Ольга АБРАМОВА

ДЕСЯТЬ НЕОСУЩЕСТВЛЕННЫХ ПОСТАНОВОК НА ПУТИ ОТ МХТ К МХАТ

История МХТ, как и любого другого театра, известна нам по его афишам, репертуарным сводкам, печатным откликам, мемуарным свидетельствам. Театр поставил спектакль, критики о нем написали, публика приняла его (или не приняла), а историки осмыслили и оценили. Но существует и другая, «теневая» сторона истории МХТ: спектакли, которые театр имел в репертуарных планах и репетировал (иногда на протяжении нескольких сезонов), но которые по тем или иным причинам не увидели света рампы. О них напрасно искать статьи в библиографическом кабинете. О работе над ними, как правило, не написаны страницы воспоминаний. Режиссеры и актеры в своих литературных мемуарах либо вовсе о них не пишут, либо упоминают лишь вскользь.

Для того чтобы просто узнать названия постановок, которые Художественный театр не осуществил, придется пересмотреть большое количество литературы, но составленный таким образом список будет неполным и потребует уточнения по документам Музея МХАТ.

Оказавшись в фокусе театроведческого внимания, неосуществленные постановки МХАТ заставляют задуматься над *принципиальными* вопросами о характере репертуарных исканий театра и о самой природе мхатовского искусства. Поиск ответов на эти вопросы предлагает другую, несколько отличающуюся от хорошо знакомой и исследованной, историю эстетического развития МХТ, в чем-то созвучную с известными линиями его развития, но и предполагающую неожиданные повороты, которые театром сделаны не были. Что выбиралось и почему: какие авторы, какие названия? Почему отказывались от продолжения репетиций уже взятой в работу пьесы? Что из неосуществленного так или иначе отозвалось в афише этого же сезона или нашло свое отражение в афишах будущего. И что погибло безвозвратно. Что было необходимо для репертуара и могло в случае осуществления изменить черты «лица» театра? А может быть, все, что отпало – и должно было отпасть, в силу собственной внутренней логики эстетического развития МХТ? Легко ли бросали замыслы, или отказ от репетиций отравлял жизнь театра изнутри?

При входе в Дом-музей К.С. Станиславского посетителей встречают слова, напечатанные на небольшой табличке, в которых их автор мысленно «пробегает» все, что было в его жизни, и приходит к такому *credo*: «В чем счастье на земле? В познании. В искусстве и в работе, в постигновении его. Познавая искусство в себе, познаешь природу, жизнь мира, смысл жизни, познаешь душу – талант! Выше этого счастья нет. А успех? Бренность».

Предваряя разговор о неосуществленных постановках Художественного театра, выскажем предположение, не пытаясь его

абсолютизировать и доводить до крайности, что процесс важнее результата не только для Станиславского и не только в те годы, когда он постепенно отдаляется и от новых ролей, и от режиссуры, все больше погружаясь в разработку «системы». Кажется, что это ощущение бренности успеха органично для самой творческой природы МХТ.

Театр осознает себя как развивающуюся художественную целостность, которая важнее всего личного: «Надо беззаветно полюбить *само дело*, жить его успехами, совершенно забыв о себе»[1]. Отсюда – вечное стремление «художественников» к легкости освобожденного творчества, не ставящего себя в жесткую зависимость от результата. Это мировоззренческая позиция: мы сделаем все, чтобы выпустить спектакль, но он все-таки *может* не получиться (оказаться неудачей или просто не выйти на зрителя). У него есть такое «право», и это право как бы дано ему свыше: от конкретных усилий конкретных людей успех зависит и не зависит одновременно. Отсюда же, пожалуй, и первое впечатление легкости, с которой театр оставляет замыслы, не доводя их до выпуска на сцену.

Если пересмотреть афиши разных периодов, то видно, что одно десятилетие жизни Художественного театра не похоже на другое. Так, МХТ до и после 1905 г. – в чем-то разные театры. Столь же очевидна разница, например, между МХАТ 1920-х и 1930-х годов. Вместе с тем в каждом новом времени это один и тот же театр. Лицо театра меняется в те моменты, когда меняется жизнь, а сам театр остается прежним и не изменяет себе. Такова его природа. Художественный театр – это *театр жизни*. И он таков, какова окружающая его вечно меняющаяся живая жизнь.

Остановимся на одном десятилетии, переломном на пути преображения старого МХТ в новый МХАТ. Двадцатые годы прошлого века – трагичны. На входе в новую эпоху его основатели отчетливо говорят о смерти театра. За восемь (!!!) сезонов с 1917 по 1926 гг. МХТ дает всего три премьеры. С 1921 г. наступает пауза, которая длится до 1925 г. Внутри нее – два сезона американских гастролей. А на выходе из двадцатых – живой «новый старый» МХАТ дает десять премьер подряд, пять из которых – великие спектакли.

Удивительная, уникальная история. Такая же уникальная, как история страны, в годы революции переживающей тектонический сдвиг времени – от гражданской войны до «великого перелома».

«Театр жизни» врастал в новую эпоху тяжело. В условиях революционных событий, как бы отменивших, обесценивших все его творческие достижения, МХТ в растерянности и не знает, что делать.

Уехать из страны? С одной стороны, отъезд мог бы показаться логичным и естественным ответом на вызов судьбы. Но его основатели чувствовали, что не имеют такого права, сознавали, что МХТ – не их личное предприятие, не частное дело, а национальное достояние русской культуры, общероссийская ценность. И они действительно хотели сберечь его, сохранить для будущего.

