Узор из роз», входившие в репертуар Второй студии. Играли «Саломею» (в МХТ Уайльда с расчетом на Гзовскую включали в планы). Играли «Хозяйку гостиницы». Гайдаров, став партнером Гзовской-Мирандолины, копировал все интонации и жесты Станиславского-Кавалера с виртуозностью. Впечатления от «Хозяйки» для «качаловцев» были однозначны: «не то и не то», как говорится в одной пьесе Чехова. Не то.

И то, что делали они сами, «качаловцы», все острее осознавалось ими: «не то».

Мера успеха у публики (театр Гзовской большого успеха в Берлине не имел, у «качаловской группы» на всем ее маршруте успех был огромный) мало что тут решала. О других, покинувших родину с узелком, говорить трудно, но Художественный театр по своей природе, как выяснялось, — не «передвижной». «Не портативен».

Из Берлина выезжали играть в Копенгаген (спектакли с 17 января 1922), потом в Стокгольм. В марте играла в Лейпциге и Дрездене. В Копенгаген ездили еще раз, в апреле. Играли на крошечной сцене в шведском городке Гельсинборг, потом в Гетеборге. Опять в Стокгольме. В Мальме. Выезжали в Польшу и в Латвию. Имели завидное приглашение на два года в США. Но с рождественских дней 1921 года, когда на имя Качалова пришла телеграмма от Николая Подгорного, в мыслях засело другое.

Понять предложения, с которыми ехали из Москвы Подгорный, как проект воссоединения двух частей по несчастью расколовшегося Театра, никак не удавалось.

В письмах, переданных Качалову, меньше всего про то, виноваты ли в чем-либо актеры его группы перед товарищами-москвичами, или перед ними в чем-то виноваты москвичи (письмо за подписью Берсенева, посланное общему собранию Товарищества «Московский Художественный театр» перед отъездом за границу 10 августа 1920 года, довольно четко, по доку-

69

в е т в и и к о р н и

ментам фиксировало вину москвичей, не сумевших или не пожелавших содействовать безопасному возвращению).

Кто бы в том ни был виноват, — пусть никто не виноват, — с лета 1919-го слишком много времени протекло в работе порознь. Если предположить, что в момент разлуки прошла какая-то трещина в труппе МХТ, сейчас по этой линии обратно не сойтись. Края оббились, изменился контур. Сложились две труппы с общим репертуаром. Их нельзя сливать — нельзя по сотне причин, начиная с того, что окажется слишком много людей на одни и те же роли. А как быть с вариантами спектаклей? Как эти варианты накладывать один на другой?

Впрочем, все это не обсуждается. Позиция ясна: Московский Художественный театр не считает себя обязанным думать о судьбе сложившейся за три года труппы Качалова; ждет тех из своих собственных прежних актеров, кто ему, Московскому Художественному театру, несомненно нужен.

Качалов склонился перед этой позицией. Склонился, хотя знал, что он-то думать о судьбе державшейся вокруг него труппы должен бы; как должен бы думать и о личной актерской судьбе каждого остающегося в Европе по убеждению ли, потому ли, что в отчий дом на Камергерском обратно не пускают.

За три года, пока длились их странствия и триумфы, Качалов сжился со спутниками, мучился, что те восприняли его решение как предательство, — но ничего не мог поделать. Во-первых: когда ему говорили, что

он нужен Художественному театру, он склонялся всегда. Во-вторых: за три года он разуверился в портативном варианте существования.

Он возвращался.

Оставались многие. Их возглавят Германова и Массалитинов, они будут называть себя в афише: «Зарубежная группа артистов МХТ». В чертеже мы пометим дату возникновения этой группы (1922) и проследим ее расщепления. Художественным театром здесь себя не называли: не только потому, что такова была договоренность со Станиславским и Немировичем-Данченко, но и по более глубоким мотивам.

**В** архиве есть черновой автограф — русский текст телеграммы в Берлин, Кениггретцерштрассе, 87 написан латинскими буквами: «Ответ 20 слов упрощен. Группа стариков остается Америке еще год точка. Приступаю осуществлению синтетического плана слияния драмы музыки точка. Отвечайте категорически, согласны ли возвратиться ко мне Москву точка. Надо подготовить спектакль к осени. Пьесу и план летних работ установим немедленной перепиской точка. От Вашего ответа зависит мое обращение Массалитинову и другим. Квартирным вопросом уже занимаемся. Привет. *Немирович-Данченко*». Телеграмма была послана Германовой 17 марта 1923 года. Имеется также текст телеграммы, посланной по тому же адресу 23 апреля: «Ваше письмо от каз получил. *Немирович-Данченко*».

В мемуарах артистки «Мой ларец» есть поясне-

ние к этим телеграммам: «Владимир Иванович очень звал меня в Москву, когда я виделась с ним еще в Берлине [Н.-Д. выезжал в Германию в июле 1922 и вернулся в сентябре, на границе в Себеже встретившись со Станиславским и с «первой группой» МХАТ, выезжавшей на гастролы в Европу и США. — И.С.]. Он очень хотел поставить со мной “Медею” и положить этим начало новому Трагическому театру».

У нас было намерение ввести знак, указывающий неосуществленные замыслы. Вот еще один случай, когда такой знак нужен. Место ему между Музыкальной студией МХАТ и Пражской группой. 1922/23.

Еще фрагмент из неизданных воспоминаний Германовой: «Его замысел этой роли для меня и то, с каким увлечением он говорил тогда, запали в мою актерскую душу, и, когда в Праге представилась возможность осуществлять художественные мечты, я затеяла поставить “Медею”».

«Как любила я мой хор. Он состоял из девяти женщин: три группы по три. Три старые, которым дала все скорбные, умиротворяющие или поучительные фразы, три молодые женщины, передающие романтические и драматические взрывы, и три юные девушки — трепетные, порывистые, взывающие, ищущие гармонии земли и неба. Эта группа, вернее ее первая скрипка, была центром хора. И как прелестна была Крыжановская в этой роли».

В чертеже: от «качаловской группы» — «Зарубежная группа артистов МХТ» — «Пражская группа» (се-



зон 1923/1924 — 1927). Наезд на три имени участников «Пражской группы»: Германова, Массалитинов, Кржжановская.

История «Пражской группы» примерно такова. В столицу молодой славянской республики очень хотели залучить Германову: сначала звали вступить в чешский театр — одну или с любым партнером, какого выберет; в итоге переговоров планы расширились, пригласили не двоих, но 16 актеров-«художественников», была получена субсидия, обеспечившая жизнь русской труппы. Начались спектакли: опять Чехов («Вишневый сад», где Германова приняла на себя роль Раневской; в роли Елены в «Дяде Ване» она заменила Книшпер еще ранее).

«Застуженная душа беженца невольно отогревается перед этими негаснущими кострами чудесных воспоминаний... Всякий раз, встречая на афишах прекрасные имена наших москвичей-«художественников», вновь переживаешь незабвенные достижения славного театра в Камергерском переулке. Точно в туманной дали перед тобой подымается завеса...» С этим настроем зала, жаждущего «в беспрецедентную минуту багрового мрака» порадоваться на родные огоньки, на «трофеи и предания» любимого театра, нельзя было не считаться (все цитаты — из книжечки-«биллингвы», на русском и на чешском изданной в 1924 году к 20-летию сценической деятельности Германовой). «Пражскую группу» завораживал долг быть «светлым призраком», быть напоминанием, «как много настоящего счастья оставлено далеко по-

73

в е т в и и к о р н и

зади», — тогда как для Германовой брезжили новые пути, которых она искала уже в «Бранде» (Агнес), в «Братьях Карамазовых» (Грушенька), в пушкинском спектакле (Дона Анна), в «Короле темного чертога» (спектакль по философской легенде бенгальского поэта Рабиндраната Тагора в мхатовских хрониках числится незавершенным, но по воспоминаниям Германовой его играли в доме Нирнзее, в подвале «Летучей мыши» зимой 1918 года). Во влекущую ее сторону она пробовала продвинуть «Пражскую группу», ставя «Женщину с моря» Ибсена (с Массалитиновым) и «Медю».

«Прага дала нам на много лет покой и в материальном отношении». Сюда возвращались после гастролей. Выезжали чаще всего в славянские страны (Загреб — Белград — Любляны — София — Перник — Рагуза — Сплит), гастролировали в Будапеште. Париж. Лондон. «Ездили мы и по Бельгии, и по Голландии, играли в Швейцарии, и благодаря гастролям в Глазго побывала я даже в Шотландии... Вот уж чудесная страна!

Бог дал нам столько радости, возможности работы, заработка, но, видно, судьбы истории неизбежны, и «Группу» нашу посетила участь всякой беженской организации и особенно театра: она развалилась от раздоров, распущенности, самопереоценивания, презрительного отношения ко всем авторитетам, свободы от «начальства» или хозяина (хозяйничали и в художественных кладовых), по вине всех и каждого и ни по чьей вине.

Я не могла примириться с таким падением театра. Справиться с этим тоже не хватило сил...

Первым ушел Массалитинов — он тоже не мог вынести жадности, зависти, которые, как гады со дна опустевшего колодца, поднимаются во всяком осиротевшем, обедневшем беженстве».

Судьба Массалитинова прослеживается четко: с 1925 года перенес свои труды в Софию — в 1926-м возглавил школу-студию при Народном театре в Софии (в учениках был счастлив всегда, со времен «Школы трех Николаев», откуда вышло все «второе поколение» МХАТ) — оставался актером и режиссером этого театра до 1944-го, неизменно чтимым умер в Болгарии.

Германова после распада театра в 1927 году осталась в Париже — в 1928-м Жорж Питоев позвал ее сыграть по-французски Ольгу в «Трех сестрах». После успешной премьеры спектакль повезли в Брюссель, Женеву, Цюрих, Турин, Милан, Флоренцию, Рим. Наверное, кроме «древа» нам нужна и географическая карта, тем более что Германову через год мы застанем в Западном полушарии: «Зиму 1929/30 провела я в Нью-Йорке. Летом приезжал Г.И.Бирс и позвал меня — дай Бог ему здорovia — быть художественным директором театра «Лаботория» в Нью-Йорке».

75

в е т в и и к о р н и

В пояснение несколько строк из «Кембриджского путеводителя по мировому театру»: «American Laboratory Theatre (первоначально назывался The Theatre Art Institute). Был создан шесть месяцев спустя после первого пришествия в Америку Московского Художественного театра (январь 1923) группой богатых американцев как школа для обучения молодых актеров по системе Станиславского. Разработав широкоохватную программу трехлетнего образования, эта школа стала первым и важным шагом к тому, чтобы дать американский перевод идей Станиславского... Центром стали классы, где преподавали Ричард Болеславский и Мария Успенская, эмигранты из труппы Станиславского. В 1925-1930 гг., когда художественным руководителем [artistic director] был Болеславский, Lab спонсировал театр, смоделированный по образцу Московского Художественного». Деньги давались в расчете, что в Америке появится первый подлинно творческий и подлинно национальный театр. «Lab, распавшийся в 1933 году, и театр при нем явились связующим звеном между историческим явлением театра Станиславского и организацией в 1931 го-

ду первого настоящего театрального коллектива в Америке — Group Theatre, созданного Харолдом Клерменом, Ли Страббергом и Черил Кроуфорд, которые глубоко вслушивались в воодушевляющие лекции Болеславского».

Германова в American Laboratory Theatre с Болеславским не пересеклась: она как раз и была приглашена на освободившееся с его уходом место artistic director. В работе с первокурсниками Германовой помогала еще остававшаяся тут М.А.Успенская — одна из тех, кто после гастролей МХАТ остался в Штатах. На втором курсе играли отрывки. Со старшими ставили пьесу — выбрали «Трех сестер»; по просьбе правления школы Германова в спектакле с выпускниками взяла себе роль Маши.

Нью-Йорк нравился: «...небоскребы дают очень интересные тени и просветы, вроде как у Крэга на декорациях». Нравилась актеры — молодые, не старше 21 года. «Я думаю, они не подозревали даже, как я их всех любила».

Мы обещали еще один «наезд»: Мария Крыжовниковская. Отошлем читателя, который плохо знает это имя, к воспоминаниям В.В.Шверубовича: он описал ее и в роли Вари в «Вишневом саде» («совершенно изумительная...»), и в роли Сони в «Дяде Ване» («точнейшее попадание: и ее некрасивость, и чудные глаза, и почти святая честность — все было у нее для Сони»). После

странствий с качаловской группой она участвовала в европейском турне МХАТ (1922; в берлинском дневнике Станиславского запись 19 сентября: «Вечером репетиции в номере с Тарасовой и Крыжановской [обе должны играть Аню в «Вишневом саде». — И.С.]. Крыжановская — очаровательна, Тарасова — с большими «но»). «Если бы она осталась в труппе и вернулась с нею в Москву, то стала бы наверняка крупной русской актрисой. Все данные у нее для этого были», — убежденно пишет В.В.Шверубович.

В 30-е годы в письмах к Станиславскому Крыжановская спрашивала, нет ли для нее возможности работать в Москве (Михаил Чехов уговаривал ее соглашаться даже на провинциальную труппу — «российская провинция в тысячу раз выше театральных Парижей, Нью-Йорков и т.п.»). Войну она с мужем провела в оккупированном Париже. Некоторое время играла в театре П.А.Павлова и В.М.Греч.

Можно в чертеже пометить этот отросток мхатовского «ствола». Вера Мильгиадовна Кокинаки, по сцене Греч, актриса МХТ «на выходах» с 1916-го, побывавшая и в «качаловской группе», и в Пражской, и у М.А.Чехова, спасалась своей неумемной энергией и апломбом, бесстрашно возглавляла несколько зарубежных русских театров, в том числе Художественный театр в Париже («Theatre des arts»), где ставили «Свадьбу Кречинского», «Бесприданницу», инсценировку «Преступления и наказания» с Г.М.Хмарой — Раскольниковым,

«Ревизора» и где успели поставить даже «Чужого ребенка» В.В.Шкваркина, даже «Так и будет» К.М.Симонова: Греч додержала свое дело до 1952 года.

Можно дать пунктир зарубежных миграций, отмеченных возникновением школ, студий, театров. Выберем для примера любые имена.

Лев и Варвара Булгаковы после гастролей Художественного театра остались в США по уговорам Мориса Геста. В 1930-м создали труппу «Сподвижники Льва Булгакова» («Чайка», «На дне»). Преподавали с 1932 года, в 1939 открыли в Нью-Йорке Булгаковскую студию театрального искусства.

Тамара Дейкарханова. Ученица школы МХТ набора 1907 года, друг семьи Качаловых. Прима «Летучей мыши». В Штатах вместе с Акимом Тамировым (он остался здесь после гастролей МХТ в 1924 году) держала школу грима; с 1932 года преподавала на драматических курсах вместе с М.А.Успенской; в 1936-м с Андреем Жилинским и Верой Соловьевой создала Школу сценического искусства, во главе которой оставалась до 1971 года (в 1938 году Жилинский сформировал из выпускников этой школы успешно работавшую

труппу). Уж совсем старой (семидесяти шести лет) играла Анфису в вызывавших острые споры «Трех сестрах» (спектакль Ли Страсберга, подготовленный в «Actors Studio», 1965).

