



КОРНИ

мирович-Данченко — Третья студия еще ему повсюду знакома. 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 вновь и входит в состав МХАТ Первого (теперь вошедших: А.И.Степанова, А.Н.Грибов, В.Д.Бендикс, Н.И.Славенко, Н.В.Хитромира, режиссер Н.М.Орлов). Другая группа, возглавляемая Б.Е.Захаров, тяготеет к Мейерхольду и продолжает объединение с его театром (Захаров в 1923-1925 гг. зван в ГОТИМ: «Восмбритов в „Лесе“, роли в „Д.Е.“ и в „Учитель Бубуса“).

В том же году рождается с вагнеровскими Юрием Захаровым (студия с 1915-го). Работая как актер в МХАТ Первом, руководит собственной и собственной студией (с 1927 года — Театр-студия при Захаровом). Она просуществовала в Москве до 1936 года и была одним из самых любимых молодых театров, участие в деятельности МХАТ здесь было несомненно: режиссерами Б.А.Мордовина, В.С.Скокова, Е.С.Телешова, Н.П.Хиселы. Затем — более или менее продолжительный отъезд Захарова с частной студией в Ростов-на-Дону, где она оставила основу Ростовского театра имени Горького; временно переехавшие друзья его ученики в разных театрах Москвы; наконец, возвращение, когда Юрию влился в театр имени Моссовета, передавший под художественное руководство Юрия Захарова (1940).

До своего ухода из вагнеровского дома Юрия Захарова, временно возглавлявший художественный совет студии, успел принять в труппу человека, которого прекрасно помнил по репетициям боровской «Независимости» в Мансуровском переулке. Алексей Попов, отсуставший в Москве с апреля 1918 года, с августа 1923-го зачислен в Третью студию МХАТ как актер (Захаровский вводит его на роль Антона, которого сам играет в пьесе Мейерхольда) и как режиссер.

На особом листе можно бы обозначить, как дальние труппы встали от Театра имени Б.В.Вагнера. Москва была приглашена в 1928-1937гг. Театр-студию под руководством Р.Н.Симонова (Б.Шатровский, 26). В момент появления практики слияния различных театров его объединили с ТРАМОМ, которым руководил тогда И.И.Судовик, через год закрывший ТРАМ, на его базе создав Театр имени Дзержинского Комсомола. Куда-то в чертёж хорошо бы пристроить и другой опыт Руслана Симонова: Экспериментальные театральные мастерские ГАХН в Армянском переулке (Экстер), где художниками были Г.Якузов и А.Салахов.

Наша бы «присвоила» и поэта Павла Антокольского, с 1915 года облившегося с Вагнером, втянувшего в его студию, спавшего для нас («Обращение во сне», 1919), сошедшего в «Мастерство» и «Трагедия» Туркентова, ученика своего в подпольных постановках вагнеровцев, продолжая выливать свой «Театр поэта». Поскольку эта его мечта не получила воплощения в Москве, Антокольский пытался осуществить ее, режиссируя в колхозном театре (Горьковская область, 1934-1945); поставил тут свою драматическую поэму «Вальсера Чехова».

А где — а свели ли с Третьей студией (Захаров, Антокольский), в связи с чем Второй (Стахович, Сомечка Голдштейн) — обозначить неуспешный театр Марии Цветаевой? Тогда ведь — нет.

Еще одна постоянная примета театров мажорского корня: школа при них. Театральные училища имени Пушкина, Театру имени Вагнера — революция, школа существовала уже при Студийской (Мансуровской) студии, с 1932 года имела статус техникума, с 1945 — ВУЗ.

Можно узнать, какие выпускники училищ дали как театры. Подготовкой национальных трупп здесь занимались, как и в других московских вузах (выпустили актеров для севе-ро-островского, лахского, кумынского театров). Ярким примером в Кашине: училище молодёжи, создано Молодежный театр «Лунафуру» (1960).

1963. Спектакль Юрия Любимова «Добры вечер» из Театра имени Вагнера. Выпускники Любимова вместе со своим руководителем вступили в академический московский Театр драмы и комедии, который был им радикально преобразован и прославился как «Таганка». Любимов выработал здесь свой стиль — эстетичный и яростный, нахоливший зерно в монотонных столкновениях, попытках театризации и художественно возвы-
 жения.