Отвернуться от времени? Тоже нет! Художественники всегда стремились вникать в изменения жизни, находить новые возможности

Н. Дмитревский. Автолитография к пьесе А.А. Блока «Роза и Крест». 1922

[1] *Немирович-Данченко В.И. Письмо Н.Н. Литовцевой от 17 января 1899 // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. – М.: МХТ, 2003. Т. 1. С. 169.*

сцепления с ней – и не бояться этих сцеплений. Они обнаруживали при этом потрясающее доверие к правде собственного внутреннего бытия и твердую веру в то, что обновление непременно придет, время подскажет, когда и как. «Я вижу спасение театра и его обновление в том, что нам дает сама жизнь»[2], – говорил Станиславский в апреле 1919 г. на собрании товарищества.

Этим мироощущением пропитано все искусство МХТ, оно таково в своем эстетическом «корне». Отсюда, из глубин творческой интуиции, рождалось осознание главной задачи послереволюционной эпохи – найти себя в новом времени, сохранив при этом свою «корневую систему». Речь шла не о ломке эстетики, но о личностном самоопределении в изменившихся обстоятельствах.

Уехать, отвернуться от времени, наконец, просто закрыться – не позволяла еще и ответственность перед «своим» зрителем. Лучшие постановки МХТ рассказывали о жизни русской интеллигенции и фактически передавали ее экзистенциальную рефлексию. В первые пореволюционные годы этот зритель оказался в такой же трудной ситуации, как и сам театр. Предать того, ради кого он в конечном счете существует, театр не мог.

С театральной точки зрения МХТ врастал в новую эпоху не только тяжело, но и долго – восемь почти «пустых» сезонов для любого театра означали бы смерть. Но что такое эти восемь сезонов с точки зрения исторической, с точки зрения глобальности событий, которые надо было осмыслить?

Чтобы осуществить постановки об испытаниях революции и гражданской войны, надо было сначала пройти и *пережить* эти годы. Вл.И. Немирович-Данченко понял это еще в 1919 г.: «…художник творит из пережитого, а не переживаемого. Бывает такая пора в его [театра] жизни, когда он накопляет материал и образовывает в душе ту сущность, тот драгоценный ларец прошедших переживаний и впечатлений, которым он потом всю жизнь будет питать свое творчество. Вот почему сейчас не может родиться искусство, которое отразило бы настоящую жизнь, ибо она еще не изжита, не ушла далеко от нас»[3].

По логике эстетического развития двадцатые годы в истории Художественного театра можно, с некоторой долей условности, разделить на два периода:

1) 1917–1924 гг. – продолжение дореволюционных исканий с целью сохранения своего искусства для своего зрителя;

2) 1925–1929 гг. – путь к новому академизму, становление МХАТ как театра академического, классического, традиционного.

Все это время МХТ действительно искал, что ему ставить. Множество замыслов погасли на стадии обсуждения и только над некоторыми из них театр начал конкретную работу (распределение ролей, приглашение художника, назначение режиссера и начало репетиционного процесса). Вот список названий постановок, не доведенных до завершения:

Первый период:
«Роза и Крест» А.А. Блока (1915–1921),
«И свет во тьме светит» Л.Н. Толстого (1918–1922),
«Плоды просвещения» Л.Н. Толстого (1921–1922),

[2] Музей МХАТ. К.С. № 1119. Кооперативное товарищество «Московский Художественный театр». 2-е общее собрание МХТ. Стенограмма от 10 марта 1919 г.

[3] Протокол заседания пятого понедельника 10 февраля 1919 г. // Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919 / Сост., ред., коммент. З.П. Удальцова, вступ. ст. А.М. Смелянский. – М.: МХТ, 2006. С. 425.

М. Добужинский. Автолитография к пьесе А.А. Блока «Роза и Крест». 1919

М. Добужинский. Хижина Гаэтана. Эскиз декорации к пьесе А. А. Блока «Роза и Крест». 1916

Второй период:
«Старый Кромдейр» Ж. Ромэна (1924–1927),
«Прометей» Эсхила (1925–1926),
«Пушкинский спектакль» (1925–1926),
«Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу (1926),
«Бесприданница» А.Н. Островского (1926–1929),
«Смерть Тарелкина» А.В. Сухово-Кобылина (1926),
«Бег» М.А. Булгакова (1928) [4].

Художественный театр задуман основателями как театр, в котором репертуар не просто собрание спектаклей, а единое мировоззренческое высказывание. Если вглядеться в этот список и попытаться его соотнести с пятью изначальными репертуарными линиями МХТ, мы увидим, что в двадцатые годы театр так или иначе продолжает их вести. Он бережет своеобразие своего творческого лица, уже получившего к этому времени определенные черты. Неосуществленные замыслы – те рубежи, к которым в театре, стремясь к расширению своего метода, подступаются снова и снова на разных этапах развития.

К Толстому и Островскому в МХТ испытывают тягу, в их ощущении полноты жизни чувствуют мировоззренческое совпадение. Однако Толстой оказывается поначалу непонятным, чуждым артистам: в 1902 г. не станет победой «Власть тьмы». Потом, в 1911 г. удается «Живой труп», театр приближается к мировосприятию автора, и с этого момента пьесы Толстого постоянно возникают в репертуарных планах, особенно часто «Плоды просвещения». Нереализованный в 1920-х гг. спектакль затем будет поставлен в 1951 г. Как и пьесы Островского, это *историко–бытовая линия репертуара,* но отчасти и *линия интуиции и чувства*.

Если комедия Островского успешно получается уже в 1910 г. («На всякого мудреца довольно простоты»), то драму великого драматурга «взять» никак не могут. «Бесприданницу» хотят ставить еще в первом сезоне 1898/1899 гг. (тогда на репетиции просто не хватило времени); подступаются к ней снова в 1920-х; бросают пьесу, но не идею постановки драмы – и возвращаются к ней, осуществив в 1934 г. «Грозу».