Вера Соловьева. См. выше. После смерти своего мужа Андрея Жилинского работала еще некоторое время в их общей с Дейкархановой школе. В 1951 году со своей ученицей Кристиной Эдвардс основала Актерскую студию Веры Соловьевой — одну из самых уважаемых театральных школ Америки, где преподавали по методу Михаила Чехова.

Не будем перегружать примерами.

Большинство эмигрантов расстались с МХТ в пору, когда энергия «кущения», «разветвления», «театрообразования» была органичной и мощной, — так или иначе эта энергия была наследственной для всех них: для людей третьестепенного дарования вроде Веры Греч и для гения Михаила Чехова.

Той весной 1912 года в Петербурге, когда Станиславский давал грустное интервью и Л.Я.Гуревич заклинала его не бросать мысли о студии, О.Л.Книппер писала своей золовке: «Был у меня твой племянник Миша, на днях позову его читать Константину Сергеевичу.



Кажется, он славный, скромный и как-то тихо обалдел от нашего театра». Из другого письма (от 5 мая): «Мишу Чехова приняли к нам в Театр — ты довольна? Он понравился Константину Сергеевичу».

Станиславский привез вновь поступившего в еще не открывшуюся официально Студию. Есть рассказ Лидии Дейкун, как одиноко выглядела фигурка Чехова у окна, как он показался очень уж неказистым и как Вахтангов гневно прошипел: «Вы на глаза его смотрите, на лучистые прекрасные глаза!» — и своей легкой, стремительной походкой подошел к нему и обнял. Через минуту они уже о чем-то говорили горячо». Текст и мизансцена уж больно красивы, но все может быть.

Проконспектируем «Летопись жизни и творчества М.А.Чехова», составленную М.С.Ивановой.

6 июня 1912 зачислен в сотрудники филиального отделения МХТ. — 1 сентября 1912 на первом заседании Студии (торжественное открытие — 6 октября). — Январь — февраль 1918, частная студия М.А.Чехова у него на квартире в Газетном переулке, д.3, кв.5 (в дальнейшем «Чеховская студия», 1919 — 1922 гг., среди учеников — И.М.Кудрявцев, М.О.Кнебель, В.Д.Бендина, В.А.Громов). — Июнь 1918, передвижной театр «Сороконожка», представления три раза в неделю в поме-

щении рядом с МХТ. — Сентябрь 1919, работа во Второй студии («Сказка об Иване-дураке» по Л.Н.Толстому). — 1920, преподает в студиях Пролеткульта и в Студии им. Шаляпина. — С 23 сентября 1922 года директор Первой студии. — 6 марта 1923 года совещание об объединении Первой студии и Художественного театра (из письма Немировича-Данченко Станиславскому в Штаты: «Чехов, между прочим, о чем-то замечтал, о каком-то особом, почти религиозном направлении театра и начал увлекать на это свою студию... Я его поддерживал, даже не зная, чего он хочет...» — Через год без малого Немирович-Данченко пишет о судьбе Первой студии, поставив знак вопроса: «2-й Художественный театр?» Желание совершенной самостоятельности он более всего угадывает в Чехове: «У него есть своя художественно-этическая линия, и он боится вливаться в другие элементы»). — С 13 августа 1924 директор МХАТ Второго. К открытию сезона 7 сентября получает приветствие: «Бывшей Первой студии, ныне Второму МХАТ. С новосельем! Поздравляю с большим театром! Долой маленькие студийные задачки. Большому кораблю — большое плаванье! Спасайте

остатки русского искусства.

*К. Станиславский».*

19 сентября 1928 года: наложена резолюция Главискусства на официальную просьбу Чехова о предоставлении ему годичного отпуска и одновременно о предоставлении ему нового театра: «Новом театре отказать». — 9 октября освобожден от обязанностей директора МХАТ Второго «согласно его личной просьбе».

Июль 1929, встречи в Берлине с актерами МХАТ Второго А.М.Жилинским, В.В.Соловьевой.

Февраль 1930, неудачные переговоры в Праге о субсидии для создаваемой им русской труппы.

9 октября 1930, сообщение в парижской русской газете: «При организуемом театре Михаила Чехова открываются групповые занятия сценическим искусством по новым методам».

26 октября в газете «Quotidien» заметка об открытии театральной школы Чехова.

3 февраля 1931. Основано Общество друзей Театра Чехова (в почетном комитете С.В.Рахманинов, Ф.Жемье, М.Рейнхардт. Создание театра в Париже субсидируют Ж.Бонер и М.Моргенштерн).

1 июня 1931 начинаются спектакли Теат-

ра Чехова на сцене «Ателье»: «Эрик XIV», «Потоп», «Двенадцатая ночь», «Гамлет», чеховские рассказы. Играли до 15 декабря. Сын извещал Станиславского из Парижа: Театр Чехова дал огромные убытки, труппу пришлось распустить; ищут учеников для школы, но вряд ли найдут; о настроении Чехова Игорь Константинович пишет: «Он грустен, озабочен, но не унывает и говорит, что хотя бы и в семьдесят лет он никогда не устанет начинать заново. ...На Париж он больше не рассчитывает и хочет начинать теперь не с больших постановок, а с маленького дела, со студии. Он говорит, что ты ему так и советовал всегда, но он тебя не послушался и набил себе шишку на лоб. Меня судьба его театра очень интересует, потому что, если работать за границей в театре, то только с ним; все остальное пошлость и бездарность. Чехов и в чудачествах и ошибках остается талантливый и смелый. У него есть чему поучиться».

После режиссерских работ в театрах Латвии, Литвы, Эстонии — снова попытка создания своей театральной школы. Семинары по «системе».

Июль 1934. Слухи, будто Чехов собирается то ли на гастроль в Америку, то ли в

Москву к Мейерхольду. Немирович-Данченко пишет импресарию артиста, Л.Д.Леонидову: «Скажите ему, что двери Художественного театра ему раскрыты». Чехов выбирает Америку: гастролы созданной им труппы «Moscow Art Players» идут тут с середины февраля 1935 (среди актеров — М.А.Крыжановская, П.А.Павлов, В.М.Греч из МХТ, В.В.Соловьева, А.М.Жилинский, Г.М.Хмара из Первой студии — МХАТ Второго). Осенью того же года ему предложили остаться в Штатах — войти режиссером и педагогом в Group Theatre.

Вторая выписка из «Кембриджского путеводителя по мировому театру»: «Group Theatre, the — Основанный в 1931 Харолдом Клерменом, Ли Страсбергом и Черил Кроуфорд, Group был первой попыткой создать театр-коллектив, содружество актеров единой школы, единого стиля, ставящих своей целью постановку современных, социально значимых американских пьес. Поставив себе образцом Московский Художественный театр Станиславского, члены Group приступили к занятиям по “системе”...» Ли Страсберг обучал их в согласии с теми представлениями о системе

Станиславского, которые вынес из своих занятий в «American Laboratory Theatre».

Так вот, незадолго до того, как в Нью-Йорке появился Михаил Чехов, в Group Theatre разыгрался конфликт. Клермен и его жена Стелла Адлер (тоже ученица «American Laboratory Theatre» и член Group) в июле 1934 года отправились в Париж, надеясь в личных встречах со Станиславским разрешить возникавшие у них творческие проблемы и получить ответы из первых рук. После нескольких недель занятий, ощутив себя прямыми учениками создателя «системы», они обвинили Страсберга в отступлении от ее сути, а тот в свой черед настаивал, что Адлер дезинформировала Станиславского насчет его, Страсберга, практики.

В той мере, в какой Group был ответвлением от American Laboratory Theatre, ему место на «древе» с указанием дат его деятельности (1931–1941). Держась того же принципа, надо будет пометить и «Консерваторию Стеллы Адлер», которую она создаст в целях той же пропаганды «системы» в своем понимании (1949), и, разумеется, «Actors Studio», созданную уже не как школа, но как мастерская для профессионалов сцены и экрана. С 1951 года эту студию актеров бесспорно возглавлял Ли Страсберг; за свое толкование «системы» он держался не менее крепко, чем Адлер — за свое. Занятное совпадение: жесткий спор «на уничтожение», какую эти два адепта учения Станиславского возобновили в начале 50-х годов, совпадает по датам с ожесточенной дискуссией о «системе» в СССР.

Михаил Чехов редко бывал благоразумен, но войти в театр, раздираемый противоречиями между его основателями, он благоразумно отказался. Тем более, что у него был другой вариант. Осенью 1935 года Чехов подписывает с Беатрис Стрейт и четой Элмхерст контракт на организацию театра-студии в Англии.

Дартингтон-Холл, где ему предстояло оставаться до декабря 1938 года, должен был напомнить Михаилу Чехову возвышенные и деловитые мечтания давних времен Первой студии: попытка слить занятия искусством с занятиями земледелием и ремеслом, творчество в трудовом союзе с природой. На юге Англии, в Девоншире, обосновалась колония в несколько тысяч человек, люди разных профессий. Шли сельскохозяйственные работы, была лесопилка, ткали какие-то особо тонкие сукна. Предполагались летние фестивали, праздники искусства под открытым небом. Под зимний театр был перестроен старинный амбар.

Чехову предстояло создать тут школу и студию. Он готовился к ее открытию год. Формулировал свою задачу: «Новый тип актера, режиссера, автора и художника. Не меньшее значение будет иметь аудитория — новой формации... Моральная ответственность за то, что возникает в душах зрителей».

Первые двенадцать месяцев пребывания в школе рассматривались как испытательные; занятия студентов первого набора начались 5 октября 1936 года. Для студийной работы как материал взята английская

народная сказка. «Не спеша» — предупреждал когда-то Станиславский, и в Дартингтоне со спектаклями не спешат.

Из письма М.А.Чехова: «Вам уже известно, что Элмхерсты люди необыкновенные во всех отношениях. Имея необыкновенные материальные возможности, они имеют и идеалы, что в наше время странно, и они имеют волю к проведению в жизнь своих идеалов, что, пожалуй, еще странней».

В декабре 1938 года студия, преобразованная в Театр Чехова, перебирается из Дартингтона в США (Дороти Элмхерст американка). Риджфилд в 50 милях от Нью-Йорка, большой дом для актеров и учеников: снова создается школа. Год спокойной работы, 2 октября первый спектакль Театра Чехова на Бродвее — «Бесы». Художник М.В.Добужинский (он же был в 1913 году художником «Николая Ставрогина» в МХТ). В письме Добужинского через два месяца после премьеры — сожаление по поводу «неуспеха».

В Риджфилде живут по-прежнему, готовят постановки для Нью-Йорка и для турне по США: «Двенадцатая ночь», «Сверчок на печи», «Король Лир», «Склочник-лицемер» по мотивам пьес-фантазий Раймунда. Со вступлением США в войну принимают решение временно закрыть свое театральное предприятие. Уже подписав контракт с Голливудом, Чехов дает в декабре 1942 года прощальный спектакль: инсценированные рассказы Антона Чехова.



Пишет воспоминания. В мае 1945-го заканчивает книгу «О технике актера» (она выходит на английском языке в 1953-м). Занимается с группами учеников и дает частные уроки. В воспоминаниях Г.С.Жданова сказано, что в Голливуде у него несколько лет училась Мерилин Монро. Скорее всего, длительность ее занятий мемуарист сильно преувеличил.

1955, сентябрь. Записывает на магнитофонную ленту лекции для американских слушателей. Практически прочел почти всю свою книгу о технике актера. Передавая содержание слышанного, говорят: Чехов читал о чувстве любви и его значении для творчества актера.

1 октября 1955 помечаем крестом:  
Чехов скоропостижно скончался.

Наверное, нужна и хронология «возвращения Михаила Чехова»: Можно проставить точные даты издания его книг в России, даты посвященных ему конференций, сроки семинаров – традиционно выездных, «на лоне природы». Куда труднее другое: представить в чертеже взаимное тяготение ветвей, давным-давно разошедшихся отчаянно далеко друг от друга.

**В**ернемся в ту точку, когда мы поместили отъезд «качаловской группы». Лето 1919 года. Дадим схему жизни двух последних студий Художественного театра.

Музыкальная студия МХАТ (она же Комическая опера, 1919; первый спектакль «Дочь Анго», 16 мая 1920) — Музыкальный театр им. Вл.И.Немировича-Данченко (1926) — Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко (1941, в результате слияния с Оперным театром им. К.С.Станиславского).

Происхождение же последнего таково: Оперная студия Большого театра, в 1918 году по решению Худсовета этого театра организованная Константином Сергеевичем, его сестрой Зинаидой Сергеевной Соколовой и его старшим братом Владимиром Сергеевичем Алексеевым, с 1920 года отделилась от Большого. С 1924 года она стала носить имя Станиславского, а в 1926 году была преобразована в Оперную студию-театр им. К.С. Станиславского; с 1928 до 1941 существовала под названным выше именем).

В 1948 году в Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко влилась оперная часть Оперно-Драматического театра им. Станиславского (его генеалогию см. немного ниже);



Четвертая студия МХАТ (1921, возникла на базе «районной группы» МХТ, с зимы 1918 года обслуживавшей передвижными спектаклями фабрично-заводские клубы; организаторы Г.С.Бурджалов, В.В.Лужский, Е.М.Раевская; открытие спектаклем «Обетованная земля» 23 ноября 1922) — Театр «Четвертая студия» (1924) — Реалистический театр (октябрь 1927, руководители М.М.Тарханов, Л.А.Волков, В.Ф.Федоров, с 1930 года — Н.П.Охлопков; в 1931 году переименовывался в Театр Красной Пресни, в 1934 году вернул себе название Реалистического; в 1938 году слит с Камерным театром, закрытым в 1950-м году; часть труппы влилась во вновь образованный Театр им.Пушкина). Если нужно для карты — «Четвертая студия» и Реалистический играли в доме на Садово-Триумфальной площади, близ Тверской-Ямской; потом там был кукольный театр С.В.Образцова, потом снесли.

По схеме мало что видно, но о многом можно догадываться. В 20-е годы древо Художественного театра уже не врисовывается в благовоспитанную геометрию. Кровотчат обрубки, Бог знает куда заносит семена. Гастроли МХАТ за рубежом (1922 — 1924) не дали денег, действовали растлевающе. Школа МХАТ, которую успе-

ли восстановить в 1922 году и с учениками которой Станиславский прощался накануне отъезда на гастроли, за годы отсутствия старших мало что дала. Добившиеся независимости студии, Первая и Третья, для тех, кто остался в Театре, — предательницы. Но Музыкальную студию, которая хочет слияния с Театром, после ее возвращения из Америки (гастроли 1925 – 1926 гг.) не пускают на порог: пусть живет как знает, в Театре и без нее пестро и тесно. Решительность, с которой обрекли на бездомную погибель его детище, ужасает Немировича-Данченко: он не может заставить себя вернуться на пепелище. Театр с 1922 года лишен дуумвирата, которым был создан и которым держалась его трудная гармония.

При том Театр не только не обессилел, но переполняется вливыми в него молодыми соками. Да и вся перебаламученная страна поражает яркостью.

Станиславский мог бы снова назвать эту общую задачу, как она видится ему: «Создание МХТ».

**Т**еатр, называющийся Московским Художественным, стоящий в переулке, который называется Проездом Художественного театра, заново объединяется задачей «создания МХТ». То есть задачей перестроить себя и жить в согласии с тем, что есть его, Художественного театра, душа и идея.