Вольность, бравство выглядело то, что в фойе обновленной «Таганки» Мастер высосал три огромные гравюры на дереве: Брейк, Мейерхольд, Вагнер. Без обязательного (даже в шестидесятые годы не) «идеологического» Станиславского Любимов, что называли, «укалывал». Указанием он повелевал резко, но портрет К.С.ридов с тремя другими покаялся. Приказали или не приказали, но режиссер в «Таганке» жила прощанием через три скрепления его театрообразующей ген.

В опыте Любимова и его студентов можно заметить еще одно по-
 следствие напад, к которым: в данном случае к корням, как они сцеплены, когда возникла Третья студия и Вагнеровский полк открывал для себя Мейерхольда. Резкое устремление впит к корням сказывалось в восприятии эстетики 20-х годов, в смысле категоричности и дерзости, платанного шовинизма и патетизма. От Мейерхольда шла волна, которая и повлияла на язык Любимова. Вагнеровское происхождение на-
 дал вкус к игре, присутствующий даже в са-
 мых драматических представлениях «Таганки».

Любимов электрический зал, как электри-
 чество труппы. Преданности ему критики и крити-
 ков соперничала с преданностью его актеров. Его бурный избыток полноты пророчил раз-
 рыв. Разрыв и состоялся после того, как Любимов в 1982 году оканчивался в эмиграции, в 1988-м вернулся на родину. В 1994 году по гла-
 ве одной группы артистов Ю.П.Любимов, на гла-
 ве группы Н.Н.Губенко; раскопался некресно, шумно, но дерзавости годов неодолевался, правила, в согласии с которыми Станиславский возмущал брошенную его Первую студию с новоявленным и ждал «е» «большому кораблю» большого плаванья.

поставил «Расточителя» Н.С.Лескова (1924), отменного спутничества трупп, русских ко-
 лоритом, а в Еврейской студии с художником Рыбниковым — «Праздник в Каспийске» по Шолом-Алейхему, создавший «Явара» с народной фольклорной (1926). Вторым ре-
 жиссером работа Дикого в МХАТ-2, «Блоха» по сказу Лескова (1925), захватывая озорной пылкостью красок, затейливыми вариациями выдумки, юмором, ставивший (сам Дикий давал тон, размышлял и крупно играл тут атланты Платона). Вкус к материи жалов, а не к ее проблемам, дар превращать эту плато-
 ническую материю в материю буйной театраль-
 ной игры — все это при масштабе таланта и творче-
 ского максимализма не могло не вести к столк-
 новению Дикого с Михаилом Чеховым, и спор их оборачивался спором об отточенности МХАТ-
 2 к советской действительности, к ее отраже-
 нию в драме. Дикий и его сторонники пере-
 селись на уровень «организмов»; как ни ст-
 рались поддаться «вещам» они тогда не по-
 лучили и были вынуждены уйти после конца
 третьего сезона МХАТ-2 (их не подумали вер-
 нуть, когда после конца четвертого, летом
 1928-го, был вынужден зыгнатьрвать их ата-
 нты).

С Алексеем Диким шла довольно мно-
 численная группа актеров, среди них Ольга
 Пыжова, еще яркое в борозе дарование, вы-
 шествовавшая Станиславский (она играла в «Же-
 лезные гостиницы»); можно было видеть, что
 ушедшие в противное МХАТ-2 создадут свой
 театр. Но этого не произошло. Дикий в следу-
 ющем сотрудничестве с Пыжовой в Театре
 Революции, в своей постановке пьесы А.Файо
 «Человек с портфелем» (премьера 14 февраля
 1928-го, Пыжова играла Косиюну Тревер); Пы-
 жова в этом театре приносила восхительно
 лет, успев встретиться и работать с другим со-
 таварищем из МХТ в Первой студии (сыграл
 коринтия в постановке А.Д.Попова «Ромео и
 Джульетта», 1935), но Дикий здесь не заде-
 ржался. В конце 1928 года он на год ушел в Па-
 лестину и в Сирию, в Тель-Авиве будет рабо-
 тать с «Табимой» (тогда ведь еще не ночь Театра,
 то в свете с ним — черт Вагнерова).
 Где-нибудь, хорошо бы привести писателю Н.В.
 Миновича-Данченко насчет того, что дать этой
 студии играть на Малой сцене МХАТ «не не-
 возможно». «Гибель учреждения достояние, и про-
 славить только почтено» — Архив НД.
 № 1070). Дикий ставит в Тель-Авиве «Клад» по
 Шолом-Алейхему и «Корону Давида» («Купри
 Алессандро») Кальдерона.