[4] Список составлен на основе Дневников репетиций, а в случае их отсутствия – на основании документов, которые называются «М.Х.Т. Предполагаемый репертуар спектаклей и репетиций». Это еженедельное сводное расписание, строго оформленное, напечатанное на листах большого формата, хранится в Музее МХАТ. Фонды В.Ж., К.С. и Н.-Д. В список не включены замыслы, отпавшие в ходе обсуждения репертуарных планов и не доведенные до распределения ролей, а также студийные замыслы.

С течением времени репертуарную новизну постановок, созданных по принципам «условного» театра *(линия символизма и импрессионизма),* заменяют *модернистские искания*[5] поэтически одухотворенных пьес: «Роза и Крест», «Старый Кромдейр». Дальше эта линия в репертуаре не пойдет, модернистские искания МХТ прекратились именно тогда, одновременно с отказом от постановки драмы Жюля Ромэна.

Неудача «Антигоны» в 1899 г. рождает попытку снова вернуться к античности в «Прометее». Сюда же – к линии спектаклей *большой романтической и античной трагедии* – относится неосуществленный до революции из-за цензурного запрета байроновский «Каин», который «прорывается» в афишу в 1920 г., но удачей так же не становится, заставляя театр отказаться от схожего по принципам постановки «Прометея».

К *поэзии* пушкинского текста подступаются и в «Борисе Годунове» (1907), и в «Пушкинском спектакле» (1915). Победой эти спектакли считать не приходится – и в 1920-х МХАТ снова пробует осуществить теперь уже новый «Пушкинский спектакль». В реализованный спектакль поэзия Пушкина так и не выльется.

В «Хижине дяди Тома» есть возможность продолжения линии *широких постановочных возможностей*, в рамках которой ранее поставлены «Снегурочка» (1900) и «Синяя птица» (1908). Замысел остался не реализованным, но линия «постановочного» детского спектакля находит продолжение в выпущенных в 1930 г. «Трех толстяках».

Абсолютно новой для репертуара оказывается «Смерть Тарелкина», которую можно было бы отнести к линии «символизма и импрессионизма», но уникальное своеобразие пьесы сделать этого не позволяет. Возникнув впервые в двадцатых, идея поставить Сухово-Кобылина не умирает: в тридцатых годах возникнет попытка осуществить «Свадьбу Кречинского» – вновь неудачная.

Линия *интуиции и чувства*, начатая чеховскими постановками, в двадцатых годах представлена драматургией Булгакова. По этой, основной для театра линии[6] не выпущен «Бег».

В списке неосуществленных замыслов десять названий. Десять историй, каждая из которых содержит свою небольшую (или, напротив, значительную) драму. Иногда это драма личная, иногда театральная, иногда социальная. Но чаще всего назвать какую-то одну причину отказа от замысла невозможно: их много, и они переплетены между собой. Попробуем соотнести нереализованные замыслы с жизнью театра в эти годы и с логикой его эстетического развития.

БУКВА «А» КАК СОЦИАЛЬНАЯ ЗАЩИТА (1917–1924)

Ситуация, с которой сталкивается Художественный театр в первый послереволюционный период, близка к катастрофической и непохожа на ситуацию ни в одном другом театре: МХТ разделен и обескровлен.

Во время гражданской войны, разрухи, голода и холода, реквизиций, арестов и бессудных расстрелов речь идет о сохранении: самого театра как организации, труппы как единого целого, «зерна» творчества Художественного

[5] *Вл.И. Немирович-Данченко в эти годы считал, что условность отбрасывает театр назад к тем театральным элементам, против которых он боролся изначально, и что к символизму надо идти через быт, углубленный до символа, а не через мир отвлеченных страстей.*

[6] *В «Моей жизни в искусстве» К.С. Станиславский задумывался: «Уж не существует ли в нашем искусстве только одна-единственная правильная линия – интуиции и чувства? <. . . > Уж не поглощает и не вплетает ли в себя линия интуиции и чувства все другие линии, захватывая и самую духовную, и внешнюю сущность пьесы и роли?»*

театра. И элементарно – собственной жизни. Переулки Тверской и Красная Пресня – места самых кровопролитных битв. Смерть становится делом обычным, отношение к ней меняется. 7 декабря 1917 г. во время представления «Села Степанчикова» застрелился офицер, занимавший место в последнем ряду балкона. Труп вынесли в фойе, кровь замыли, после чего публику спросили, считает ли она возможным продолжать спектакль, и публика ответила – продолжать.

«Выбитой» из жизни оказалась сама эстетика Художественного театра с ее вдумчивой неторопливостью. В революционной реальности, кровавой и крикливой, ей не находилось места. Внутренние документы театра протоколируют слова Станиславского: «Здесь атмосферу для нас я считаю отравой, здесь мы жить, дышать более не можем, <…> наши художественные души не могут более творить в этой обстановке, нам нужно встряхнуться, нам нужна другая обстановка, нам нужно переменить небо»[7].

Небо действительно «переменили»: в 1919 г. группа артистов из 44 человек, которую потом стали называть «качаловской», уехала на гастроли. Но вместо спасения это принесло новую проблему: артисты оказываются отрезанными от Москвы военными действиями и не могут вернуться домой вплоть до весны 1922 г.