Для этого в обстоятельствах Москвы 20-х годов для начала требуется собранность в прямом смысле: надо держаться вместе. Одолеть центробежные силы. Не рассеиваться.

После возвращения Художественного театра в 1924 году от его ствола долгое время ни одного крупного, значимого ответвления. Нет новых студий МХАТ.

Правда, вошедшие с лета 1924 года в труппу бывшие артисты Второй студии и ученики Н.М.Горчакова (из Третьей) формально именуется Студией Художественного театра. С 1 октября 1924 они играют на Малой сцене (Тверская, 22): в репертуар входят их школьные работы – «Дама-невидимка» Кальдерона, «Сказка об Иване-дураке» по Толстому, «Битва жизни» Диккенса, играют «Елизавету Петровну» Д.Смолина. Но в справочнике на следующий год Студии Художественного театра уже нет; о сцене на Тверской написано: «...обслуживается преимущественно вспомогательным составом». Вспомсостав перечислен тут же, количество будущих крупных имен в нем неимоверно: С.К.Блинников, В.В.Грибков, А.Н.Грибов, М.Н.Кедров, А.М.Комиссаров, И.М.Кудрявцев, Б.А.Мордвинов, И.М.Раевский, А.И.Степанова, М.М.Яншин.

Труппа Художественного театра располагает по возвращении талантами редкой силы: Немирович-Данченко считал, что столькими дарованиями она не обладала еще никогда. Великолепны старшие. Станиславский отказывается от новых ролей, но сделал исключение для «Царя Федора Иоанновича» и играет Ивана Шуйского; Станиславского можно также увидеть Сатиным в «На дне», Фамусовым в «Горе от ума», Крутицким в «На всякого мудреца довольно простоты»; в 1926 году

возобновлен «Дядя Ваня», и он играет еще и Астрова. Москвину в год возвращения МХАТ 50 лет, Леонидову 51 год, столько же Грибунину, Качалову 49. Недавно и поистине счастливо пришел в Театр Михаил Тарханов, ему всего 47 лет. Если бояться давней замкнутости старших в кругу сцены, то возрастной разрыв между ними и младшими (при формировании труппы ощутимый как недостаток) может восприниматься и как выигрыш. За молодыми то преимущество, которое было за артистами МХТ в дни его начала: острое чувство жизни, пропитанность ею.

Возрастной разрыв действительно большой. Только Илье Судакову и Михаилу Кедрову за тридцать. Юрию Завадскому 30, Анастасии Зуевой, Вере Соколовой, Всеволоду Вербицкому 28, Виктору Станицыну, Николаю Баталову, Ольге Андровской, Раисе Молчановой 27, Клавдии Еланской и Алле Тарасовой 26, столько же Ивану Кудрявцеву, Марку Прудкину, Николаю Горчакову, Вере Бендиной, Марии Кнебель, Нине Тихомировой; вовсе молоды Николай Хмелев (ему 23), Михаил Яншин и Алексей Грибов (им по 22); Борису Ливанову, Ангелине Степановой, Софье Гаррель, Александру Комиссарову по 20; Ольге Лабзиной 19.

Молоды и те, кто остался в Театре из прежнего состава его: Фаине Шевченко 32, Борису Добронравову и Владимиру Ершову по 28.

Михаилу Булгакову 3 апреля 1925 года, когда с ним в первый раз говорят насчет приспособления «Белой гвардии» для сцены МХТ, еще не сравнялось 34.

Пьеса, которую он пишет по заказу Театра, влечет к себе еще и потому, что герои ее молоды или очень молоды (те, кто немолод, как гетман и лакей Федор, как фон Шратг и фон Дуст, — роли острохарактерные, а значит, доступные и младшим. Даже гимназического сторожа Максима сыграет на премьере М.Н.Кедров, лишь в 1929 году его подменит один из чудесно правдивых «старших», знакомец Льва Толстого В.М.Лопатин, по сцене Михайлов).

Станиславский твердо стоит на том, что пьеса, которая пока еще не сменила своего названия «Белая гвардия» на «Дни Турбиных», должна оставаться в руках молодых. «Они эту жизнь, изображенную Булгаковым, знают и чувствуют лучше, чем мы». Так его слова запомнились Прудкину (он играл Шервинского). На репетициях Станиславский избегает вмешиваться: «Просмотрев два акта пьесы, сказал, что пьеса стоит на верном пути; очень понравилась «Гимназия»... Воодушевил всех на продолжение работы в бодром, быстром темпе по назначенному пути». — Запись из дневника репетиций от 26 марта 1926 года сдержанна, в воспоминаниях П.А.Маркова часы просмотра описаны жарче: «Этот показ был торжеством не только молодежи, но и Станиславского. Его радость росла от сцены к сцене. Он плакал, смеялся и радовался, так как увидел в исполнителях «Турбиных» тех, кого тревожно ждал, о ком почти мечтал...» 24 июня был просмотр уже готового спектакля. Из дневника И.М.Кудрявцева, он играл младшего Турбина: «Впервые К.С. ничего не сказал после того, как мы вышли со сце-

ны в зрительный зал за его замечаниями. Так посидел молча, посмотрел на нас нежно – и ушел. А на другой день встретил меня около дверей Театра: «Слушайте, что же это такое, ведь запретили Вашего Николку, запретили...»

После этого просмотра до премьеры 5 октября 1926 года пьесу и спектакль мучили всячески, допрашивали, выкручивали руки, переиначивали, – поражает вовсе не это насилие; поражает, как спектакль остался жив и сохранил честь.

Собственно, об этом спектакль ведь и был сыгран. О продолжении жизни. О сохранении чести. О том, как жизнь и честь остаются ценностями в присутствии смертоносных сил, начала чести органически не имеющих.

С первого акта казалось слышным тихое гудение. По пьесе говорили о стрельбе у близкого Святошина, но звук не иллюстрировал ее. Присутствие басовой струны и живые голоса на сцене, такие гибкие в интонациях, такие музыкальные в своих диалогах, такие правдивые. Люди спектакля не бежали от смерти, не прятались от нее, не геройствовали перед ее лицом, но перед ее лицом, в ее близком гуле, в ее несомненном присутствии повиновались жизни, которая заключена в нас. Не что противоположное «достоевскому», беззастенчиво жадному припаданию к кубку: тонкое, стыдливое, острое, чуть печальное, чуть усмешливое признание права жизни продолжаться в нас, да и вообще – продолжаться при том, что было и что будет.



«Дни Турбиных» из всех спектаклей Художественного театра после его чеховских созданий более всего были связаны с материей родной, понятной, актером и зрителем въявь проживаемой жизни. Станиславский с 1907 года не сыграл ни одной новой роли, где ему согдился бы пиджак вроде того, в каком сам он ходит. Те современные русские авторы, которых МХТ ставил с тех пор (Леонид Андреев, Дмитрий Мережковский), при их вкусе к философской проблематике существования, самой материей теплой жизни интересовались менее всего. Спектакли по их пьесам могли дать зрителю что угодно, но никак не узнавание себя. Между тем не только в поэтическую систему МХТ, но и в самую его идею это входило: возможность живой, реальной, отдельной жизни (как и жизни в более широком смысле слова) отразиться и узнать себя в сценическом создании.

«Дни Турбиных» возвращали к этой идее МХТ. Станиславский не зря сравнивал их значение со значением «Чайки». Реальное, с датой спектакля связанное жизненное наполнение было столь же волнующим, как и новый сценизм.

Всею своей молодой плотью и кровью, всею душой спектакль «Дни Турбиных» свидетельствовал «создание МХТ».

Создание МХТ менее всего гарантировало дальнейший покой. Жизнь Художественного театра со второй половины 20-х тревожима неладами. По ходу его вращения в действительность СССР им пытаются

манипулировать извне, подначивают ту или иную группу на «захват Театра изнутри». Так, в конце 20-х РАИП подначивает Илью Судакова и Николая Баталова. Влюбленный в искусство родной сцены, извлекавший великолепные уроки из встреч с ее основателями, Баталов тем не менее подчас готов был требовать отделения от идеалистических «стариков» и строить новый Художественный театр под лозунгами Российской ассоциации пролетарских писателей. Но вопреки политическим подначкам извне — импульсов к расколу внутри Театра в эту пору не возникало. Всех держало общее поле общей художественной задачи. Станиславский сформулировал ее давно: «...воздействовать на живой дух зрителя органически созданной живой жизнью человеческого духа». Само употребление слово «дух» в 20-е годы подставляло людей Театра под бой, на диспутах им избегали пользоваться. Но сплачивались именно этой задачей. Потом возникнет термин: «Театр живого человека».

Укажем несколько проб мхатовцев, характерных для эпохи и ее колорита.

В 1927 году Алексей Жильцов (крестьянин родом, ученик школы Третьей студии; актер, сильными и в то же время экономными средствами добивавшийся успеха в характерных ролях русаков из простонародья) основал студию (с 1930 года — Народно-героический театр), которой руководил до 1936 года и где сам играл в своих постановках Егора Булычова, Сатина, Емельяна

Пугачева. С самостоятельными студиями Жильцов охотно имел дело и позже, работая в дворцах культуры.

В 1929 году начинает давать спектакли Московский Рабочий Художественный театр. У него своя, довольно пестрая труппа (вошли актеры из МХАТ-1, МХАТ-2, б.Четвертой студии, б.Корш и др.), жадный интерес к событиям, готовность колесить по новостройкам (до 1931 года успели побывать в Донбассе, на строительстве Сталинградского и Челябинского тракторных заводов, на химкомбинате в Березниках, дали более шестисот спектаклей); при ориентации на массового зрителя заявляют о своей тяге к «театру мысли», к разрешению сложных душевных проблем (пьесы, которые они выбирают к постановке, легко попадают под запрет: например, «Портрет» Афиногенова). В этой труппе вырос пришедший из вспомсостава МХАТ Борис Оленин, чье углубленное интеллектуальное мастерство станет очевидным в роли доктора Ранка («Нора», Театр им. Ленинского комсомола) и Яго («Отелло», Театр им. Моссовета). Художественный руководитель — М.М.Тарханов. Программа МРХТ, однако, не осуществилась, да и сам театр как бы растворился после нескольких слияний с другими: в 1936-м его объединили с Новым театром, б.Студией Малого театра п/р Ф.Н.Каверина; просуществовав до 1944 года под названием Московский Драматический театр, он был слит с Театром Революции, ныне Театр им. Маяковского. Так что родство МХАТ с «Маяковкой» можно исчислять и через Мейерхольда, и через МРХТ, пометив то и на «древе», и на карте.

99

в е т в и и к о р н и

Кажется, других отростков до середины 30-х годов нету. Драматизм разветвления наследуют бывшие студии, — он проявлялся даже в казавшейся такой улыбочивой Третьей. Тот же театрообразующий ген, та же тяга к разрывам.

Проконспектируем:

1923. Разойдясь с товарищами в толковании заветов Вахтангова, уходит одна из основательниц студии, Ксения Котлубай (уже в обычае стало переносить внутренние конфликты на партийно-правительственный уровень: из театра пишут Луначарскому, письмо передают Немировичу-Данченко — Третья студия еще ему подведомственна). Котлубай становится режиссером МХАТ Первого и его Музыкальной студии.

1924. Студия объявляет свою независимость. Тут же группа ее актеров и учеников существовавшей при ней школы решает иначе и входит в состав МХАТ Первого (среди вошедших — А.И.Степанова, А.Н.Грибов, В.Д.Бендина, Н.И.Сластенина, Н.В.Тихомирова, режиссер Н.М.Горчаков). Другая группа, возглавляемая Б.Е.Захавой, тяготеет к Мейерхольду и предполагает объединение с его театром (Захава в 1923-1925 гг. занят в ГосТИМе:

Восмибратов в «Лесе», роли в «Д.Е.» и в «Учителе Бубусе»).

В том же году расстается с вахтанговцами Юрий Завадский (студиец с 1915-го). Работая как актер в МХАТ Первом, руководит созданный им собственной студией (с 1927 года — Театр-студия п/р Завадского). Она просуществовала в Москве до 1936 года и была одним из самых любимых молодых театров; участие людей МХАТ здесь было весомым: режиссировали Б.А.Мордвинов, В.С.Соколова, Е.С.Телешева, Н.П.Хмелев. Затем — более или менее вынужденный отъезд Завадского с частью труппы в Ростов-на-Дону, где они составили основу Ростовского театра им. Горького; временное пребывание других его учеников в разных театрах Москвы; наконец воссоединение их, когда они влились в театр им. Моссовета, переданный под художественное руководство Завадского (1940).

До своего ухода из вахтанговского дома, Юрий Завадский, временно возглавлявший художественный совет студии, успел принять в труппу человека, которого прекрасно помнил по репетициям блоковской «Незнакомки» в Мансуровском переулке. Алексей Попов, отсутствовавший в Москве с апреля 1918 года, с августа 1923-го зачислен в Третью студию МХАТ как актер (За-

вадский вводит его на роль Антония, которого сам играет в пьесе Метерлинка) и как режиссер.

На особом листе можно бы обозначить, как дальше тянутся ветви от Театра им. Евг. Вахтангова. Москва любила игравший в 1928 – 1937 гг. Театр-студию под руководством Р.Н.Симонова (Б.Дмитровка, 26). В момент повальной практики слияний разнокровных театров его объединили с ТРАМом, которым руководил тогда И.Я.Судаков; через год закроют и ТРАМ, на его базе создав Театр им. Ленинского Комсомола. Куда-то в чертеж хорошо бы пристроить и другой опыт Рубена Симонова: Экспериментальные театральные мастерские ГАХН в Армянском переулке (Эктемас), где художниками были Г.Якулов и С.Аладжалов.

Надо бы «врисовать» и поэта Павла Антокольского, с 1915 года сблизившегося с Вахтанговым, игравшего в его студии, писавшего для нее («Обручение во сне», 1919), сочинявшего стихотворные тексты для «Принцессы Турандот», участвовавшего и в позднейших постановках вахтанговцев, продолжая вынашивать свой «Театр поэта». Поскольку эта его мечта не получала воплощения в Москве, Антокольский пытался осуществить ее, режиссируя в колхозном театре (Горьковская область, 1934–1945); поставил тут свою драматическую поэму «Валерий Чкалов».

А где – в связи ли с Третьей студией (Завадский, Антокольский), в связи ли со Второй (Стахович, Сонечка Голлидей) – обозначить неосуществленный театр Марины Цветаевой? Тоже ведь – «ветвь».

Еще одна постоянная примета театров мхатовского корня: школа при них. Театральное училище им.Шукина Театру им.Вахтангова — ровесница, школа существовала уже при Студенческой (Мансуровской) студии, с 1932 года имела статус техникума, с 1945-го — вуз.

Можно указать, какие выпуски щукинцев жили далее как театры. Подготовкой национальных трупп здесь занимались, как и в других московских вузах (выпустили актеров для северо-осетинского, лакского, кумыкского театра). Ярko начинали в Кишиневе щукинцы-молдаване, создав Молодежный театр «Лучафэрул» (1960).

1963. Спектакль курса Юрия Любимова «Добрый человек из Сезуана».

**В**ыпускники Любимова вместе со своим руководителем вступили в захудалый московский Театр драмы и комедии, который был ими радикально преобразован и прославился как «Таганка». Любимов выработал здесь свой стиль — аскетичный и яростный, находящий энергию в монтажных столкновениях, политически тенденциозный и художественно вольный.

