

(Продолжение. Начало см. "ЭС" №34-35, 36-37, 38, 39, 40)

Давно пора соединить чертеж дерева и карту Москвы. Адрес: Малая Дмитровка, д. 6. "Лукомы".

Опыт же тут не без правительственного садовода: на строительство Театра имени Ленинского Комсомола, совместно направлялись люди из ликвидированного МХАТ Второго и люди из ликвидированного Московского Центрального Театра рабочей молодежи (существовал с 1927 года, первые спектакли: "Зоя Рабков", "Два дня").

ТРАМ гордится своим происхождением "в борьбе комсомолов за социалистический театр" и своей классовой чистотой: "85 % состава — рабочие, комсомолцы, коммунисты". Мог гордиться и своей дисциплиной, точнее после постановления ЦК ВКПСС 1932 года о ТРАМ-ах и его ошибках — ошибки признал, стал пересматривать себя "в свете всех этих указаний". Работу над спектаклями соединили с программой театрального техникума. Был взят курс на воспитание из трамвая полноценного актера, который, овладевая марксизмом-ленинизмом, укрепляя органическую, глубокую связь с практикой социалистического строительства, участвуя в нем, критикуя буржуазную культуру прошлого, должен стать мастером актерского искусства.

Исходя из сказанного, ТРАМ пригласил для режиссерско-педагогической работы группу мастеров из МХАТ и Горького, в главе с И.Я.Судаковым, работа с которым над спектаклем "Девушки нашей страны" И.Микитенко полностью еще оправдала."

Судаков (напомним: постановка "Девушки нашей страны" 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 М.Ю.Киевель "Прощание, или слезы" А.Брунштейн, "Чужесный слух" В.Кирилова "Чужесный слух", к слову сказать, был в 1934 году и в репертуаре МХАТ Первого). Соресерсерами его в "Девушках нашей страны" в В.П.Антономовом ладилась была также помогать Судакову в работе над драмой Завы Головановского "Смерть леги 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 означают нужду, тем, кто пел в старое время "Боже, давай хлеба", и тем, кто теперь "Интернационал". И процессы актерского творчества остаются в своих природных, естественных основах теми же для новых поколений, теми же 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, обречали себя выжить, "выерваться" в государственную пещеру). Отметим лишь, в конце 20-х годов "идея МХАТ" живет в Театре прежде всего как идея театрального языка и идеи педагогической. И сам Станиславский готов суммировать ее "в виде какого-то подобия драматической драмматики, с практическими упражнениями".

С января 1932 года Художественный театр получает официальное наименование: МХАТ СССР. Тогда же возникает организационная перспектива: МХАТ как Академия театрального искусства. Идея исходит от "органа правительства". В Академии должны обучаться и актеры из других театров (Станиславский пишет о возможности участия "любимых людей из Малого, из театра имени МГПСИ бывших корпунков) и актеры МХАТ-а. Предполагались учеников-мхатовцев разбивают на "десятки" (группа к той поре превращают 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 желательна "выпуск целых ансамблей, сплоченных коллективов. Последние два-три года учащиеся академии постепенно переходят на производственную работу, подготовку людей Художественного МХАТ несколькими спектаклями, к которым затем едут в провинцию. МХАТ намерен и в даль-



нейшем поддерживать контролирующую связь с созданным таким образом коллективным путем постоянных просмотров их работ" (газета "Известия", 25 дек. 1932). Готовность К.С. коллективизировать репродуцированную идею МХТ исходит и из теплоты его просветительства, и из веры, что только его метод открывает доступ вход в творческий рай: иное дело, чем все это обречется в 30-е и 40-е годы.

Академии, впрочем, не открыла. Успели Станиславского были отгнаны его последней студии. Остается указать ее и на "дерево" и на карте.

Оперно-драматическая студия имени К.С.Станиславского (учреждена решением Наркомпроса от 16 марта 1935 г., художественный руководитель: К.С.Станиславский; М.Ю.Киевель здесь и преподаватель, позже смерти К.С. драматическим отделением руководил М.Н.Керлов, оперным — Н.С.Голованов) — Оперно-драматический театр имени К.С.Станиславского (1946) (по другим сведениям из той же ТЗ — 1943); в 1948-го оперная часть его вошла в Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, а драматическая продолжила существование под названием Московский драматический театр имени К.С.Станиславского, которым ввел в М.Н.Керловым в 1950 году руководил М.Я.Янин.