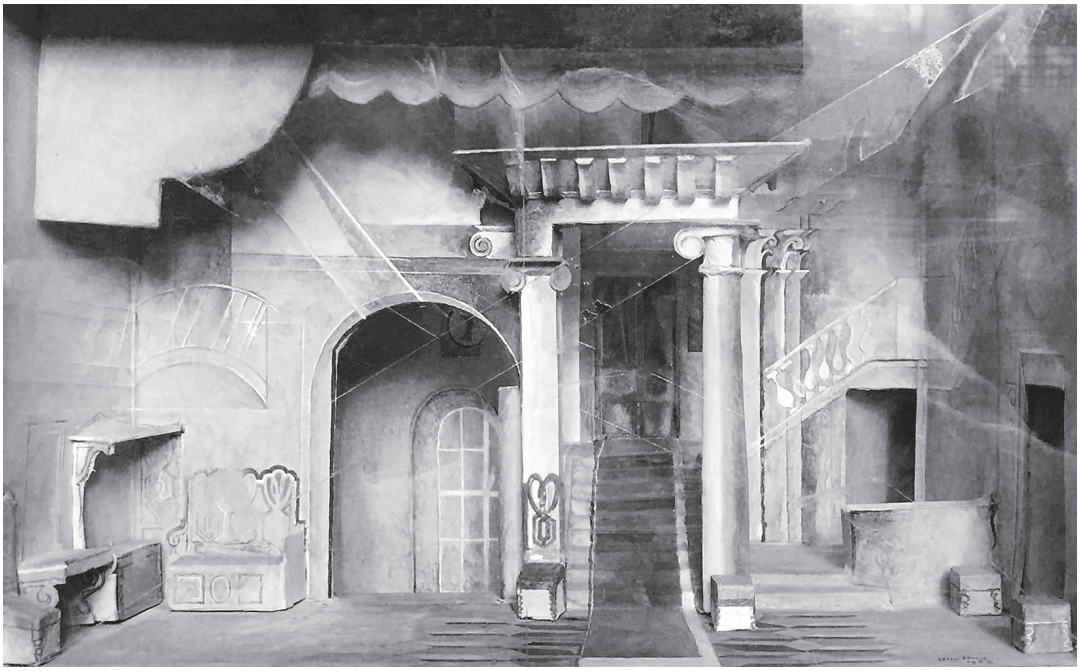
С введением НЭПа (март 1921 г.) жизнь становится проще и легче в бытовом плане, но тяжелой ситуации внутри МХТ это в общем не меняет. Из-за отсутствия половины труппы большая часть репертуара невозможна для исполнения. А прокатывать спектакли надо, потому что билеты распроданы и берутся с боем. Артисты играют каждый день – за себя и за «качаловцев». К моменту их возвращения силы на исходе, свободного времени почти нет.

На этом фоне разрешение находит вопрос взаимоотношений с новой властью. И это оказывается важным не только для дальнейшей жизни МХТ, но и для разговора о его неосуществленных постановках.

Под угрозой уничтожения, в борьбе против пролеткультовского проекта национализации театров (1918) МХТ объединяется с пятью великими театрами страны – Большим, Малым, Мариинским, Александринским и Михайловским. Результат настойчивых ходатайств руководителей этих театров перед наркомом просвещения А.В. Луначарским оказывается положительным. «Декретом об объединении театрального дела» (26 августа 1919 г.) права старейших театров России защищены, а 7 декабря 1919 г. они получают звание «академических» – в качестве «охранной грамоты» от экстремистских призывов к уничтожению старой театральной культуры.

В это событие стоит вдуматься. Академизм доставляет замечательное эстетическое наслаждение, удовлетворяет душевную ностальгическую потребность, но в МХТ зритель всегда приходил за другим – он искал в его искусстве ответы на вопросы о смысле жизни. Художественный театр возник как театр, отвечающий на запрос души современного зрителя, отражающий дух времени. И вдруг он становится академическим и вместо

[7] *Музей МХАТ. К.С. № 1119. Кооперативное товарищество «Московский Художественный театр». 2-е общее собрание МХТ. Стенограмма 10 марта 1919 г.*



И. Нивинский. Макет декораций к пьесе Л.Н. Толстого «Плоды просвещения». 1922

того, чтобы отвечать на вопросы времени, начинает радовать своим искусством в спектаклях старого репертуара. МХАТ становится академическим не просто по званию, а по существу.

Буква «А» в названии в первый период двадцатых годов воспринимается театром как социальная защита. МХАТ консолидируется с Малым и Александринским театром, подчеркивая свою культурную общность с императорской сценой, которую еще до революции называли «образцовой» и «академической». Эта консолидация с великой традицией русской театральной культуры – *принципиальна* для художественников. Вопреки духу времени, направленному на разрушение старой культуры «до основанья», они встают на защиту своего искусства.

Театр верит в свою художественную правоту и не желает от нее отказываться. Он собирается приобщить нового зрителя к правде и красоте своего искусства, *не изменяя себе.* В настойчивом продолжении прежнего репертуара есть своя упругость – спор театра со временем, которое, как мы сказали, казалось бы отменило и обесценило все его творческие достижения. Нет, спорит МХАТ, – это ценно[8].

После Февраля 1917 г. Немирович-Данченко формулирует основные линии новой репертуарной политики: первая из них – чеховская, вторая – «пьесы чистой красоты, ярко отмеченные высшей духовностью», а третья определена как «русское, реальное искусство»[9].

С Чеховым не получилось: ни новых редакций, ни возобновлений. Стремясь укрепить в репертуаре «линию интуиции и чувства», взялись за «Чайку» (1917). Репетировали интенсивно. Однако

[8] И особенное звучание приобретает удержанный в репертуаре «Царь Федор Иоаннович», если учесть, что в ночь с 16 на 17 июля 1918 г. русский царь расстрелян большевиками. И то же можно сказать о «Вишневом саде» на фоне культивируемой новой властью ненависти к помещичьему классу. Свидетельство достоинства и невероятной высоты театра.

[9] См. об этом подробнее: Немирович-Данченко Вл.И. Письмо В.В. Лужскому 3 июля 1917 г. // Театральное наследие в 4 т. М., 2003. Т. 2. С. 579–580.

М.А. Чехов, назначенный на роль Треплева, с такой обостренной нервностью переживал события гражданской войны, что впал в тяжелую депрессию и стал пропускать репетиции. Работу прекратили.

По линии пьес «чистой красоты» реализован байроновский «Каин» (1920), но радости победы эта обобщенно-философская постановка не принесла. Смелую декорационную идею Н.А. Андреева (храмовое пространство действия) осуществить не удалось – не нашлось материалов для оформления сцены.