Вольностью, бравадой выглядело то, что в фойе обновленной «Таганки» мастер вывесил три огромные гравюры на дереве: Брехт, Мейерхольд, Вахтангов. Без общеобязательного (даже и в шестидесятые годы все еще общеобязательного) Станиславского. Любимову, что называется, «указали». Указаниям он повиновался редко, но портрет К.С. рядом с тремя другими появил-

ся. Признавал или не признавал то режиссер, в «Таганке» жил прошедший через три скрещения его театрообразующий ген.

Пожалуй, стоит отметить «на полях»: знаковой, определительной для «Таганки» фигурой, актером-эмблемой ее стиля и нерва был Владимир Высоцкий. Выпуск Школы-студии МХАТ 1960 года, руководитель курса П.В.Массальский.

В опыте Любимова и его студентов можно заметить еще одно подтверждение того, как «отросток» резко устремляется назад, к корням: в данном случае к корням, как они сплетались, когда возникла Третья студия и Вахтангов пылко открывал для себя Мейерхольда. Резкое устремление вниз, к корням сказывалось в воскрешении эстетики 20-х годов, в смеси категоричности и дерзости, плакатного шутовства и патетики. От Мейерхольда шла вовлеченность в политику и язык метафор. Вахтанговское происхождение выдавал вкус к игре, присутствовавший даже в самых драматичных представлениях «Таганки».

Любимов электризовал зал, как электризовал труппу. Преданность ему зрителей и критиков соперничала с преданностью его актеров. Ее бурный избыток позволял пророчить разрыв. Разрыв и состоялся после того, как Любимов, в 1982 году оказавшийся в эмиграции, в 1988-м вернулся на родину. В 1994 году во главе одной группы встал Ю.П.Любимов, во главе другой Н.Н.Губенко; расходились некрасиво, шумно: до девяноста годов не додержались правила, в согласии с кото-



рыми Станиславский поздравлял бросившую его Первую студию с новосельем и желал ей — «большому кораблю» — большого плавания.

**В** 1965 году училище им.Шукина заканчивает Александр Калягин. После училища был на Таганке и не задержался тут. Интересно понять, откуда его кровное несовпадение с театром Юрия Любимова, почему этот явный вахтанговец, уйдя отсюда, задерживается даже не в Театре им. Ермоловой, но у Олега Ефремова, вслед за которым придет из «Современника» в МХАТ. Может быть, тут шло по закону, согласно которому через два или три поколения правнуки ближе к прадедам, чем к отцам.

Театр «Et caetera», который в 1989 году организует, а в 1997 году откроет в собственном помещении на Новом Арбате А.А.Калягин, в чертеже если и свяжется с МХАТом и с Театром им. Вахтангова, то лишь воздушными линиями. Воздушны и связи «древа» с недолговечным, но занимательным театром А.А.Вертинской, где она вела пантомиму «Мираж, или Дорога русского Пьеро» под фонограмму песен отца (1989).

Еще одна отводка от вахтанговской ветви, еще один «родственный адрес» на карте Москвы: с 1988 года учрежден Драматический театр им. Рубена Симонова. Играет неподалеку от Арбата, Калюшин пер., 10/12.

**О**пять отступ в хронологии. Если в 20-е годы конфликтной была жизнь улыбчивой Третьей, не при-

ходится удивляться тогдашним драмам Первой студии, которая изначально была отмечена напряжением разрывающих ее сил (Сулержицкий — Вахтангов — Чехов). Одновременное присутствие в труппе двух таких крупных и разнонаправленных художников, как Михаил Чехов и Алексей Дикий, это напряжение должно было в условиях советской жизни довести до взрыва. Талант бил в Диком ключом, заставлял искать себе применения не только «дома»: он режиссировал в Театре-студии им. Шаляпина («Зеленый попугай» А.Шницлера, 1921), в Московском театре для детей («Пиноккио», 1923; «Находка» Е.Тараховской, 1924), в театре б.Корш («Обращение капитана Брассбаунда» Б.Шоу, 1923; «Тень осла» Л.Фюльда в декорациях Н.Ульянова и с музыкой молодого Исаака Дунаевского, 1924), в театре Ленинградского госнардома («Землетрясение» П.Романова, 1924). В МХАТ Втором поставил «Расточителя» Н.С.Лескова (1924), отмеченного гущенностью типов, русским колоритом, а в Еврейской студии с художником Рабиновичем — «Праздник в Касриловке» по Шолом-Алейхему, соединение яркого «жанра» с народной буффонадой (1926). Вторая режиссерская работа Дикого в МХАТ-2, «Блоха» по сказу Лескова (1925), захватывала озорной пышностью красок, затейливым нагромождением выдумок, юмором стилизаций (сам Дикий задавал тон, размашисто и крупно играл тут атамана Платова). Вкус к материи жизни, а не к ее проблемам, дар превращать эту плотную материю в материю буйной театральной игры — все это при масштабе таланта и творческом властолюбии не могло

не вести к столкновению Дикого с Михаилом Чеховым, и спор их оборачивался спором об отношении МХАТ-2 к советской действительности, к ее отражению в драме. Дикий и его сторонники перенесли решение на уровень «оргвыводов»; как ни странно, поддержки «в верхах» они тогда не получили и были вынуждены уйти после конца третьего сезона МХАТ-2 (их не подумали вернуть, когда после конца четвертого, летом 1928-го, был вынужден эмигрировать их антагонист).

С Алексеем Диким ушла довольно многочисленная группа актеров, среди них Ольга Пыжова, чье яркое и бодрое дарование высоко ценил Станиславский (он играл с ней в «Хозяйке гостиницы»); можно было ждать, что ушедшие в противовес МХАТ-2 создадут свой театр. Но этого не произошло.

Дикий в следующем сезоне встретится с Пыжовой в Театре Революции, в своей постановке пьесы А.Файко «Человек с портфелем» (преьера 14 февраля 1928, Пыжова играла Ксению Треверн); Пыжова в этом театре проживет несколько лет, успеет встретиться в работе с другим сотоварищем из МХТ и Первой студии (сыграет кормилицу в постановке А.Д.Попова «Ромео и Джульетта», 1935), но Дикий здесь не задержится. В июле 1928 года он на год уедет в Палестину и в Сирию, в Тель-Авиве будет работать с «Габимой»

(тоже ведь если не дочь Театра, то в свойстве с ним — через Вахтангова. Где-нибудь хорошо бы привести письмецо Немировича-Данченко насчет того, что дать этой студии играть на Малой сцене МХАТ «не невозможно»: «Габима» учреждение достойное, и соседство с ним только почтенно». — Архив НД, № 1070). Дикий ставит в Тель-Авиве «Клад» по Шолом-Алейхему и «Корону Давида» («Кудри Авессалома») Кальдерона. После ярких побед на чужих сценах (несколько вариантов постановки «Первой Конной» Вс.Вишневского — в Ленинградском госнардоме, в Передвижном театре в Минске, в Днепропетровске, в Театре Революции) Дикий наконец пробует создать собственный театр: с 3 мая 1931 года в Москве существует его Театрально-литературная мастерская (с августа 1935 — Театр-студия п/р А.Дикого; ликвидирована в марте 1936). С 1 апреля 1932 года по февраль 1936-го он руководит также Театром ВЦСПС.

Обопрямся в рассказе о Диком на свидетельства близко знавшего его А.П.Мацкина («Театр моих современников», М., 1987).

В делах Театрально-литературной мастерской (она числилась при маломощной федерации писателей —

ФОСП) Дикий нашел заступницу: кров для долгой работы им дала М.Ф.Андреева, которая в 30-е годы была директором Дома ученых. На нее напирали с вопросами: с какой стати тут заводить школу актеров. Она охотно вступала в баталии за приглашенных. «Ведь Андреева тоже была ученицей Станиславского... Общаясь с Диким и его студийцами, она как бы возвращалась в свою молодость и рьяно отстаивала его педагогические приемы и экспериментальные работы». В мастерской занимались три года, подготовили два спектакля: интермедии Сервантеса в переводах Островского и инсценировку «Леди Макбет Мценского уезда» (премьера 12 декабря 1935; Дикий в третий раз, после «Расточителя» и «Блохи», обратился к Лескову).

Покрупнее выделим в чертеже этот театр: поверим старому зрителю-умнице, когда он вспоминает испытанное на просмотре «праздничное чувство сопричастности к чуду рождения нового театра. Нечто похожее я испытал, — пишет А.П.Мацкин, — много лет спустя в шукинской школе, когда смотрел в одном из арбатских переулков «Доброго человека из Сезуана».

Тема для исследования: почему после общего ощущения «чуда рождения нового театра» Дикий бросает свое дело и уезжает в Ленинград.

Так же высоко и обнадеживающе, как о спектаклях мастерской Дикого, писали об его Театре ВЦСПС, о постановке лирической пьесы М.Светлова «Глубокая провинция». После ухода Дикого театр ВЦСПС из поля общего внимания выпал, дата его официального закрытия потеряна.

109

в е т а и и к о р н и

Следует ли связать беду нового театра, созданного Диким, с обвалом статей в «Правде» («Сумбур вместо музыки» и пр.) и с детонациями Постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б), опубликованного 28 февраля 1936? В согласии с этим постановлением МХАТ Второй был ликвидирован, 29 февраля играл в последний раз («Мольба о жизни»).

В 1931 году оставшийся тут до конца актер этого театра Сергей Владимирович Образцов объединил девятих актеров-кукольников в театре при Центральном доме художественного воспитания детей (ныне — Центральный театр кукол им. Образцова; на карте — здание на Садовой-Самотечной, куда куклы переехали из снесенного дома на Триумфальной площади).

Надо еще упомянуть школу, существовавшую при МХАТ Втором, — ее уничтожили заодно.

Вряд ли в графику нашей книжки стоит вводить образы дровосеков и пильщиков, во главе с тем, кто обожал, когда его сравнивали с садовником. Но ведь в самом деле: хочешь понять естественное разветвление дерева МХТ, предопределенное почвой, в которой оно укоренено, движением его собственных соков, направлением ветров истории, — и вот такие удары топора. А потом тиранические капризы скрещиваний, прививок, мичуринские опыты выведения морозостойких сортов театра. Самое поразительное при том: уродуемая живая природа искусства МХТ через поколение, через два поколения восстанавливает свой «ген».

«Ликвидируя МХАТ-2, наше правительство позаботилось о том, чтобы актеры этого театра были бы распределены между театрами Москвы для усиления трупп и чтобы они не терпели при этом материального и морального ущерба». Позволим себе заметить: в этих строках из мемуаров Серафимы Бирман (изданы в 1959 году) кроме ужасающей униженности (высекли — поцелуй руку) есть и правда.

10 человек направили в Театр им.МОСПС: «театр политический, театр пролетариата», как он сам себя характеризовал, исходно отрещивался от «буржуазного психологизма» и формальных изысков. Репертуар держался на авторах стопроцентно советской ориентации: В.Н.Билль-Белоцерковский, Ф.В.Гладков, Д.А.Фурманов, В.М.Киршон. Спектакли очерчивали социальные типажи с упрощенной четкостью, сводили их в динамичных и однозначно решаемых конфликтах. Когда именно сюда «распределяли» Серафиму Бирман, с ее даром трагического гротеска и экспрессионистской образности, с ее отважной буффонадой, с ее изощренной техникой и задачей «канатоходца, а не пешехода», или Софью Гиацинтову, с ее лирикой и гибким умом, с филигранностью отделки, — в этой исправительной мере был оттенок садизма. Но был и деловой расчет: предполагалась общая переориентировка советской сцены «в сторону МХАТ», объявление языка, здесь хранимого, театральным государственным языком. Так что Бирман верно сказа-



ла: ими, прирожденными «носителями языка», распорядились «по-хозяйски».

Через два сезона из Театра им.МГСПС группу Берсенева, Гиацинтовой и Бирман перевели «с повышением». Им поручалось создание нового театра, который открылся в 1938 году.

Давно пора соединять чертеж древа и карту Москвы.

Адрес: Малая Дмитровка, д. 6. «Ленком».

Опять же тут не без правительственного садизма: на строительство Театра им. Ленинского Комсомола совместно направлялись люди из ликвидированного МХАТ Второго и люди из ликвидируемого Московского Центрального Театра рабочей молодежи (существовал с 1927 года, первые спектакли: «Зови фабком», «Дай пять»).

ГРАМ гордился своим происхождением «в борьбе комсомола за социалистический театр» и своей классовой чистотой: «85% состава — рабочие, комсомольцы, коммунисты». Мог гордиться и своей дисциплиной: тотчас после постановления ЦК ВЛКСМ 1932 года о ТРАМах и их ошибках — ошибки признал, стал переламывать себя «в свете всех этих указаний». Работу над спектаклями соединили с программой театрального техникума. «Был взят курс на воспитание из трамовца полноценного актера, который, овладевая марксизмом-ленинизмом, укрепляя органическую, глубокую связь с практикой социалистического строительства, участвуя в



нем, критически осваивая культуру прошлого, должен стать мастером актерского искусства.

Исходя из сказанного, ТРАМ пригласил для режиссерско-педагогической работы группу мастеров из МХАТ им. Горького во главе с И.Я.Судаковым, работа с которым над спектаклем «Девушки нашей страны» И.Микитенко полностью себя оправдала».

Судаков (напомним: постановка «Дней Турбиных») был главным режиссером Московского Центрального ТРАМа с 1933 года; в репертуаре ТРАМа на сезон 1934/35 объявлялись три спектакля, все три поставлены им: кроме пьесы Микитенко — «Продолжение следует» А.Бруштейн, «Чудесный сплав» В.Киршона («Чудесный сплав», к слову сказать, был в 1934 году и в репертуаре МХАТ Первого). Сорезжиссерами его в «Девушках нашей страны» были Н.П.Хмелев и Н.П.Баталов; Хмелев работал с ним и в постановке пьесы Бруштейн; в постановке Киршона участвовали еще трое из МХАТа: В.С.Сokolova, Е.С.Телешева, Н.В.Тихомирова. Тихомирова вместе с В.П.Аталовым должна была также помогать Судакову в работе над драмой Саввы Головановского «Смерть леди Грей» («тема — героическая борьба китайского пролетариата

против империалистического гнета и против продажной гоминдановщины»).

Станиславский заверяет на последних страницах «Моей жизни...»: «Правильная постановка голоса, ритмичность, хорошая дикция одинаково нужны тому, кто пел в старое время «Боже, царя храни», и тем, кто поет теперь «Интернационал». И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, какими были для старых».

Не здесь место спрашивать, в какой мере стремление закрепить природные, естественные основы актерского творчества осуществимо при безразличии к тому, что за гимн и кому петь. Так же не здесь место спрашивать, в какой мере именно творческие законы сработали на советизацию МХАТ (чтобы петь хорошо, обрели себя вжиться, «ввероваться» в государственную песнь). Отметим лишь: с конца 20-х годов «идея МХАТ» живет в Театре прежде всего как идея театрального языка и идея педагогическая. И сам Станиславский готов суммировать ее «в виде какого-то подобия драматической грамматики, с практическими упражнениями».