После победы на чужих сценах в не-
 сколько вариантов постановки «Первой Ко-
 ны» В.В.Винского — в Ленинградском госпа-
 рнаде, в Передвижном театре в Москве, в
 Днепропетровске, в Театре Революции Дикий
 наконец пробует создать собственный театр. 3
 мая 1931 года в Москве существует его Театр-
 ально-литературная мастерская (с августа
 1935 — Театр-студия при А.Динго; ликвидиро-
 ван в марте 1936). С 1931 по 1932 год и в фе-
 враль 1936-го он руководит также Театром
 ВЦПС.

Вспомнив в рассказе о Диким на свидетель-
 стве жившего то А.Н.Мадина («Театр моего
 современника», М, 1987).

В делах Театрально-литературной мастер-
 ской (она числилась при малоизвестной федера-
 ции писателей — ФСКП) Дикий нашел заступ-
 ницу, кроме долгой работы им дали М.Ан-
 древа, которая в 30-е годы была директором
 Дома ученых. На нее направили с вопросом: с
 какой стати тут заводит школу учеников. Она
 ответила, что в начале 1932 года в театре
 «Ведь Андреева тогда была ученицей Стани-
 славского... Общась с Диким и его студиями».

В 1965 году училище имени Пушкина зачи-
 нает Александр Калитин. После училища был
 на Таганке и не задержал тут. Интересно по-
 нять, откуда его яркое несоответствие с теат-
 ром Юрия Любимова, почему этот влиятель-
 ная труппа, уйдя отсюда, задерживалась даже не
 в театре имени Ермоловой, но у Олега Ефре-
 мовых, след за которым перешел в «Современ-
 ника» в МХАТ. Может быть, тут еще по зако-
 ну, согласно которому через два или три по-
 коления правнуки ближе к прадедам, чем к отцам.

Театр «Евсегия», который в 1989 году орга-
 низует, а с 1990 года открывает в собственном
 помещении на Новом Арбате А.А.Калитин, в
 чертёж соли и связывает с МХАТом и с Теат-
 ром имени Вагнера, то лишь воздушными
 линиями. Воздушными и связи «дерева» с недо-
 ступны, но знаменитыми театром (А.А.Вер-
 тинский, где она была питейным) «Марья, или
 Дорога русского Пьеро» (по фотомонтажу песни
 от 1989).

Еще одна отходка от вагнеровской ветви,
 еще один «родинский адрес» на карте Моск-
 вы: с 1988 года учрежден Драматический театр
 имени Руслана Симонова. Ирант неподдался от
 Арбата, Калитин пер. 10/12.

Опыт, отсутствующий в хрониках. Если в 20-е го-
 ды конфликтная была жизнь, уходящая
 Претей, не приходится удивляться тем самым
 драмам Первой студии, которая изначально
 была отмечена напряжением разрывов: ее со-
 сии (Супериндий — Вагнеров — Чехов). Ой-
 ноемское присутствие в труппе двух таких
 крупных и разнонаправленных художников,
 как Михаил Чехов и Алексей Дикий, это на-
 правление должно было в условиях советской
 жизни довести до кипения. Чалган был в Диким
 ключом, заставлял искать себе применения не
 только «дома», но режиссировал в Театре-
 студии имени Шалвина («Зеленый пугал»)
 А.Шингера, 1921), в Московском театре для
 детей («Тюльпан», 1923; «Наша Е.П.Тер-
 кова», 1924), в театре Б.Корн («Обращение
 кавалита Браславуды Б.Шу, 1923; «Тень о-
 л», Л.Фучлы в изоскорпии Н.Ульянова в «Зме-
 лый молодой Иосиф Динского, 1924).
 театре Ленинградского госпарнада с «Му-
 стринским» П.Романова (1924). В МХАТ Втором

мы, она как бы возмущалась в свою молодость
 и являла отставала его педагогические приемы
 в экспериментальном театре, но и не отставала
 вальсировала, три года, потогнала для спектак-
 ла: интермидии Сервантеса в переводе Ост-
 ровского и инсценировку Леди Макбет Мцен-
 ского уезда» (премьера 12 декабря 1935; Дикий
 в третий раз после «Расточителя» и «Блоха»,
 обратился к Лескову).

Покорнее выдвинул в чертёж этого театр:
 поспри старому зрительному знанию, когда он
 ассимилирует испытанные в просмотре «презид-
 ническое чувство сопереживания к чуду рожде-
 ния нового театра. Некого похожее я испытал —
 пишет А.П.Макин — много лет спустя в шу-
 нинской школе, когда смотрел в одном из ар-
 бастских переулков «Доброго человека из Сезу-
 ан».