«Русское реальное искусство» было представлено «Селом Степанчиковым» (1917) и возобновленным «Ревизором» (1921). Актерское искусство МХТ предстало в этих спектаклях неожиданно свежим, освобожденным от привычных приемов – И.М. Москвин в роли Фомы Опискина и М.А. Чехов в роли Хлестакова насыщали исполнение яркими и парадоксальными красками.

Три неосуществленных замысла этого периода – «Роза и Крест» А.А. Блока, «И свет во тьме светит» и «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого – являются продолжением дореволюционных драматургических приоритетов в чистом виде и, пожалуй, красноречивее, чем премьеры, говорят о том, какие изменения происходили в репертуарной политике театра, спорящего со временем, и какой ценой эти изменения ему давались. Остановимся на них подробнее.

Встреча с Блоком – не первая для МХТ: в 1908 г. принимались за «Песнь судьбы», и Станиславский был тогда буквально очарован личностью поэта. Но «Роза и Крест», взятая в работу в 1916 г., по словам Блока, никакого впечатления на режиссера не произвела: «Читать пьесу мне было особенно трудно, и читал я особенно плохо, чувствуя, что Константин Сергеевич слушает напряженно, но не воспринимает. Из разговоров выяснилось, что это действительно так. Он воспринял все действие как однообразное, серое, терял нить»[10]. Похоже на то, что Станиславский, как и в случае с «Песнью судьбы», больше увлекся автором, чем пьесой.

На необходимости включения «Розы и Креста» в текущий репертуар продолжал настаивать Немирович-Данченко. Он в принципе рассматривал блоковский шедевр как «Чайку» нового МХАТ, а самого поэта – как нового Чехова.

Первые репетиции проводит Немирович-Данченко. Он крепко верит в пьесу и надеется, «оставаясь реальным, взлететь наверх, к звездам настоящего романтизма»[11]. Затем в работу включается Станиславский и начинает перекраивать сделанное.

Репетиции затягиваются. Изменения в замысле ведут к смене художников: в разные годы эскизы к спектаклю делают Н.А. Андреев, М.В. Добужинский, И.Я. Гремиславский. В работе возникают перерывы, иногда довольно длительные, однако уверенность не покидает: найдем какой-то свой «ход», обязательно найдем.

В 1921 г. Блок серьезно заболевает, нуждается в средствах на лечение, но принять денежную помощь отказывается. Тогда Станиславский договаривается о передаче пьесы в другие руки. Поэта, уставшего от проволочек, это устроило: «Выгоду, и довольно большую я получил от продажи “Розы и Креста” Театру Незлобина, где она пойдет в сентябре. Это помогло

[10] *Блок А.А. Запись в дневнике 27 апреля 1913 г. // Блок А.А. Собрание сочинений в 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова. М.;Л.: Гослитиздат, 1960. Т. 7. С. 79.*

[11] *Протокол заседания одиннадцатого понедельника 24 марта 1919 г. Цит. по: Художественный театр: Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919. С. 479.*

мне также отклонить разные благотворительные предложения, которые делал мне Станиславский и Луначарский»[12]. Мысль о возвращении к оставленной работе возникала в недрах театра и позднее, но до конкретных действий дело не дошло.

Работа над драмой Л.Н. Толстого «И свет во тьме светит» шла с 21 февраля 1918 г. до начала 1920 г. Но шла трудно: лихорадка срочных вводов из-за отъезда «качаловской» группы, перебои с освещением, дефицит рабочих кадров. Репетиции пришлось остановить.

В преддверии юбилейной даты (столетие Толстого) Лужский предложил возобновить работу, Станиславский его горячо поддержал: «Конечно – "Свет и во тьме светит"… Это лучшая пьеса Толстого. И хорошо бы поскорее объявить эту постановку, чтоб никто не перебил»[13]. Однако МХАТ к ней так и не вернулся, охладев к пьесе с евангельским стихом в названии.

«Плоды просвещения» усиленно репетировались с 12 октября 1921 г. по 17 мая 1922 г., но были отложены в связи с отъездом труппы в Европу и Америку. Планировалось продолжать работу на гастролях и по приезде выпустить спектакль. И.И. Нивинский создал удивительный по красоте и выдержанности стиля макет декорации. Элегантное сочетание красок восхищало; но поистине новым оказалось тонкое сочетание классики с современностью, перетекание одного в другое. Репетировали Станиславский и Л.М. Леонидов. Всего прошло 155 репетиций[14]. Много. Однако название толстовской комедии так и не украсило афишу театра. Похоже, заразить артистов интересом к автору и к его пьесам не удавалось. Особенно нелюбимыми почему-то стали «Плоды». Ирония «Театрального романа» попадает в точку:

«*– Мы против властей не бунтуем, – сказала она.*

– Зачем же бунтовать, – поддержал ее я.

– А "Плоды просвещения" вам не нравятся? – тревожно-робко спросила Настасья Ивановна. – А ведь какая хорошая пьеса. И Милочке роль есть…»

По этим трем замыслам видно, что театр не говорит о новом содержании своего искусства – только об обновлении старого. Стремясь сохранить свое искусство, МХАТ продолжает линии предшествующего десятилетия. Однако внутренняя художественная интуиция основателей МХТ подсказывает, что это компрометация задачи продолжения, и спектакли, выношенные, выдержавшие множество репетиций, не выпускаются. Вновь нужно подчеркнуть достоинство, с которым МХАТ переживает слом времени: лучше не выпустить ничего, чем скомпрометировать себя.

К 1922 г. театр сохранен (не закрыт властями и не покинут зрителями), а с возвращением «качаловской группы» происходит и воссоединение труппы. Но вопрос о том, что ставить, так и не решен. МХАТ едет на гастроли в Америку.