В январе 1932 года Художественный театр получает официальное именование: МХАТ СССР. Тогда же возникает организационная перспектива: МХАТ как Академия театрального искусства. Идея исходит от «органов правительства». В Академии должны обучаться и

актеры из других трупп (Станиславский пишет о вероятном участии в занятиях людей из Малого, из театра им. МГСПС, бывших коршевцев) и актеры МХАТа. Предполагаемых учеников-мхатовцев разбивают на «десятки» (труппа к этой поре тревожит своим разрастанием), к каждому десятку приставляют как старшего кого-нибудь из числа мхатовцев же; Станиславский собирается заниматься только с этими старшими по «десяткам». Правительственное начинание он поддерживает охотно. Как и в 1904 году, Станиславский полагает в 1932-м: наиболее желателен «выпуск целых ансамблей, сплоченных коллективов. Последние два-три года учащиеся академии постепенно переходят на производственную работу, готовя под руководством МХАТ несколько спектаклей, с которыми затем едут в провинцию. МХАТ намерен и в дальнейшем поддерживать контролирующую связь с созданными таким образом коллективами путем постоянных просмотров их работ» (газета «Известия», 25 дек. 1932). Готовность К.С. содействовать репродукции идеи МХТ исходит и из теплоты его просветительства, и из веры, что только его метод открывает актеру вход в творческий рай; иное дело, чем все это обернется в 30-е и 40-е годы.

Академии, впрочем, не открыли. Усилия Станиславского были отданы его последней студии. Остается указать ее и на «древе», и на карте.

Оперно-драматическая студия им.  
К.С.Станиславского (учреждена решени-

115

в е т в и и х о р н и

ем Наркомпроса от 16 марта 1935, художественный руководитель К.С.Станиславский; М.О.Кнебель здесь и ученица и преподаватель; после смерти К.С. драматическим отделением руководил М.Н.Кедров, оперным — Н.С.Голованов) — Оперно-драматический театр им. К. С. Станиславского (1946) (по другим сведениям из той же ТЭ — 1943); в 1948 году оперная часть его влилась в Музыкальный театр им.К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко, а драматическая продолжила существование под названием Московский драматический театр им. К.С.Станиславского, которым вслед за М.Н.Кедровым с 1950 года руководил М.М.Яншин.

**В**ычерчивая «древо МХТ», решаешь: считать ли его разветвлением «выходы» с педагогическими целями. Такие выходы умножаются. Не спеша восстановить собственную школу, шли преподавать в самые разные учебные заведения; не открывая собственных студий, давали уроки и режиссировали в чужих. М.Н.Кедров в 1936 году был педагогом на курсе С.М.Эйзенштейна во ВГИКе. Когда из комбината «Теавуз» сформировывают ГИТИС, кафедры актерского мастерства и режиссуры заполняются педагогами-мхатовцами. Можно сказать, что ГИТИС принимает на себя обязанности Шко-

лы МХАТ. Выпуск военных лет, отправленный работать в Таганрог (Театр им. Чехова), естественно включить в число ее отпрысков.

До сих пор наш чертеж прослеживал «театрообразующее начало», как оно жило в самом МХТ и как его наследовали выходявшие из МХТ театры и люди. С 30-х годов приходится свидетельствовать уже не «театрообразующую», но скорее «театропреобразующую» роль людей из МХАТа.

Выберемся из этих мудреных формул, взглядымся, что происходит в Художественном театре.

В 30-е годы почти не возникает новых театров, напрямую происходящих от мхатовского ствола. Нам следует решить, будем ли мы пометать, и если будем, то как именно, «театропреобразующее» пребывание людей МХАТ на чужой, до их прихода определившейся площадке. Например, следует ли нам на карте выделять Театр Сатиры — уже не в связи с С.И.Антимоновым, но в связи с Н.М.Горчаковым, который с 1933 по 1941 год был здесь художественным руководителем, не расставаясь с МХАТом и приводя оттуда на постановки в поддержку взятому курсу и Н.И.Дорохина, и И.М.Раевского, и В.О.Топоркова, и М.М.Яншина, и В.Я.Станицына, и С.К.Блинникова, и А.М.Карева (ведя Театр Сатиры позднее, в 1944 — 1948 гг., приводил сюда давних выходцев из МХАТ Второго: Л.А.Волкова, О.И.Пыжову, Б.В.Бибикова). Точно так же надо спросить о цыганском театре «Ромэн»: пометать ли его на карте в связи с тем, что в 1937 — 1941 годах художественным руководителем его был М.М.Ян-

шин, и, по мнению многих, именно он повернул труппу от любительства к профессионализму. Яншин, к слову, еще до театра «Ромэн» побывал в звании художественного руководителя: возглавлял Московский театр лесной промышленности (в 1934 году этот театр подводил итоги полезной деятельности: «обслужил на 38 предприятиях лесной промышленности 590 тысяч рабочих-стахановцев, служащих, ИТР и членов их семей... Дано 497 спектаклей, 366 концертов, проведено 285 громких читок»).

А как быть с Малым театром, где И.Я.Судаков был главным режиссером и художественным руководителем в 1937 – 1944 гг.? Заодно надо решить насчет Театра транспорта, ныне Театр им. Гоголя, где Судаков работал в 1948 – 1952 гг. Правда, Судаков и там и там побывал после своего расставания с МХАТом. Точно так же, как и М.О.Кнебель возглавляла сперва театр ЦДКЖ, а затем Центральный Детский театр (с 1992-го РАМТ) уже после своего изгнания. Все же, если не держаться буквы, надо бы пометить на карте и здание театра ЦДКЖ на площади трех вокзалов, и здание ЦДТ на Театральной площади: дома, где она была такой умно-благожелательной хозяйкой и где состоялись режиссерские дебюты и Анатолия Эфроса, с его тогдашней любовью к «идее МХТ», и Олега Ефремова (М.О.Кнебель с 1950 режиссер, в 1955 – 1960 – главный режиссер ЦДТ).

**В**плоть до 1943 года, когда волею Немировича-Данченко во время Отечественной войны организу-

ется Школа-студия МХАТ, — а точнее, до 1956 года, когда ученики этой Школы соединятся в «Студии молодых актеров», она же в будущем «Современник», — вплоть до этих дат от ствола МХАТ (кроме последней студии Станиславского) отделяется лишь один побег. О нем особо.

1932. Театр-студия п/р Хмелева. Открылся спектаклем «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1934). Среди режиссеров: М.О.Кнебель, Е.С.Телешева, Г.А.Герасимов. Среди актеров: В.Г.Комиссаржевский, Е.П.Кононенко, Ф.Г.Корчагин, О.В.Николаева, И.И.Соловьев, Н.И.Филлиппов, Н.В.Тополева. Художниками были Ю.И.Пименов, П.В.Вильямс. В 1937 году сливается с Театром-студией им. Ермоловой. Объединение тем легче, что давний сотоварищ Хмелева — М.О.Кнебель — у ермоловцев режиссирует так же, как у «хмелевцев».

Вычертим генеалогию и с этой стороны. Студия им.Ермоловой была создана актерами Малого театра как школа, работала как передвижной театр; в 1931 году объединилась с Театром-студией им.Луначарского, во главе которой стоял актер Театра Революции Макс Терешкович. Получили помещение по адресу Спартаковская, 26. В труппе к моменту объединения

с хмелевцами: Лариса Орданская, Валерий Лекарев, Эда Урусова, Всеволод Якут. Терешкович, у которого с благословения Станиславского начала режиссерскую работу Кнебель («все, что получала в МХАТ, я, как муравей, тащила в Ермоловскую студию»), вел дело до своей скоропостижной кончины в феврале 1937-го. Кнебель, при ее загруженности во МХАТ и в Оперно-драматической студии, не решалась взять студию-сироту; в худруки пригласили А.М.Азарина (после ликвидации МХАТ Второго он служил в Малом), но и этот талантливый сорокалетний артист скончался внезапно в сентябре 1937-го. Тогда Хмелев уговорил Кнебель пойти на объединение. Худруком вновь созданного Театра им. М.Н.Ермоловой был Хмелев, режиссером — Кнебель (с 1938 года у нее освободилось время: из Оперно-драматической студии после смерти Станиславского она ушла, нелады с Кедровым были принципиальны). В 1990 году созданный ими театр разделился: Театральный центр им. Ермоловой п/р В.В.Фокина и Театр им. Ермоловой, руководимый В.А.Андреевым.

Территориально они оставались, впрочем, в общем помещении на Тверской, где



был до своего закрытия ГосТИМ, а в ноябре 1993 года были подписаны официальные бумаги, так или иначе вновь сближавшие жизнь двух групп. Фокин тем временем уходит и создает Творческий центр имени Вс.Мейерхольда.

Хмелев был нервен и нелегко в житейском общении. При том людей он к себе влек, и в его художественном магнитном поле они раскрывались столь же органично, сколь и неожиданно. Он нашел для себя и своих «ермоловцев» Андрея Лобанова, укоренил его после всех сложных и легких его, Лобанова, зигзагов из театра в театр. Может быть, Хмелев рассчитывал на «мхатовское» происхождение и родство Лобанова: Андрей Михайлович начинал учеником студии актера МХТ А. А. Гейрота, побывал в Шаляпинской студии, когда тут преподавал Вахтангов, получал тут и уроки Дикого, а в 1922-м закончил свое театральное образование в школе Второй студии МХТ. Родство выдавала и работа Лобанова в Театрах-студиях Р. Н. Симонова и Ю. А. Завадского. Только пропитанный культурой художественного театра режиссер мог так убедительно дерзить alma mater, превращая «Вишневый сад» в посвистывающий водевиль (1934) и с такой жесткой насмешливостью решая «Детей солнца» (1937). Осуществление острых режиссерских идей и находок Лобанов обеспечивал подбором ключей к актерским индивидуальностям. Он доказал это, поставив в Театре Революции «Таню» Арбузова

(1939) и построив спектакль на центральной роли, отданной М.И. Бабановой.

Хмелев пригласил Лобанова в театр им. Ермоловой поставить пьесу Пристли «Время и семья Конвей» (1940). Лобанова объединила с хмелевскими студийцами привычка к действенному анализу и вкус к жизненности заостренной, обретающей максимальную выразительность и занимательность. В их спектаклях повседневный мир был узнаваем на глаз и на ощупь и в то же время обладал театральной динамичностью, светился театральным светом. Мизансцены менялись с живостью и вынятностью, как меняются интонации, выявляя все изгибы, все детали внутреннего движения чувств.

Нужно иметь твердое самоощущение хозяина театрального дома, чтобы открыть его перед гостем такого дара и обаяния и предложить гостю навсегда поселиться. Хмелев подобным самоощущением обладал.

**В** 30-е годы театрообразующее и «театродержащее» начало в Николае Хмелеве обрело все большую силу. Немирович-Данченко видел в нем не только артистическое дарование высшего порядка, но этот ген, ставший редкостным среди мхатовцев. Хмелев предполагался как один из тех, кто сможет служить «созданию МХТ».

Задача «создания МХТ», годами подспудная, проступала снова. Может быть, Немировича-Данченко к ней обращала смерть Станиславского; может быть,

Чехов, работа над «Тремя сестрами»; может быть, «Гамлет».

Во время войны, «в невольном уединении», Немирович-Данченко думает «упорно, бескомпромиссно». Вот его выводы: МХАТ подходит вплотную к тупику. Окреп в своих принципах, завоевал всеобщее признание и свои недостатки обращает в «священные традиции»; «замыкается в себе и живет инерцией». «Так хорошо знакома и так хорошо мною изучена эта картина оскудения театра».

В том же письме коллективу МХАТ от 24 июля 1942 года — о том, где спасение. Не нужно для спасения никакого чуда, «если не считать чудом, если поверить: что наш актер может идти по путям своего искусства искренно, честно, отдавая ему свои благороднейшие мысли...».

Так давно не говорили: отдавать благороднейшие мысли. Давно не говорили и о том, что их надо иметь. Не чужие транслировать — свои иметь.

Немирович-Данченко был стар, в близости смерти отдавал себе отчет спокойно, приглядывался к тем, кто мог бы спасти театр от самодовольного оскудения. Хмелев, да. Но нужен еще режиссер такой же силы и того же упорного смелого духа. Надо искать.

Сильных найти, кажется, легче, чем близких по духу. Силен до богатства Алексей Денисович Дикий. К тому, чтоб его выгнать из лагерей, Владимир Иванович приложил руку, ходатайствовал за него везде, где мог. Но делу, которое предстоит, Дикий мог бы скорее

мешать. Телеграмма от 27 сентября 1941 года. «Молния два адреса Москва Комитет искусств Храпченко копия Художественный театр Сахновскому. Сосчитайтесь моим крепким убеждением. Режиссура Дикого принесет МХАТу много вреда. ...Засорит работу излишней борьбой. Трудно бороться с вредным соблазном. Чудесные превращения не верю. Привет. *Немирович-Данченко*».

У Немировича-Данченко был на примете другой давний студиец Первой студии.

Владимиру Ивановичу нравился спектакль Алексея Попова «Ромео и Джульетта», поставленный в Театре Революции в 1935 году (одобрение тем дороже, что Н.-Д. до этого хотел ставить ту же трагедию Шекспира). Нравился и сам Алексей Дмитриевич — с его суровой порядочностью, с его масштабом. В первые месяцы войны Владимир Иванович зазвал его к себе домой.

Знал ли Немирович-Данченко давнюю записку, которую сделал студиец Попов? Довольно корявая фраза, неудачная попытка выразить тяжелое чувство расхождения Первой студии, какова она есть, с ее идеальным началом. Но письмо, которое тот же Попов послал ему перед тем, как уйти из Театра и из Студии, Немирович сохранил. Примерно такое же, с объяснением побудительных мотивов, получил от Попова Станиславский. Письма, написанные отнюдь не под копирку, в обоих вариантах ясны и строги. Простые доводы: в провинции театр, который я могу делать, нужен (когда-то Станиславский примерно так же наме-

чал цель своего МХОТа: «осветить темную жизнь бедного класса»).

Тогда Владимир Иванович сказал Попову: «Можете вернуться когда угодно, хоть в середине сезона, одним словом, чем скорее, тем лучше».

На уровне 1918 года надо было пометить в чертеже очередной отщеп от ствола. Алексей Попов уходил один, с собой никого не уводил, уносил идеал и умения. Опять некоторый изгиб отростка вниз, к корням: практика Попова, уезжающего в Кострому (а из Костромы вовсе в «глубинку»), напоминает раннее намерение МХТ создавать свои отделения в провинции («в глухой провинции»), повторяя афишу и художественные средства, вплоть до мизансцены.

«Чувствую себя в связи с уходом все время в каком-то праздничном настроении, массу энергии и сил как-то чувствую — давно уже не было у меня так бодро и легко на душе».

От Станиславского Попов получил (после крутых попыток уговорить беглеца) теплую надпись на фотографии: «Милому идейному мечтателю Алексею Дмитриевичу Попову от искренне любящего и ценящего его К. Станиславского. 1918 г. Апрель».

Подписал карточку на память уезжающему и Вахтангов: «Вспоминайте Студию добром, какая бы она ни была, какой бы она ни стала. Я знаю, я убежден, что Вы вернетесь!»

В Костроме начало работ весной 18-го задерживалось из-за неутвержденной сметы. Попов пока принял

приглашение создать рабочую студию текстильных фабрик б.Коновалова в Бонячках Вичугского района.