Тема для исследования: почему после обще-
 го спадения «школа рождена нового театра»
 Дикий бржекет свое дело и уезжает в Ленин-
 град.

Так же высоко и обнадеживающе, как о Теат-
 ральной мастерской Дикого, писали и его спут-
 ники ВЦПС, о постановке паревской пьесы
 М.Светлова «Глубокая провинция». После у-
 хода Дикого театр ВЦПС из поля общего внима-
 ния выпал, дабы его официального закрытия
 пережить.

Следует ли связать беду нового театра, со-
 зданного Диким, с обвалом статей в «Правде»
 («Смуть вместо музыки» и пр.) и с депрессив-
 ным Постановлением ЦК ВКП(б) и ЦК ВУКС, от-
 публикованного 28 февраля 1936-го? В согла-
 сии с этим постановлением МХАТ Второй
 был ликвидирован, 29 февраля утрат в послед-
 ний раз («Мойша о жонгли»).

В 1931 году оставивший тут до конца ак-
 тер этого театра Сергей Владимирович Обра-
 зовский объединил девятых актеров-кухонных
 в театре при Центральном доме, зыгнать
 великого воспитания детей имени — Централь-
 ный театр кукол имени Образцова, на карте —
 здание на Садово-Самойтевич, куда кукулы пе-
 ресели из снесенного дома на Труфьяковской
 площади).

Надо еще упомянуть школу, существова-
 ную при МХАТ Втором, — ее ученицами за-
 оиды.

Вред ли в графичи нашей кинески стоит
 видеть образы образов и пидличков, но главе
 с тем, кто обождал, когда его сравнивали с са-
 домскими. Но ведь в самом деле: копеч по-
 нимаю, естественное разделение драм МХТ,
 предопределение: почвой, в которой оно у-
 роженно, движением его собственных сил,
 на правившем ветром истории, — и вот такие на-
 ды тошера. А потом таранисские капризы
 скрепящий, примыком, юнчурисские опыты
 вычисления морозостойких сортов театров. Са-
 мое поразительное при том: уродовная жизнь
 природы искусства МХТ через поколение, че-
 рез два поколения восстанавливает свой «те-
 н».

Ликвидирова МХАТ-2, наше правительство
 побуждалось о том, чтобы актеры этого театр-
 а были бы распределены между театрами Мо-
 сквы для усиления трупп в чтобы они не пере-
 лили при этом материального и морального
 ущерба». Позволим себе заметить, в этих
 словах из мемуаров Серафима Бирмана (изда-
 ны в 1959 году) кроме указанной униженно-
 сти (высели — пожелай угу) есть и правда.

О человеке направляли в Театр имени
 МОСТС, театр политический, театр револю-
 ционный, как он сам себя характеризовал, исто-
 дн открывавший от «буржуазного психологиз-
 ма» и формальных языков. Репертуар держал
 на авторской специализации: Бирман (изда-
 ны: В.Н.Валль-Бердковский, Ф.В.Гладков,
 Д.А.Фурманов, В.М.Кирилов. Спектакли очер-
 чивали социальные типы: с упрощенной чет-
 костью, скользя на динамичных и однознач-
 ных решениях конфликтов. Когда между собой
 «распределяли» Серафиму Бирман, с ее даром
 трагического гротеска и экспрессионистской
 образности, с ее отчаянной фантазией, с ее
 изощренной техникой и задачей «капитализа-
 ции в не пещера», или Софью Гинзбург, с ее
 лирикой и гибким умом, с филантропией от-
 делки, — в этой несправедливой мере: был отес-
 нен сдвинут. Но биб и деловое дело: не пре-
 полагаясь общие персонификации совет-
 ской сцены «в сторону МХАТ», объяснение
 языка, здесь яркого, театральным государ-
 ственным языком. Там что Бирман верно ска-
 зал или, природным «настроением языка»,
 распростирился «по-лозьям».

Через два сезона из Театра имени МПСЦ
 труппу Беркесина, Гинзбург и Бирман пере-
 сели с «Синиманом». Им поручили создание
 нового театра, который открылся в 1938 году.

- М.Бугаков
- Н.П.Хисел
- Ю.А.Захаров
- Р.Н.Симонов
- А.Д.Дикий

(Продолжение в следующем номере)