Станиславский рассчитывает, что сумеет сплотить труппу во время гастролей. Он чувствует, что театр погибнет, если идеей обновления не будут «гореть» люди, работающие в нем. Этой «сверхзадачи» достичь не удалось: «Во время путешествия все и все выяснилось с полной точностью и определенностью.

[12] *Блок А.А. Письмо матери 12 мая 1921 г. // Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 8. С. 114.*

[13] *Протокол заседания РХК 15 ноября 1925 года // Марков П.А. В Художественном театре. / Редактор З.П. Удальцова. – М.: ВТО, 1976. С. 527.*

[14] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Плодов просвещения».*

Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели – нет. А без этого не может существовать идейное дело»[15]. В его посланиях из Америки – мрачные соображения по поводу будущего. В 1922 г. он пишет Немировичу-Данченко: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки»[16].

НОВЫЙ АКАДЕМИЗМ (1925–1929)

Возвращается театр в другую страну, получившую в его отсутствие название СССР. И не в ту Москву, из которой уехал. За время его отсутствия в столице прошли громкие премьеры: «Принцесса Турандот» Е.Б. Вахтангова (1922), «Федра» А.Я. Таирова (1922), «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда (1922), его же «Доходное место» и «Лес» (1923 и 1924). МХАТ понимает: либо он вписывается в изменившуюся театральную действительность «на равных», либо закрывается.

По возвращении театр решает три взаимосвязанные задачи:

1) обновление актерского искусства через объединение и слияние в стилевое единство «молодняка» и «стариков»,

2) обновление режиссуры через приглашение молодых режиссеров, близких по творческому методу психологизму МХАТ,

3) обновление репертуара через обращение к современным пьесам, имеющим внутреннюю связь с мхатовской репертуарной традицией.

Первая задача разрешалась включением в состав труппы талантливых студийцев Второй студии. Решение второй задачи было связано с именами режиссеров И.Я. Судакова, Н.М. Горчакова, В.Г. Сахновского, Ю.А. Завадского, В.С. Смышляева.

Проблему репертуара можно было решить только на путях сближения с современностью, что означало выработку новой репертуарной политики. Из двух возможных репертуарных «формул» – авангардистского «театрального Октября» и модернистского «созвучия революции» – МХАТ выбирает вторую, более близкую мировоззренчески и эстетически. Но эта формула довольно быстро себя изживает.

Буква «А» по возвращении осознается как требование художественного самоопределения театра, академического по своей природе, но при этом отделенного эстетически от академизма старой сцены.

До самой середины двадцатых годов театр не рискует совершить более или менее значительный репертуарный «сдвиг».

Но в 1924 г. Немирович-Данченко предлагает исключить из репертуара «произведения литературы, неприемлемые для нашей современности» и «утратившие интерес по своей устаревшей сценической форме»[17]. А весной 1925 г. приглашает на работу П.А. Маркова, оказавшегося гениальным завлитом. Не без его инициативы осенью учреждается Репертуарно-Художественная коллегия (РХК), которой руководители театра предоставляют широкие полномочия: прием пьес, распределение ролей, назначение режиссуры, составление планов и определение сроков выпуска постановок. РХК вырабатывает стратегию и тактику на пути к новому академизму.

[15] *Станиславский К.С. Письмо Вл.И. Немировичу-Данченко после 14 февраля 1923 г. № 73 // Станиславский К.С. Собрание сочинений в 9 т. / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, комм. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова., ред. И.Н. Виноградская, вст. ст. А.М. Смелянского. – М.: Искусство, 1999. Т. 9. С. 54.*

[16] *Там же. С. 79.*

[17] *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета 21 апреля 1924 г. № 1096 // Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие. Т. 3. С. 87–88.*

В. Дмитриев. «Красноватая гостиная». Эскиз декорации к пьесе А.Н. Островского «Бесприданница». 1929

Театр берет курс на современность и после почти десятилетних исканий совершает долгожданный прорыв. За три года репертуар обновляется радикально. Булгаков, Иванов, Леонов становятся «авторами театра», значимыми для МХАТ не менее, чем Чехов, Горький, Толстой для МХТ. Написанные ими «Дни Турбиных» (1926), «Бронепоезд 14–69» (1927), «Унтиловск» (1928) в репертуаре МХАТ сложились в сценический триптих о революции, единое высказывание Художественного театра об исторической судьбе России.

За кулисами этого репертуарного прорыва остались семь незавершенных работ. Путь МХАТ к новому академизму высвечивается по ним более подробно и с большей выразительностью.

«Старый Кромдейр» Жюля Ромэна возник в планах у Немировича-Данченко в то время, когда театр был на гастролях в Америке и взят в работу по возвращении. Французская пьеса близка репертуарной линии МХТ, связанной с именами Гауптмана, Ибсена, Гамсуна, но отличается по атмосфере и резкости образов. Отмеченная беспощадностью, жестокостью, каким-то природным ницшеанством в духе «падающего толкни!», она очень нравится Немировичу-Данченко: «Я нахожу эту пьесу чрезвычайно созвучной современности и в то же время избавленной от той назойливости, которая так характеризует нарочитую погоню за остротой текущего дня»[18].

По возвращении с гастролей идея Немировича-Данченко подхватывается Станиславским. Есть свидетельства, что пьесу *Cromedeyre le vieil*, переведенную О.Э. Мандельштамом и отредактированную А.М. Эфросом, очень хотели осуществить. Она многократно, вплоть до 1928 г., появляется в протоколах заседаний. Сделано распределение ролей (главные отданы В.И. Качалову, А.К. Тарасовой и О.Л. Книппер-Чеховой).

Оформление доверено Р.Р. Фальку. Выпуск предполагался к 10-летней годовщине Октября, и постановку согласовали с А.В. Луначарским. Скорее всего, работа над ней

[18] *Немирович-Данченко Вл.И. Письмо в театральную подсекцию научно-художественной секции Государственного ученого совета 21 апреля 1924 г. № 1096 // Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие. Т. 3. С. 88.*

была приостановлена в связи с тем, что к этому времени формула «созвучия» устарела, и театр плотно взялся за «Бронепоезд 14-69» Вс.В. Иванова.