Вечерняя "древняя МХТ": решались: считали ли его развлечением "выходы" с педагогическими целями. Такие выводы уможа-



ются. Не спеша восстановить собственную школу, или преподавать в самые разные учебные заведения, не открывая собственных студий, давали уроки и режиссировали в чужих. М.Н.Керлов в 1936 году был педагогом на курсе С.М.Эйзенштейна во ВГИКЕ. Когда из комбинации "Театру" сформировывал ГИТИС кафедры актерского мастерства и режиссуры заведывались педагогами мхатовцами. Можно сказать, что ГИТИС принимает на себя обязанности Школы МХАТ. Выпуск военных лет, отравленный работами в Танго (Театр имени Чехова), естественно включил в число ее отпрысков.

До сих пор наш чертес проследил "театрообразующее начало", оно как жило в самом МХТ и как его наследовало выходящие из МХТ театры и люди. С 30-х годов приходится свидетельствовать уже не "театрообразующую", но скорее "театропродуцирующую" роль людей из МХАТ-а.

Выберемся из этих музеев формул, взглянем, что происходит в Художествен-

ном театре.

В 30-е годы почти не возникает новых театров, впрочем происходящих от мхатовского ствола. Нам следует решить, будем ли мы помечать, и если будем, то как именно, "театропродуцирующие" переживания людей МХАТ на чужой, до их прихода определявшейся площадке. Например, следует ли нам на карте выделять Театр Сатиры — уже не в связи с С.Н.Антонимовым, но в связи с Н.М.Горьким, который с 1933 по 1941 год был здесь художественным руководителем, не расставаясь с МХАТ-ом и приносив отсюда на постановки в поддержку вятского курса и Н.И.Дорожину, и И.М.Янинского, и В.О.Топоркова, и М.М.Янина, и Я.Ю.Старицына, и С.К.Блинникова, и А.М.Карена (ведя Театр Сатиры подполье, в 1944-1948 гг. приводил сюда данцы выходившие из МХАТ Второго: Л.А.Воскова, О.И.Пажкова, Б.В.Вибикова). Точно так же надо спросить о сыгнанном театре "Роман": помечать ли его на карте в связи с тем, что в 1937-1941 годах художественным руководителем его был М.Я.Янин, и по значению личности, имени он повернул труппу от доблестности к профессионализму, Янина, к слову, еще до театра "Роман" побывал в звании художественного руководителя: возглавлял Московский театр лесной промышленности с 1934 году, этот театр подвиги оттого полезная деятельность: обслуживал на 38 предпрятиях лесной промышленности 590 тысяч рабочих стахановцев, слухавших, ИТФ и членов их семей... Дав 1947 спектакль "Семь концертов, проведено 285 громких чисток".

А как быть с Малым театром, где И.Я.Судаков был главным режиссером и художественным руководителем в 1937-1948 гг. Заодно решить, что происходило в театре, введя театр имени Гоголя, где Судаков работал в 1948-1952. Правда, Судаков и там и там побывал после своего расставания с МХАТ-ом. Точно так же, как и М.Ю.Киевель возглавлял театр ШЖК, а затем Центральный Детский театр (с 1922-1940) еще после своего изгнания. Все же, если не держались буквы, надо бы помечать на карте и здание театра ШЖК на площади трех вокзалов, и здание ЦДТ на Театральной площади, дома, где он была тактикой умно-благожелательной хозяйкой и где состоялись режиссерские дебаты и Анатолия Эфроса, и его тогдашней любовью к "идеи МХАТ", и Олега Ефремова (М.Ю.Киевель с 1950-го режиссер, с 1955-1960 года — главный режиссер ЦДТ).

Вплоть до 1943 года, когда волею Немировича-Данченко во время Отечественной войны организуется Школа-студия МХАТ, точнее, до 1956 года, когда ученики этой Школы соединились в "Студии молодых актеров", она же в будущем "Современник", — вплоть до этих дат стоила МХАТ (кроме последней студии Станиславского) отделиться лишь один побег: О нем обоим.

1932. Театр-студия п/р Мелом. Открылся спектаклем "Не было ни гроша, да вдруг алтын" (1934). Среди режиссеров: М.Ю.Киевель, Е.С.Телешев, Т.А.Герасимов. Среди актеров: В.Г.Комаровский, Е.Л.Коновалов, Ф.Г.Корчагин, О.В.Николаев, И.И.Соловьев, Н.И.Филиппов, Н.В.Тополов. Художниками были Ю.И.Пименов, П.В.Валыев. В 1937 году сливается с Театром-студией имени Ермоловой. Объединение тем легче, что давний товарищ К.С.Станиславский — М.Ю.Киевель — у Ермоловой режиссировал так же, как у "меломцев".