Передадим слово биографу режиссера Нее Зоркой:

«К Попову вичугцев адресовал В.В.Лужский: за помощью рабочей самодеятельности они обратились в МХТ.

Со станции Вичуга Попова привезли в правление на дрожках, оставшихся в наследство от хозяина. Сам А.И.Коновалов, один из крупнейших русских фабрикантов, министр Временного правительства, был арестован в Зимнем дворце при перевороте, потом отпущен и теперь проживал во Франции. Члены правления фабрики и инженеры сидели за длинным обеденным столом, уютно пыхтел самовар, столовая была полна цветов — очень приветливо встретили «артиста-режиссера» (так обращались к нему в официальном письме) коноваловские Бонячки.

Место и вправду было замечательно интересное. В 1912 году вичугская мануфактура отметила свое столетие, а заложили ее в честь победы над Наполеоном. Рабочий поселок был к юбилею выстроен заново, на английский лад: и поныне стоят в городе Вичуге, вобравшем в себя старые Бонячки, эти «избы-коттеджи», рассчитанные на одну семью. В стиле неоклассицизма, поклонником которого был Коновалов, сооружен был комплекс: больница, родильный дом, школа, а в 1915 году началось строительство Народного дома, прерванное революцией и возобновленное как раз тогда, когда

приехал в Бонячки Алексей Попов».

Проект этого здания, которое должно было соединить 80 помещений (спортивный зал, зал для собраний, комнаты для кружков, театральный зал с двумя ярусами на 1500 мест, с удобной сценой и закулисными комнатами) принадлежал архитектору-нижегородцу П.П.Малиновскому. Тому самому, который вместе с Горьким и с местным городским головой в 1903-м году заладил Народный дом в Нижнем: сюда в театр знакомый нам Иоасаф Тихомиров собирал учениц Школы МХТ (звал Бонус, Тарину, еще кого-то).

Пока это здание не было готово, Попову предложили начинать репетиции на оборудованной для того временной сцене в парке. «Денег мы не пожалеем, кроме того — у нас свои хлопчатобумажные ткани, выбирайте все, что нужно, у нас свои столярные и механические мастерские, все, что вам понадобится, будет сделано», — сказали ему. «Действительно, работа шла как в сказке, все делалось по щучьему велению» — так вспоминалось Попову. Он ставил «Гибель “Надежды”» Гейерманса.

Тем временем в Костроме сыскались какие-то средства, — Попова вызвали туда. Зальчик на 200 мест в городской читальне, занятия с будущими актерами (по конспектам, которые А.Д. вел на лекциях Станиславского), честное обозначение в афишах: «Режиссерская разработка пьесы принадлежит Студии МХТ». Кроме «Гибели “Надежды”» с собранными им рабочими-любителями Попов повторит и «Потоп», и «Сверчка на печи», и чеховскую программу — «Ведьма», «Предложение», и «Не-

излечимого» по Глебу Успенскому. Летом костромским студийцам дают пароход, и 16 июня 1919 года они поплывут к Кинешме, к Юрьевцу, к Макарьеву. От пристаней пешком добираются до дальних сел. В селах (опять сошлемся на Н.Зоркую) среди зрителей девушки в гимназических платьях: крестьяне тут небогаты, но детям (даже и девочкам) полагают нужным давать образование.

Отчеркнем себе на память и эти платья, и то, что фабричному поселку нужен зал с ярусами на полторы тысячи мест, что в Вичуге, как и в Костроме, хотят видеть репертуар Первой студии. Нужен; хотят.

Не один Алексей Попов, с его серьезным талантом, с его твердой нравственностью и чувством долга, с его требовательной совестью, но, кажется, сам Художественный театр, каков он в замысле, рассчитан на ход жизни, когда Коновалов строит родильный дом и театр, когда крестьянской дочери естественно учиться в гимназии, когда все это в порядке вещей и предполагается на десятки лет вперед.

Но порядок вещей непостоянен.

Попов, создавши в Костроме свой ТСП (Театр Студийных Постановок), ведет его в меняющейся обстановке мужественно. При том, что Кострома голодает жестоко. Проба переформировать ТСП в Поволжскую студию, затем рискованная поездка в Томск на объединение с тамошней студией И.Калабухова (еще одно из вечных пересечений — в студии Калабухова Попов встретится с Эмилией Шиловской, сестрой Игреной из спектакля Студии на Поварской «Смерть Тентажиля»; по возвращении в Кострому они бу-



дут партнерами – Шиловская сыграет ангела-подранка в «Чудесном посещении» Уэллса, а Попов – пастора-орнитолога, принявшего ангела за неизвестную птицу).

Театр Студийных Постановок, на какое-то время слившийся две студии, с весны 1922 года разделился снова: томичи остались в Костроме, потом вернулись к себе в Сибирь; костромичи двинулись в Ярославль, где в сотый раз сыграли свой «Потоп». Но жизнь в отдалении от центра все менее благоприятна для искусства. Весною 1923 года, после неудачных попыток перевести созданную им студию в Москву или в Киев, Попов уехал в Москву один. Его ТСП, преобразованный в Костромской передвижной показательный театр, просуществовал еще некоторое время.

Театрообразующий ген Попова, которому предстояло с этих пор входить в театры, сформированные изначально не им, осложнял его жизнь. Он работал везде рьяно, уходил тихо и драматично. Приход в Театр им. Евг. Вахтангова (1923) – уход в 1930-м; приход в Театр Революции (1930) – уход в 1935-м; с 1936-го – руководитель Центрального Театра Красной Армии.

Во время войны Алексей Дмитриевич звал сюда – на постановку, а еще лучше на постоянную режиссерскую работу – давнего товарища по Первой студии, своего тезку Дикого: «Делить ЦТКА мы с тобой не будем, каждый из нас втайне мечтает о «своем» театре (но так, верно, и сдохнешь, не сколотив его). Поэтому мы могли бы дружно и спокойно работать, составивши друг другу приятную компанию».

В момент встречи с Немировичем-Данченко (она состоялась раньше, чем написано это письмо Дикому) Попов не захлебывался от перспектив. Знал, сколько будет камней преткновения. Догадывался, что скажут в верхах, где неизбежно придется «вентилировать» вопрос. Как он и ждал, Немировичу выражали сомнения и насчет чистоты сценического языка приглашенного (не правоверный мхатовец!), и насчет его характера: не из легких. Немировича то и другое мало смущало. На рубеже 40-х годов, думая о будущем Театра, он все резче осознавал: сколь ни важна методика постановки голоса, важнее, какую музыку и какой текст хочет донести артист. Даже иначе: какую музыку жизни улавливает, какую музыку имеет в душе.

Насчет характера... В Художественном театре помнили, как про это говаривал Л.М.Леонидов: «Легкий характер хорош у соседей в купе... В искусстве легкий характер чаще всего бывает у людей беспринципных».

К моменту переговоров о работе в МХАТе Алексей Попов при всей своей тертости оставался принципиальным «идейным мечтателем». Он мог почувствовать: это его собственная мечта создать наконец (пока не сдохнешь!) свой театр осуществляется высоко, сойдясь с задачей, к которой подспудно вел Немирович-Данченко.

Владимир Иванович не назвал эту задачу так, как за двадцать с лишним лет до того назвал ее Констан-

тин Сергеевич. Но, в сущности, задача опять маячила та же: «создание МХТ».

Для начала обдумывались возможные постановки Попова в Художественном театре: может быть, «Егор Булычов и другие» с Хмелевым в заглавной роли или недавно законченная А.Н.Толстым трагедия об Иване Грозном (тоже с Хмелевым). Но вышло так, что Попов начал работу над «Трудными годами» уже после смерти пригласившего его основателя театра. Спектакль был почти готов, когда внезапная смерть Хмелева (художественного руководителя МХАТ с 1943 года), работавшего с Поповым в острой сцепке и уже знавшего пути их дальнейшего сотрудничества, изменила все. Доведя свой труд до тусклой премьеры с другим исполнителем, Попов больше не сталкивался с Художественным театром как режиссер. Принимал участие в газетной дискуссии о творческом наследии Станиславского, выступая оппонентом М.Н.Кедрова и его последователей (1950 – 1951).

Объединялась ли мысль о приглашении А.Д.Попова и мысль о создании Школы-студии? По времени эти мысли близки, по сути тоже. Та же подспудная задача «создания МХТ».

1943, 21 марта. Совещание руководства МХАТ на квартире у Немировича-Данченко. «Я пригласил вас, чтобы поговорить о школе. Мне кажется, можно немедленно приступить к ее созданию. У меня выросло конкретное понятие: «Школа-студия», или «Студия-школа».

Задача: «не только приблизиться к искусству Театра, но, может быть, во многих линиях расчистить или наметить пути дальнейшего движения искусства». Принцип художественной автономии Школы-студии. «Да, она должна знать, что такое искусство Художественного театра, но это не значит, что должна всецело ему подчиняться». Открыть двери и окна для воздуха со стороны.

26 апреля 1943, на другой день после смерти Немировича-Данченко вышло постановление Совнаркома СССР об увековечении его памяти; там был пункт об основании Школы-студии. Приемные испытания прошли в нижнем фойе МХАТ с 12 августа по 1 сентября. 20 октября состоялось торжественное открытие. Как того хотел Немирович-Данченко, директором стал Василий Григорьевич Сахновский (еще один режиссер, которого Немировичу-Данченко удалось вызволить после репрессий). Несомненно, нужен был именно он — один из самых сложных и культурных мастеров современного театра, с его глубокой образованностью, философским направлением мыслей, с заразительностью его поэтических представлений о сцене. Школа-студия прослыла при нем театральным лицеем, и сменивший его после его скоропостижной кончины В.З.Радомысленский делал все, чтобы как можно дольше поддерживать атмосферу «интеллектуальности-поэзии» и оставлять двери и окна открытыми.

Видно, такая уж судьба русской культуры: топор по стволу в тот момент, когда начинается живое движение соков от корней, когда дерево идет в рост и гото-

во зацвести. Студийцы начинали осенью 1943 года, когда энергия уже повернувшей к победе освободительной войны подымала мужество, обещала России в будущем жизнь честную и добрую; заканчивали они в 1947-м, полгода спустя после постановлений ЦК, такие надежды перечеркивавших жирно. Силами выпускников некоторое время спустя был подготовлен спектакль «Домби и сын» (1949): тихий поклон в сторону старших родичей – в сторону Первой студии и ее «Сверчка», в сторону «Пиквикского клуба», к появлению которого во МХАТе был причастен Булгаков. Актеры были свежи, чувствовали автора; но проявленные тут юмор и романтическое прекраснотушие, прозрачная честность мастерства менее всего требовались для их дальнейших работ. Если в «Домби и сыне» они умели угадать и передать сквозь призму Диккенса подлинный старый Лондон, через призму романа про колхоз, награжденного Сталинской премией, ничего похожего на подлинную деревню и не предлагалось угадывать. Набиравшие сценический опыт во «Второй любви» Елизара Мальцева (это еще не худший случай), в «Чужой тени» К.Симонова, в «Заговоре обреченных» Н.Вирты, в «Зеленой улице» А.Сурова, в «Залпе «Авроры»» М.Чиатурели и М.Большинцова, молодые актеры приучались к органичности без заботы о правдивости.

Органичность без правдивости, органичность в лжи – поругание души МХТ, извращение его наследственной техники. Для тех, кто втянулся, возврата в общем-то нет.

Усилie «возврата», резкий поворот назад, к корням честного искусства, к его благородным намерениям и средствам – вот что надо прочертить, помечая 1956 годом возникновение «Студии молодых актеров». Не вверх, а вниз, вниз, вниз, даже не к дням возникновения первых студий, еще дальше вниз – минуя Студию на Поварской, вот уж не пример для них – дальше вниз, к самым первым дням Театра.

«Если я честный, я должен». В чертежах не ставят эпитафий, но если бы ставили, то именно эту реплику из пьесы В.Розова «Вечно живые» надо было приписать там, где отмечена «Студия молодых актеров». Произносил ее в спектакле уходящий добровольцем на фронт Борис Бороздин, играл Бориса Олег Ефремов.

Олег Ефремов кончил Школу-студию в 1949 году. Играет в ЦДТ (там с ним работает М.О.Кнебель) и начинает преподавать (ассистент на курсе, который ведет А.М.Карев). «Вечно живых» готовил со своими студентами (Г.Б.Волчек, И.В.Кваша, С.Н.Мизери).

В верности искусству Художественного театра он с товарищем принесли клятву и подписали ее кровью. Но точно так же кровью могли бы подписать и другое: «Теперешний Художественный театр – не Художественный театр. Причины: а) потерял душу – идейную сторону; б) устал и ни к чему не стремится; в) слишком занят ближайшим будущим, материальной стороной; г) очень избаловался сборами; д) очень самонадеян, верит только в себя, переоценивает; е) начинает отставать, а искус-

ство начинает его опережать; ж) косность и неподвижность...» Это не их слова, это слова Станиславского, нами уже приводившиеся. Но как они подходят в 50-е годы к театру, который стоит на своем месте рядом со Школой-студией.

Молодые актеры из московских театров (большинство их — воспитанники Школы-студии) сходятся для репетиций. В Ефремове сильна способность собрать так, что не хочется расходиться: театрообразующий дар. Отбор «своих» по простому признаку: чувствительность к правде. Не только к правде художественной, а чтоб не врать про жизнь.

Вряд ли будет натяжкой сближение двух спектаклей, в разное время обозначивших «создание МХТ». «Дни Турбиных» и «Вечно живые» перекликаются не только через полноту жизненного наполнения, которого до них годами недостает старой сцене, не только через поэзию узнавания знакомой жизни, но в какой-то мере и «по теме». «Дни Турбиных» и «Вечно живые» — обе пьесы «послевоенные». Как Булгаков с гражданской войны, Розов с фронта и из госпиталей вынес пронзительное, чуть стыдное в своей сладостности ощущение: жив. Это чувство, общее многим, в 1956 году связывалось уже не только с тем, что уцелел под бомбами: конец сталинщины, жив.

И еще один повод к сближению: мотив долга, мотив честности.

Борис Бороздин и Алексей Турбин совершенно разные люди (не говоря уж о том, что совершенно раз-

ные актеры – Ефремов и Хмелев, совершенно разные авторы – Розов и Булгаков). Но одно их объединяет: если я честный, я должен.

Честь – внутреннее нравственное достоинство человека, доблесть, честность, благородство души и чистая совесть. Это по Далю.

«Студия молодых актеров», существуя на птичьих правах, держась на ниточке в смысле своего финансового обеспечения, сама была честной опять же «по словарю Даля»: «честный – в ком или в чем есть честь, достоинство, благородство и правда. Прямой, правдивый, неуклонный по совести своей к долгу, надежный в слове, кому во всем можно доверять. Добросовестный».

Отношение к театру, выросшему из «Студии молодых актеров», и определилось на долгие годы вперед как отношение к художественному учреждению прямому, правдивому, кому во всем можно доверять. В любви к «Современнику» узнавались те чувства, которые внушал к себе Художественно-Общедоступный.