Записи о репетициях другого неосуществленного спектакля – эсхиловского «Прометея» – занимают две толстые тетради. Это не типично для подобного рода документов: обычно на выпуск или не выпуск спектакля вполне достаточно одной. Тетради содержат мысли режиссера В.С. Смышляева, того самого, который в 1921 г. опубликовал книгу «Теория обработки сценического зрелища», где «своими словами» и в очень искаженном виде изложил систему Станиславского. С 21 марта 1925 г. он ведет репетиции, на которых поочередно присутствуют то Станиславский, то Немирович-Данченко[19].

Разгромные протоколы свидетельствуют о том, что почти готовый спектакль выходит очень плохим. Предложения по его улучшению «крутятся» вокруг новых художников (сначала спектакль оформлял А.А. Рыбников, затем В.А. Симов) и переводчиков (взятый за основу перевод Д.С. Мережковского переделывал сначала С.М. Соловьев, затем В.О. Нилендер), поисков другого режиссера (постановку хотят перепоручить И.Я. Судакову). Если разбирать эту историю в подробностях, то ее материалов хватит на отдельный сюжет, хотя и не очень интересный.

Интересно другое. Похоже, спектакль терпит неудачу не только по вине режиссера. Трагедия о Прометее, «огненосце» и освободителе человечества, продолжает масштабную античную тему «Антигоны» (1899) и смыкается с богоборческой темой «Каина» (1920). Ни тот, ни другой спектакль нельзя безоговорочно отнести к победам театра. Если вспомнить постановки Шекспира и Пушкина, то напрашивается вывод, что классические формы трагедии (античной, ренессансной, романтической) не вполне органичны для мхатовского психологизма. На подлинный трагизм он выходит через глубокую психологическую разработку образов Достоевского или Андреева. Традиционная жанровая форма давалась ему труднее.

Еще одна репертуарная идея – «Пушкинский спектакль»: не возобновление спектакля 1915 г., состоявшего из «Каменного гостя», «Пира во время чумы» и «Моцарта и Сальери», а принципиально новая постановка Ю.А. Завадского. Состав сценической композиции отличается от дореволюционной версии: «Каменный гость», «Скупой рыцарь» и «Сцены из Фауста». Внутри театра дело считали решенным, но данных о том, как и когда Завадский начал работать над спектаклем и почему из этой работы выпал, в мхатовских анналах не сохранилось.

Почти одновременно возникла идея постановки «Хижины дяди Тома». Роман Г. Бичер-Стоу, опубликованный в России в 1852 г., можно назвать «романом детства» Станиславского и Немировича-Данченко. В желании поставить его сквозит надежда, что новому поколению подростков этот культурный запас может пригодиться. Станиславский видел в нем новый детский спектакль: «Думаю, что “Хижина дяди Тома” нам очень нужна на помощь истрепанной и заигранной “Синей птице”»[20].

То, что «Синяя птица» «истрепана», ему доложили давно. Григорий

[19] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Прометея» часть I.*

[20] *Протокол заседания РХК 9 мая 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 536.*

Хмара, посетивший спектакль 20 октября 1918 г., зафиксировал в отчете: «Играют в ней кто только захочет и сплошь и рядом без единой репетиции <…>, душа покрывалась тиной и плесенью, и хотелось встать и уйти из Театра <…>, пусть не думают, что это был какой-то особенно плохой спектакль, другим в последнее время его никто не видел…»[21].

В процессе работы возникла необходимость внести изменения в инсценировку В.Г. Лидина, но автор, уже получивший аванс, отказался от переделок, и вопрос «завис». Станиславского, увлеченного открывшимися постановочными возможностями, это нервировало: «Мне страшно хотелось ставить эту пьесу. Как не хотелось со времен "Синей птицы". В прошлом году оттянули, и охота почти прошла. Если и в этом году будет то же, то я уже не смогу больше ею заниматься…»[22] Так и получилось. Станиславский оставил надежды на «Хижину» и взялся за «Синюю птицу», решив привести ее в порядок и оставить в репертуаре.

К «Бесприданнице» приступили в 1926 г. Предполагалось, что ставить ее будет В.Г. Сахновский, только что приглашенный в Художественный театр. Руководить постановкой должен был Станиславский. Работа не заладилась из-за трудностей с распределением ролей. Лариса – А.К. Тарасова и Огудалова-старшая – О.Л. Книппер-Чехова сомнений не вызывали. А с Паратовым – В.И. Качаловым и Карандышевым – М.Я. Прудкиным все оказалось не так просто. Станиславский беспокоился: «Без Качалова нельзя ставить "Бесприданницу". Выяснить вопрос, почему Качалов отказывается от всех ролей»[23].

В. Дмитриев. Эскиз декорации к пьесе А.Н. Островского «Бесприданница». 1929

Выяснить не удалось даже В.В. Лужскому. В комментариях к протоколу заседания РХК от 6 июня 1926 г. он предположил, что Качалов метит на роль Карандышева: «Если В.И. [Качалова] интересует Карандышев, может быть, просить К.С. [Станиславского] играть Паратова только абонементы? Роль у него играна, играна очень хорошо по тем временам»[24]. Станиславский не соглашается, скорее всего, потому, что с «тех времен» прошло 36 лет.

В итоге работа оказалась прервана на целых два сезона.