Вычергивая параллелью с этой стороны, Студия имени Ермоловой была создана актеры Малого театра как школа, работала как передвижной театр; в 1931 году объединилась с Театром-студией имени Луначарского, но главе которой стоял актер Театра Революции Макс Терешкович. Получив помещение по адресу Спартаковский, 26. В труппе к моменту объединения с мхеловцами: Лариса Орловская, Валерия Лекарев, Злата Урусова, Всеволод Якут, Терешкович, у которого с близости Станиславский начал режиссерскую работу Киевель ("все, что получала в МХАТ, я как муравей, тащил в Ермоловскую студию"), вел дело до своей скоротечности клинчичи в феврале 1937-го. Киевель, при ее зарученности в МХАТ-е и в Оперно-драматической студии, не ринулась, а в театр-студию; в худрук пригласила А.М.Азарина (после ликвидации МХАТ Второго он служил в Малом), но и этот талантливый, сорочатинский артист скончался внезапно в сентябре 1937-го. Тогда Киевель уговорил Киевель пойти на объединение. Худруком вновь созданного Театра

имени М.Н.Ермоловой, был Киевель, режиссером — Киевель (с 1938 года у нее освобождено время: из Оперно-драматической студии после смерти Станиславского она ушла, неслыша с Керловым были принципиальны). В 1990 году созданный ими театр разделился: Театральный центр имени Ермоловой п/р В.В.Фокина и Театр имени Ермоловой, руководимый В.А.Андреевым. Территориально они оставались, впрочем, в общем помещении на Тверской, где играл до своего закрытия ГосТИМ, а в ноябре 1993 года были подписаны официальные бумаги, так или иначе сложившие жизнь двух театров. Фокин тем временем уходит и создает Театральный центр имени В.С.Мейерхольда.

В 30-е годы театрообразующие и "театродержатель" — начало в Николае Киевеле: обречено все большую силу. Немирович-Данченко видел в нем не только артистическое дарование высшего порядка, но этот ген, ставший редчайшим среди мхатовцев. Киевель предполагал, как один из тех, кто сможет сплести "создание МХТ".

Задача "создания МХТ", годами подступая, проступала снова. Может быть, Немирович-Данченко к ней обращала смерть Станиславского: может быть, Чехов, работа над "Тремя сестрами" может быть, "Там, где"

Во время войны, "в несомленном уединении", Немирович-Данченко думает "о своем, близком, о будущем". Вот его выводы: МХАТ подходит вплотную к тунику. Опер в эпоху принципа, завоевал всеобщее признание и свои недостатки обращает в "высшие традиции", замыкается в себе и живет "интерьером". Так хорошо знакома и так хорошо мною изучена эта картина оскудения театра."

В том же письме киевельцу МХАТ от 24 июля 1942 года — о том, что спавение. Не нужно для спавения никаких чуд, "если не считать чудом, если поверить, что наш актер может идти по пути своего искусства искренно, честно, отдавая ему свою благодарнейшую мысль..."

Как давно не говорим: отдавая благодарнейшие мысли. Давно не говорили о том, что их надо иметь. Не чужие транслировать — свои мысли.

Немирович-Данченко был стар в биографии смерти отдавая себе отчет: сплавив, приглядываясь к тем, кто мог бы стать театром от самостоятельного оскудения. Киевель, да. Не нужен же режиссер такой же силы и того же упорного смелого духа. Надо искать. Сильных найти, кажется, легче, чем близких по духу. Сильно до богатства Алексея Демеников Дикий. К тому, что его вытащил из-загробия, Владимир Иванович приложил руку, ховатаившая за него везде, где мог. Но делу, конечно, предстоит, Дикий мог бы скорее мыслить. Телеграмма от 27 сентября 1941 года. Молния два адреса Москва Комитет искусств Харченко копия Художественный театр Сазановскому.

Сосчитается моим крепким убеждением. Режиссура Дикого принесет МХАТ-у много вреда. —Засорит работу клинчичи борьбы. Трудно бороться с вредным соблазном. Чуждые превращения не верю. Привет Немирович-Данченко".

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

Владимир Ивановичу нравился спектакль Алексея Попова "Ромео и Джульетта", поставленный в Театре Революции в 1935 году