Проконспектируем:

Школа-студия им. Немировича-Данченко — «Студия молодых актеров». В 1956 обращаются в художественный совет МХАТ, чтобы Театр признал их как свою студию. Художественный совет ответил отрицательно («Зачем нам студия? Ну, этот есть способный. Или этот. Ну, пусть работают у нас на здоровье»). Тогда же Н.П.Охлопков



предлагает оформить их как студию руководимого им Театра им. Маяковского. Будущие современниковцы от предложения отказались («это театр другого направления»). Из первоначальной группы ушло несколько человек, в том числе А.В.Эфрос, Б.А.Львов-Анохин.

Студия «Современник» (1957); выпуск второй редакции «Вечно живых» на сцене филиала МХАТ; директор МХАТ А.В.Солодовников своей волей решил положительно вопрос о пребывании окрещенной им студии в системе Театра; постановления выборного правления Студии утверждались дирекцией МХАТ, а состав правления — Главным управлением театров; труппа устанавливалась в 15-20 человек, столько же кандидатов в штат; репетиционные помещения — в МХАТ и в аудитории № 2 в Школе-студии; спектакли по два раза в месяц на сцене филиала МХАТ, 10 раз в месяц по клубам. Студия отстаивала творческую независимость, партком МХАТ и его планово-финансовый отдел в ответ настаивали на ее полном отторжении от Театра, чего и добились в апреле 1958.

Театр-студия «Современник»(1958); после бездомья и скитаний по разным сценам в 1961 году получили помещение

на площади Маяковского, ныне снесенное; в 1962 приняли новый устав: состав труппы не более чем 30 человек и 6 кандидатов; высший орган руководства Театром-студией — собрание труппы, созываемое раз в два месяца; прием в кандидаты открытым голосованием труппы; прием в труппу из кандидатов по итогам тайного голосования членов труппы. В 1964 году был проведен целевой набор в Школу-Студию им.Немировича-Данченко.

Театр «Современник» (1967); труппа не более чем 35 актеров; утверждение репертуара — в компетенции общего собрания труппы; прием и увольнение актеров решается общим собранием труппы путем голосования. В 1969 году инициативный совет — И.Васильев, О.Даль, В.Салюк — выступил с предложением создать в театре автономную студийную группу. Она и была создана, однако опыт оказался неудачным, и на голосование поставили вопрос об ее роспуске и о том, следует ли набирать новую.

В начале 70-х в труппу, до сих пор пополнявшуюся по преимуществу своими «единокровными», пригласили сразу трех выпускников вахтанговской школы: Константина Райкина, Юрия Богатырева, Валерия Фокина.

Нарушим плавность рассказа, чтобы лишний раз сказать о властности наследственного гена: и Райкин и Фокин с годами все острее ощущали в себе театрообразующее начало. Родство МХАТ с «Сатириконом» — по двум линиям: и через «Современник», и через Щукинское училище.

**Л**етом 1970 года руководитель «Современника» перед закрытием сезона доложил итоги своих многомесячных переговоров «о спасении МХАТа»; то, что он, Ефремов, пойдет работать в Художественный театр, было решено. Он изложил план объединения. «Современник» может быть филиалом Художественного театра со своим Советом, репертуаром и полной автономией. В течение 3 — 5 лет произойдет вживание или диффузия — слияние с Художественным театром. По мысли Ефремова, не только МХАТ в этот момент нуждался в силах своей младшей отрасли, как когда-то нуждался в приходе Второй студии, но и «Современнику» нужны новые условия, новое дыхание. 1 сентября 1970 года прошло поименное голосование, «Современник» на объединение с Художественным театром не пошел. Можно было сказать о театре, который жил тогда на площади Маяковского: «оставленный своим основателем»; можно было сказать и «оставивший своего основателя». Обе стороны приняли случившееся как выдержанные и порядочные люди. 7 сентября Ефремов был представлен труппе МХАТ СССР им. Горького в качестве главного режиссера. Тогда же было вслух прочитано письмо «Современ-

ника», адресованное МХАТу: «Друзья! Мы поздравляем вас с началом нового сезона и с приходом к вам Олега Николаевича Ефремова. Как бы нам ни было тяжело и грустно, мы отдаем вам самое дорогое, что имели, — Олега Николаевича, с которым прожили пусть недолгую, но трудную и наполненную жизнь в искусстве. Мы хотим верить, что вы будете уважать, любить Ефремова и помогать ему. Это поможет и нам сохранить силы и единство».

Вот еще один знак наследственности: по благодатьству тона это обращение похоже на письмо, которое получила Первая студия в день превращения в суверенный театр.

Здесь место отчету, как осознается вновь встающая задача (все то же «создание МХТ») внутри самого Художественного театра в обстоятельствах 1970 года. И здесь же место отчету, как сохраняет себя и какие ответвления дает с 1970 года «Современник».

То же состояние «Современника», которое к концу 60-х годов Олегом Ефремовым осознавалась прежде всего как опасность разброда при исчерпанности мысли, ради которой собрались, при падении нравственного тонуса, — то же состояние «Современника» Олегом Табаковым, равно чувствовавшим кризисность, осознавалось как опасность театральной аморфности, расслабленности формы, актерской нетренированности. Ефремов думал о союзе со старшими, для обеих сторон обновляющем, — Табаков думал о союзе с младшими с

той же целью. С собранной им молодой группой он поставил «Женитьбу» (по его собственным словам, «спектакль достаточно хулиганский и достаточно протестующий против того, что делал в то время «Современник»). «Женитьба» не была принята в репертуар театра; Табаков, человек упрямый и умеющий добиваться своего, взял от ЦК ВЛКСМ командировку и «прокатал» ее по Иркутской области. Когда в 1970 году Табаков принял обязанности директора, он опять и опять предпринимал попытки обновления «изнутри», собственными, но иначе направленными силами «Современника» (ночные репетиции «Старшего сына» А.Вампилова). С середины 70-х экспериментальные работы в «Современнике» силами его актеров начал осуществлять служивший здесь Валерий Фокин («Записки из подполья» Достоевского и молчаливо, без текста сыгранный «Гамлет» с Константином Райкиным).

Опасность театральной аморфности, расслабленности формы, которую Табаков подозревал в собственном доме, он намеревался одолеть, сохранив принципиальное для него противостояние «режиссерскому» театру. Мастерами формы он хотел видеть прежде всего актеров, гибких и телесно и душевно. «Возьму и обучу артистов, и они вам покажут кузькину мать!» — его слова. С 1974 года он вместе с Фокиным и мастером по пластике Андреем Дрозниным занялся с 49 ребятами, которых отобрали из нескольких тысяч претендентов; студия довольно долго оставалась принципиально «домашней», жила на личные средст-

ва Табакова. Пройдя затем все этапы профессионального образования, его ученики в выпускных работах («С весной вернусь» А.Казанцева, «Две стрелы» А.Володина, «Маугли») показали умение жить общей задачей спектакля, отточенную пластику и чувство ритма. В зале было ощущение, что рождается новый театр. Но в Москве начала 80-х годов ему открыться не позволили; отказ «Современника» дать молодой труппе пристанище стал решающим мотивом ухода Табакова из театра, одним из основателей и директором которого он был. С сезона 1983/84 Табаков – актер МХАТ, с 1986 – ректор Школы-студии.

Здесь кстати сказать, что Школа-студия старалась продолжать традицию, и руководимый В.К.Монюковым выпуск 1975 года стал театром, взяв, как водится, имя Нового и помещение в Москве на улице Проходчиков (см. карту); театр имел заметное начало, поставив «Старый дом» молодого драматурга Алексея Казанцева (того самого, с кем сотрудничала и студия Табакова), и сегодня (в 1998-м) ведет достойную жизнь, возглавляемый Б.А.Львовым-Анохиным. При ректоре Табакове в 1987 году из Школы-студии вышел актерский курс, который, оформившись как театральный организм, до 1990 года существовал под опекой «Современника», именуясь «Современник-2» (руководитель – Михаил Ефремов; в репертуар входили «Пощечина» по «Заговору чувств» Ю.Олеси, притча М.Рощина «Седьмой подвиг Геракла», «Тень» Е.Шварца, «Авксентий Иваныч сердится» по «Запис-

кам сумасшедшего» Гоголя и др.; незадолго до конца существования студии от нее откололась группа, назвавшая себя «Маленький театр», следов которой сегодня не видно).

Артистическая вескость и деловое обаяние ректора Табакова, его заманчивые «ноу-хау» обеспечили множество успешных зарубежных «ответвлений» Школы-студии: стоит перечислить.

С 1992 года — так называемая «Летняя школа Станиславского», которая с тех пор ежегодно собирает несколько десятков американских студентов и педагогов, интересующихся методикой русской театральной школы. Занятия проводятся в Кембридже, среди основных педагогов — О.Табаков, А.Покровская, М.Лобанов, А.Дрознин, Ю.Еремин, Е.Лазарев, А.Смелянский, А.Марин.

С 1993 по 1998 год с теми же педагогами действовала совместная аспирантская программа Школы-студии и Университета Карнеги Меллона (Питтсбург, США). За эти годы русские режиссеры поставили с американцами «Три сестры» (реж. А.Шапиро), «На всякого мудреца довольно простоты» (реж. О.Табаков), «Ночлежка» («На дне», реж. Ю.Еремин), «Тень» Е.Шварца и «Гроза» (реж. А.Марин).

В 1998 году Школа-студия заключила договор о совместном обучении актеров по аспирантской программе с Институтом высшего театрального образования при Американском Репертуарном театре (Кембридж, Гарвардский университет). Весной набран первый курс: 15 актеров, 2 режиссера и 2 будущих завлита («Американская студия МХАТ»).

**Т**еперь, пожалуйста, чуть-чуть назад по хронологии, и от карты Соединенных Штатов к карте Москвы.

В 1987 году не оставивший своих усилий Табаков с новыми учениками добился открытия Театра-студии в подвале на улице Чапыгина. Сторонняя экспериментам «Творческих мастерских», развернувшимся примерно тогда же, заботящаяся не столько о «новом слове», сколько о четкости выговариваемого, студия Табакова через десять лет определилась как одна из лучших трупп столицы. У этой труппы свое лицо, приветливая и результативная легкость в партнерстве. Табаков построил дом элегантный и сердечный. Здесь чувствовали себя «у себя» и Е.А.Киндинов, родич по МХАТу, и молоденькая французенка Камий Кайоль, приехавшая учиться театральному искусству в Москву. Здесь спасались от сиротства, вновь чувствовали себя творчески необходимыми и схоронившая мужа-партнера, пережившая



сына знаменитая эстрадная актриса Мария Миронова и потерявшая своего великого режиссера Ольга Яковлева. Зовя их, хозяин был столь же великодушен, сколь и расчетлив: Табаков вообще знает выигрыш, какой дает благородство. Спокойно зовет к себе, спокойно предоставляет свободу «театрообразующим» действиям своего звездного ученика Владимира Машкова (спектакль «Смертельный номер»). И так далее.

Пожалуйста, пока отметьте дату — 1987 — и соседство на карте: «Табакерка» неподалеку от «Современника», из снесенного здания на площади Маяковского перебравшегося на Чистопрудный бульвар.

Остается подвести к этой дате — 1987 — историю Художественного театра. Мы остановились на дне 7 сентября 1970-го.

**О**лег Ефремов воздержался при первой встрече с труппой от программных речей. После короткого вступительного слова сослался на основателей театра («они придавали большое значение репертуарной линии») и сказал, что хочет прочесть труппе пьесу своего любимого драматурга Александра Володина «Дульсинья Тобосская».

Труппа приняла пьесу довольно дружно (три голоса против, тринадцать воздержавшихся, большинство «за»). К разноголосице своей афиши привыкли: отчего же не быть тут и Володину. Репертуар строился так, что каждый спектакль не замечал со-

седства, тем более не рассчитывал на него, на какую-то переключку нравственных и художественных мотивов, на какое-то развитие мыслей, взглядов на жизнь или искусство.

Ефремов имел целью сделать афишу внутри себя связанной и программной, как то соответствовало коренным правилам Театра. Разумеется, в построении репертуара основатели МХТ считались и с творческими нуждами актеров, и с бюджетом; как не считаться. Но могли пойти на сохранение спектакля с худыми сборами, если были убеждены в значимости сказанного в нем, если полагали, что без этого слова искажается ход общих раздумий Театра-художника. Так для Ефремова станет важно одновременное присутствие в афише Александра Гельмана (этот бывалый человек, логик и рационалист уверенно входил в области социального парадокса и социального абсурда) и Михаила Рощина, с нежностью и переливчатостью его лирических фантазий-гротесков, с его способностью разрешать социальные темы как темы театрально-игровые, прокрашивая их иронией. И «Сталевары» Г.Бокарева нужны были вовсе не для того только, чтобы заполнить рубрику «пьес о рабочем классе», а для того, чтобы попробовать приохотить сызнова себя и зал к тяжелой и яркой «настоящности» сценических картин.

Ефремов с первых шагов прекрасно понимал, что направление, в котором он намерен вести репертуар МХАТа, встретит противодействие в ми-

нистерстве и выше. Этого он не боялся: ломать или обходить запреты в годы «Современника» он обучился и в годы Художественного театра свои умения применял успешно. Он был куда менее подготовлен к другим трудностям, не разрешив которые говорить о «создании МХТ» было бы пустословием.

Инициатива приглашения Олега Ефремова в Художественный театр исходила от «стариков». В 1970-м это имя перешло к мастерам, которые были причастны к «созданию МХТ» в 1924 г. Новые «старики» в 1970-м куда старше, чем Качалов, Москвин, Тарханов в 1924 году: младшим – А.И.Степановой, А. М. Комиссарову и Б.Н.Ливанову – 66, М.М.Яншину и А.Н.Грибову – 68, К.Н.Еланской, А.К.Тарасовой и М.И.Прудкину – 72 (как и А.П.Кторову), В.Я.Станицыну и О.Н.Андровской – 73, А.П.Зуевой – 74; еще жив М.Н.Кедров, но тяжело болен, ему – почти 77. Да что говорить: не только в 1924-м, но даже в марте 1943-го, когда Немирович-Данченко вновь думал про расчистку корней МХАТа, Качалов и Москвин были моложе большинства «стариков» 1970-го.

Людей из второго поколения МХАТ разные времена («круглые горки») укатывали и укатывали, но актерского дара Божьего не отняли. Когда им еще не было пятидесяти, в 1943-м Немирович-Данченко говорил: как только отойдут они, сегодня захватывающие своим талантом и обаянием внимание публики, так Театр очутится Бог его знает где. К 1970-му году обаяние их мастерства и их легенды у зрителя допол-

нялось щемящим чувством: завтра их, быть может, уже не увидишь.

Спектакль по немудрящей трогательной пьесе Освальда Заградника «Соло для часов с боем» (1973) позволял увидеть пятерых любимых сразу. Ансамбль: Райнер — А.Н.Грибов, инспектор Мич — В.Я.Станицын, Хмелик — М.И.Прудкин, Франтишек Абель — М.М.Яншин, пани Конти — О.Н.Андровская. Они тратили себя беспечно и отчаянно, наслаждались нежданной компенсацией того, что по своей и не своей вине упустили, наслаждались сценическим товариществом, лаской зала. Был дан праздник искусства невоспроизводимого, уходящего навсегда и улыбающегося. Урок на прощанье — урок под девизом: «Какими вы не будете».

