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

Инна СОЛОВЬЕВА

Ветви и

К 100-летию МХТ

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 переплетение ветвей, давным давно разошедшихся отчаянно далеко друг от друга.

Вернемся в ту точку, когда мы пометили 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 имени Вл.И.Немировича-Данченко (1926) – Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко (1941, в результате слияния с Оперным театром имени К.С.Станиславского; происхождение же последнего таково: Оперная студия Большого театра, в 1918 году по решению Худсовета этого театра организованная Станиславским, его сестрой Э.С.Соколовой и его братом В.С.Алексеевым, с 1920 года отделившаяся от Большого, с 1924 года носившая имя Станиславского, в 1926 году преобразовавшаяся в Оперную студию-театр имени Станиславского; с 1928-го до 1941-го существовала под названием выше именем). В 1948 году в Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко влилась оперная часть Оперно-Драматического театра имени Станиславского (его генеалогию см. 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 году; часть труппы влилась во вновь образованный Театр имени 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 вырисовывается в благовоспитанную геометрию. Кровоточат обрубки, Бог знает куда заносит семена. Гастроли МХАТ за рубежом (1922-1924) не дали денег, поодействовали растлевающе. Школа МХАТ, которую успели восстановить в 1922 году и с ученицами 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, который был создан и который держался его трудная гармония.

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

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

Театр, 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. Ополесть центробежные силы. Не рассеяваться.

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

Правда, вощедшие с лета 1924 года в труппу бывшие артисты Второй студии и ученики Н.М.Горчакова (из Третьей) формально именуются Студией Художественного театра. С 1 октября 1924-го 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". Вспомостная перечислен тут же, количество будущих крупных имен в нем фантастично: 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 принята 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 чувствование 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 Ливакову, 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 Шратт и фон Дуст, – роли остро характерные, 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 намеченному пути". – Запись из дневника репетиций от 26 марта 1926 года сохранена, 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 сцены 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, перекинчивали, – 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 боевой 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. Нечто противоположное "достоевскому", безжалостнейшему жадному припаданию к хубке: тонкое, стыдливое, острое, чуть печальное, чуть усмешливое признание права жизни продолжаться и 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, актерам и зрителям взявшей проживаемой жизни. Станиславский с 1907 года не сыграл ни одной новой роли, где сму сгодился 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 наводнение было столь же волнующим, как и новый социализм.

Всей своей молодой плотью и кровью, всей 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 врастания в действительность СССР им пытаются манипулировать извне, подначивают ту или иную группу на "захват Театра изнутри". Так в конце 20-х РАПП 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 дрессуры 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 самодеятельными 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 другие), 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 завдяют 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 приходящий из вспомостаза МХАТ Борис Оленин, чье углубленное интеллектуальное мастерство станет очевидным в роли доктора Ранка ("Нора", Театр имени Ленинского комсомола) и Яго ("Отелло", Театр имени 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 имени Маяковского. Так что родство МХАТ с "Маяковкой" можно исчислять и через Мейерхольда и через МРХТ, пометив то и на "древе" и на карте.

Кажется, других отростков до середины 30-х годов нету. Драматизм разветвления наследуют бывшие студии, – он проявлялся даже в казавшейся такой улыбчивой 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 Не-

Экран и сцена –