Ефремову предстояло одного за другим провозжать тех, кто в его сознании «являлись Художественным театром». Верхний, элитный слой труппы неизбежно истончался. При том все нереальной становилась возможность что-либо сделать со слежавшимися нижними слоями ее.

Начинать «создание театра» в давно существующей труппе — как это? В 1918-м, когда Театру шел двадцатый год, Станиславский (Станиславский!) спрашивал для себя полномочий диктатора, чтобы привести разросшуюся и разъединенную труппу к гармонии. Диктаторства он тогда не получил, труппу перестроил в дальнейшем не он, а ход внетеатральных событий.

С состоянием труппы связывались тревоги Немировича-Данченко в 1943 году. Школа-студия казалась ему необходимой не потому, что в МХАТе не хватает молодых актеров: напротив, их много. «Их там 60 человек, из них десяти — двенадцати я верю». Число названо «вприкидку», по спискам 1943 года в штате насчитаешь больше 70-ти. Думая о наборе, Владимир Иванович предлагал рядом с первым курсом открыть сразу старший, и на него, «хорошенько проверивши молодежь Театра, отобрать тех 16 — 20, которые имеют шансы по своим данным попасть в Театр хотя бы на второе положение». Попасть в Театр? Стало быть, не в тот, в котором и так все 70 в штате? Не обмолвился ли Немирович? Или, может быть, обещающе проговорился? Когда-то он так обещающе проговаривался в Филармоническом училище, давал понять: скоро начнется новое художественное дело.

Обмолвка не имела последствий. Все 70 остались в штате. Молодые в 1943-м году, никуда не девшиеся из театра, где с выслугой лет непременно давали за званием звание и в юбилеи награждали орденами, они к 1970 году были в большинстве живы. Приняты при Станиславском, приняты при Немировиче-Данченко, работали при Кедрове, как увольнять. И на пенсию рано.

Олег Ефремов перед приходом в МХАТ беседовал со своими сверстниками — с теми, кто играл тут с 1947, 1948, 1949 года. Он помнил их одаренными, обещавшими. Но, видимо, для талантов именно

этой школы, мхатовской, решающе важно, с чего начнешь: с «Чайки» и всего чеховского цикла поэзии-правды, как первые «старики», с «Дней Турбиных», «Горячего сердца», «Женитьбы Фигаро», как вторые, или с участия в «Зеленой улице», «Заговоре обреченных», «Чужой тени», «Залпе “Авроры”», спектаклях не просто лживых, но и кровожадных.

Ефремов, думая о перестройке труппы, собирался использовать свои современниковские «наработки», например, утверждение актеров основного состава тайным голосованием. Впрочем, он остерегся втягивать в голосование все творческие цеха: по проекту 1970 года голосовать должны были 20 членов Совета старейшин. Предполагалось также утверждение переменного состава, в котором предусматривалась молодежно-студийная группа, с правами экспериментальных работ (относительно переменного состава свои рекомендации Совету старейшин должен был давать Художественный совет); вводились испытания для вспомогательного состава. Проект был принят, но к концу второго «ефремовского» сезона реорганизация труппы была надежно завалена.

Способностью принимать сущее и действовать по-своему в неподвластной ему общей ситуации Олег Ефремов награжден от природы. В его стойкости можно слышать отзвук чеховского — «надо жить, сестры», — но и отзвук последней фразы из классической советской книги «Разгром»: «Надо было жить и исполнять свои обязанности».

Местком театра настоял на своем, главный режиссер не хлопнул дверью. Его стратегией стало постепенное объединение внутри Театра полноценной, хорошей *другой* труппы. Актеров из состава МХАТ он вбирал в нее так же убежденно и точно, как вбирал актеров из «Современника». Чем дальше, тем уверенней он шел на союз с мастерами, сложившимися за пределами ближнего круга, но «своими» по существу, по жизнечувствованию. Так в 1974-м году пришел Андрей Алексеевич Попов, которому было уже 56 лет. Мастер исчерпывающего сценического штриха, на редкость точный в психологических догадках, пленяюще несомненный в каждую свою секунду на сцене, он был к тому же честен и добр, совестлив, деликатен. В 1976-м пришел Иннокентий Михайлович Смоктуновский (ему было за 50). Портретируя его, критик вспоминал Михаила Чехова и размышлял о сходстве типа актерской личности: «Та же тяга к герою с трагической судьбой и без трагического характера, то же обдуманное вдохновение, гипнотическая власть над зрительным залом, та же тяга к безудержному лицедейству и осязательная достоверность воплощения жизни человеческой души». Олег Ефремов собирал свою труппу, не справляясь с дипломами и послужным списком, безошибочно чувствуя в актерах «со стороны» то, что он сам называл генетической близостью к мхатовской школе. Когда был сыгран в 1976-м году его «Иванов», тем более после «Чайки» 1980 года, можно было сказать, что труппа

па собрана. Смоктуновский – Иванов и доктор Дорн, Попов – Лебедев и Сорин, Екатерина Васильева – Сарра и Маша, Вячеслав Невинный – Боркин и Шамраев, Анастасия Вертинская – Нина Заречная, Татьяна Лаврова – Аркадина, Андрей Мягков – Треплев, Александр Калягин – Тригорин, Ия Саввина – Полина Андреевна, Евгений Киндинов – Медведенко, Ангелина Степанова – Авдотья Назаровна, Марк Прудкин – Шабельский.

Годы «в труппе Ефремова» стали, к слову, лучшими годами Марка Прудкина: старость освобождала от суетности, подарила умную, горькую человечность, сострадательное понимание, которое он умел вложить в тонкий и жесткий рисунок; так он и играл Шабельского.

Разумеется, в составе «другой труппы внутри МХАТ» большинство из Школы-студии (не перечисляем ни тех, кто – как Владимир Кашпур – задолго до 1970-го играл в Художественном, ни тех, кто – как Евгений Евстигнеев – пришел из «Современника», ни тех, кто – как Александр Феклистов – принадлежал к позднейшим выпускам). Со стороны, из ВГИКа, – Екатерина Васильева, актриса мощного драматического темперамента, саркастичная и внезапная. Со стороны, из университета, – умница, от корней чувствующая «простую жизнь» Ия Саввина. Из училища им. Щукина – неутомимый, чуткий, на лету ловящий задачу Калягин, восхищавший диапазоном своих ролей и необыкновенно яркой есте-



ственностью. Оттуда же был Юрий Богатырев (он пришел из «Современника» в 1977-м), его происхождение выдавала ирония психологического рисунка, тонкое чувство игрового начала. Оттуда же была Вертинская (Чайка, Эльмира в «Тартюфе», Лиза в «Живом трупe», Елена Андреевна в «Дяде Ване»). В этой ученице «Щуки» остро и заманчиво проступало неожиданное сходство с ученицами первых наборов школы МХТ: декадентская баснословная красота, резкость внезапных поворотов жизни, артистизм, неотделимый от авантюриности.

Ефремов не боялся в своей труппе людей странных, возникающих внезапно и ненадолго. Кажется, так же воспринимал их обостряющее, электризирующее короткое присутствие, как умели воспринимать чужое электричество в первые годы МХТ. В его труппе могли и должны были пройти Георгий Бурков или Алексей Петренко. Бурков работал в труппе Ефремова с 1980 по 1984-й, сыграл не так уж много. Актер жестокой самоотдачи, близкий по типу и по устремлениям таким своим сверстникам, как Василий Шукшин, наделенный «шукшинским» цепким и мрачноватым юмором, Бурков брал на сцене народный характер в его крайностях, раскрывал в своих героях их силу и уязвимость, особую нервность натур природно простых, озлобленность мягкой души. Он нес в себе чувство беды, был оглушен — если воспользоваться словом Пушкина — «шумом внутренней тревоги». Тем и был нужен. Как был нужен и Петренко, приглашенный в МХАТ в 1978-м и пробывший тут до

1983-го. Его Официант в «Утиной охоте» Вампилова (1979), Джако в «Обвале» (1982) потрясли полным отсутствием нравственных преград. Актер открывал не зверя в человеке, но некую породу существ вполне живых и вполне вненравственных (именно вненравственных, а не злых: Джако насилывал княгиню Хевистави так, как режут овцу). Трудно представить себе, чтобы Петренко мог врасти в труппу Ефремова, но обновляющий импульс мощного и неблизкого дарования был необходим.

Ефремов точно так же не боялся контактов своей труппы с режиссерами «со стороны». За шесть лет — с 1981 по 1986 г. — два спектакля осуществляет с нею Анатолий Эфрос, два спектакля Кама Гинкас, два — Роман Виктюк, два — Марк Розовский, два — Лев Додин, один — Тему́р Чхеидзе, один — вышедший из числа мхатовских режиссеров-стажеров Анатолий Васильев (труд над второй постановкой, которой должен был стать «Король Лир» с Андреем Поповым в заглавной роли, был оборван смертью актера. А на карте нам следует на той же улице, где отмечена Студия на Поварской, отметить еще один родственный дом: Школа драматического искусства Анатолия Васильева).

Независимость этой ветви — как в свое время независимость ветви вахтанговской или мейерхольдовской — столь же очевидна, плоды этой независимости столь же результативны для хода общей театральной жизни, сколь очевидны и результативны связи творческих усилий А.А.Васильева с глубинны-

ми проблемами, которым посвящали себя и Станиславский, и его мятежные ученики. Режиссер на долгие годы углубляется в театральнo-философские опыты, все менее ориентируясь на конечный результат — спектакль. Если Ежи Гротовский через «воздушные пути» усвоил мечтательные идеи театра как общины, Анатолий Васильев не менее Гротовского таинствен, сосредоточась на актерской внутренней технике.

Ефремов в Школе-студии выпустил курс, где учились Р.Е.Козак, А.В.Феклистов (1982); через год режиссерскую мастерскую Ефремова здесь кончает Михаил Мокеев; спектакль с Козаком и с Феклистовым по пьесе С.Мрожека «Эмигранты» должен был стать его дипломной работой, но пьеса не имела разрешающего грифа; поскольку догадывались, что к молодому режиссеру «Эмигранты» попали с рабочего стола его мастера, благожелатели не замедлили разжечь скандал. Впрочем, диплом Мокееву все-таки дали (хотя за другую, куда менее существенную работу). Студийный спектакль на двоих можно было время от времени видеть — допустим, в клубе табачной фабрики «Дукат». Потом (в «перестройку») он обрел мировой прокат и стоил своей славы. А Феклистов и Козак стали в 1989 году инициаторами «Пятой студии МХАТ», перенеся сюда свои пробы из студии «Человек» (наиболее заметным новым спектаклем был «Маскарад»; в 1991 году студия закончила свое существование).

«Другая труппа», не реконструируя мемориальных спектаклей, открывала корневую сродность идее МХТ в нерве и ритме своих работ, в их пульсе (в июне 1898 года Немирович-Данченко объяснял, зачем нужна малопонятная «Чайка»: «В ней бьется пульс русской современной жизни, и этим она дорога». Иное дело, какова была русская современная жизнь, когда Ефремов принял и вел Художественный театр. Времена были не столько вегетарианские, если воспользоваться выражением Анны Ахматовой, сколько жующие вяло и неопрятно, искусственными челюстями).

С 1980 года приходит Станислав Любшин, с 1983-го Олег Табаков и Олег Борисов. В том же году вернулась Татьяна Доронина.

Складывалась труппа, сравниться с которой по числу и разнообразию талантов, по способности чувствовать реальность вряд ли могла какая иная. Труппа, с которой — объединив ее творческой целью — вправду можно было «создать МХТ».

Помехой (вряд ли единственной, впрочем) должно было оказаться то, что место занято. Театр, называющийся Московским Художественным театром, официально существует и собирается въезжать в отремонтированное здание в Проезде Художественного театра. Актеры труппы Ефремова — в его составе, насчитывающем более полутора человека. И абсолютное большинство тех, кто по той или иной причине работает вне «другой труппы», стопроцентно убеждены, что Худо-

жественный театр — это именно они. А против них чужаки, пришельцы, иноверцы.

Ситуация совместной жизни становилась невыносимой. 24 марта 1987 года главный режиссер обратился к труппе МХАТ СССР им. Горького: «В существующих организационных условиях, в обстановке творческой глухоты и безделья многих актеров идея Художественного театра не может дальше развиваться. Больше скажу: ей угрожает гибель».

Слово «гибель» применительно к Театру — мы помним — бывало произнесено и ранее. Олег Ефремов впервые сказал о том, что гибель угрожает идее Театра.

Она в самом деле погибала, изнуренная десятками лет существования в театре, давным-давно уже не жившего с заглавной буквы, давно уже ставшего из необыкновенного — обыкновенным и даже не лучшим, но претендующим на то, чтобы иметь неотнимаемый государственный статус лучшего.

Имелся вариант автономии: «Сцена в Проезде Художественного театра» и «Сцена на улице Москвина» в объединении «Художественный театр», каждая со своим репертуаром и своими режиссерами, как оно фактически и было уже. Накануне дня, когда этот вариант голосовался, партийное собрание вынесло решение о недопустимости раздела. Автономия все же была принята, потом сменившись полной суверенностью частей.

Наличные к моменту раздела спектакли пришлось распределять между двумя хозяевами. Как всегда к моменту развода, стало ясно: при невозможности оставаться вместе – друг к другу приставаться, общие вещи, быт, жилое. Там, где срослось, торопились рвать.

Чистосердечная публика, хранившая любовь к имени МХАТа, друзья разваливавшегося, некрасиво обнажавшегося в развале дома не хотели решать, с кем они. Любили Степанову и Прудкина, Ефремова, Смоктуновского, Евстигнеева, Невинного, Калягина, Табакова, – любили Татьяну Васильевну Доронинову, любили Анастасию Платоновну Зуеву, любили Анастасию Павловну Георгиевскую (какой дар сценического усиления житейски узнаваемого, как в сравнительно недавних «Господах Головлевых» актриса вводила свою ноту – тоскливую, язвящую, парадоксально лиричную). Любили по воспоминаниям детства «Синюю птицу» и любили по свежим впечатлениям бунинскую «Розу Иерихона».

Журналистское воронье, которое обнаглело через несколько лет, в первый раз безнаказанно слеталось на поживу. Расклевывало и растаскивало.

Тот театр, который занял помещение на Тверском бульваре, сохранил именование «Московский Художественный театр им. М. Горького» (у входа значит: «МХАТ России им. Горького»). Тот театр, который играет в Камергерском переулке, назвался «МХАТ им. А.П. Чехова».

В сумятице состав обоих вряд ли мог определиться обдуманно гармонично; внутри отъединившихся трупп долго и бесплодно срабатывала инерция разделения. Много было потеряно.

Надо было жить и исполнять свои обязанности.

Инна Соловьева.  
**Ветви и корни.**  
М.: МХТ, 1998—160 с.

Редактор А. Ильницкая  
Художник П. Адамова  
Корректор О. Наренкова

Подписано в печать 11. 09. 98.  
Формат 70×108/32. Бумага офсетная.  
Гарнитура Баскервиль.  
Тираж 2000 экз. Зак. № 96

*Издательство «Московский Художественный театр»  
ЛР №021090 от 27 января 1997 года.  
103009, Москва, Камергерский пер., 3  
Телефон издательства (095) 229 9171*

Отпечатано с готовых диапозитивов АО «Астра семь»  
121019, Москва, Филипповский пер., 13