В 1928 г. руководство постановкой взял на себя Немирович-Данченко и предложил свое видение пьесы. Сахновский вспоминал, что «он непременным условием ставил, чтобы в декоративном оформлении пьесы смыкались простор России, где легко дышится, и узкая, тесная, приличная жизнь»[25]. В.В. Дмитриев создавал эскизы декораций, отталкиваясь

[21] *Музей МХАТ. В.Ж. № 3652. Отчет К.С. Станиславскому 20 октября 1918 г.*

[22] *Станиславский К.С. Письмо Р.К. Таманцовой 15 июля 1926 г. № 206. // Станиславский К.С. Собрание сочинений. Т. 9. С. 233.*

[23] *Протокол заседания РХК 19 апреля 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 534.*

[24] *Протокол заседания РХК 6 июня 1926 года. Там же. С. 537.*

[25] *Сахновский В.Г. А.Н. Островский на сцене Московского Художественного театра // Ежегодник МХТ 1943. / Ред. коллегия: В.Е. Месхетели (отв. ред.), П.А. Марков, В.Я. Виленкин, И.Я. Гремиславский, А.М. Бродский. – М.: Музей МХАТ им. М. Горького, 1945. С. 268.*

от этой идеи. Эскиз комнаты в доме Огудаловой точно выражал мысль о узости мещанской жизни: «… красноватая гостиная с какой-то особенно безвкусной мебелью, гостиная, похожая на номер в средней руки гостинице»[26].

На воплощение замысла потратили много сил, но его вытеснила из планов другая пьеса, о чем читаем в письме Сахновского: «В Художественном театре я буду ставить "Смерть Тарелкина", а не "Бесприданницу", с Москвиным, Тархановым и Грибуниным»[27].

Черная комедия «Смерть Тарелкина» кажется едва ли не самым парадоксальным выбором театра. А.В. Сухово-Кобылин – автор, который никогда не шел на сцене Художественного театра. В самой его природе есть нечто, противоречащее мхатовской поэтике: глубочайший философский пессимизм, метафизическая глубина, кукольно-марионеточная условность образов. Для Вс.Э. Мейерхольда сумрачная поэзия пьесы была абсолютно органична, но для МХАТ она кажется совершенно невозможной.

На самом деле обращение к «Смерти Тарелкина» в сентябре 1926 г. не случайно. «Горячее сердце» А.Н. Островского уже идет и пользуется большим успехом, а П.А. Марков подумывает о превращении в «авторов театра» таких драматургов, как В.В. Маяковский и Н.Р. Эрдман. Ясно обозначается стремление МХАТ к острой до гротеска театральной сатире. Если взглянуть на проблему выбора в этом ключе, то Сухово-Кобылин перестает выглядеть автором, неожиданным для репертуара.

Работу начали, но остановили очень скоро. Причина нетипична для МХАТ с его строжайшей дисциплиной: отказ артистов репетировать. Исполнители главных ролей своего нежелания продолжать работу не скрывали, и по этому поводу высказывались довольно активно. 28 октября 1926 г. в журнале репетиций сделана короткая запись: «Присутствуют все»[28]. В тот же день, после того, как утром на репетиции «присутствовали все», состоялось вечернее заседание РХК. Судя по архивным записям, двигаться к пьесе Сухово-Кобылина для актеров было психологически невыносимо. Во всяком случае, протокол обсуждения заканчивается словами: «Постановили: считаясь с тем, что артисты, которые должны исполнять главные роли в пьесе, сомневаются в ее успехе, а также с тем, что по целому ряду соображений включение в репертуар МХАТ такой мрачной и далекой от современной жизни пьесы в данный момент представляется нежелательным, прекратить работы по "Смерти Тарелкина"»[29].

Да, вероятно, все так и было. Но есть основания полагать, что актеры, кроме пьесы, не принимают и самого Сахновского, интересно мыслящего, глубоко философичного режиссера. Зрители тоже не в восторге от его режиссуры: поставленный им «Унтиловск», замечательный спектакль, один из лучших в репертуаре, выдерживает всего 20 представлений. Может быть, комедию Сухово-Кобылина ждала та же участь.

«Бег» М.А. Булгакова поразил мхатовцев уже в первом чтении. Предложенный драматургом выразительный жанровый подзаголовок «Восемь снов» – нечто для театра совершенно неожиданное. Из «Дней Турбиных» сны исключили,

[26] *Волков Н.Д. Театральные вечера. / Послесл. А.В. Солодовникова. – М.: Искусство, 1966. С. 383.*

[27] *Сахновский В.Г. Письмо З.К. Сахновской-Томилиной 27 июня 1926 г. // Мнемозина. Документы и факты из истории Отечественного театра XX века. Выпуск 5. / Ред.-сост. В. Иванов. – М.: Индрик, 2014. С. 510.*

[28] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Смерти Тарелкина».*

[29] *Протокол заседания РХК 28 октября 1926 г. // Марков П.А. В Художественном театре. С. 547.*

а здесь – целая пьеса состоит из них одних.

Знакомство с документами, имеющими отношение к «Бегу», оставляет особенное впечатление: привычного журнала репетиций с толстой обложкой нет, вместо него в отдельной папке хранятся выдернутые откуда-то листы с множеством музейных штампов. На последнем из них можно прочитать: «Дальнейшая репетиция отменена по распоряжению Н.Н. Литовцевой»[30]. Запись датирована 7-м декабря 1928 г., в день, когда получено известие о запрете пьесы Главреперткомом.

МХАТ продолжает бороться за пьесу, но с этого дня ритм работы сбивается. Репетиции то обрываются (25 января 1929 г.), то возобновляются (10 марта 1933 г.), то снова прекращаются (15 октября 1933 г.), на сей раз окончательно. Хроника событий изобилует пробелами. Возможно, в связи с запретом пьесы театр предпочитал не оставлять следов. Свидетелей не осталось, и спросить не у кого.

По неосуществленным замыслам этого периода видно, что от поисков по формуле «созвучия революции» (в «Старом Кромдейре» и «Прометее») театр идет к выработке *нового академизма* – современного по духу, характеру, атмосфере и содержанию. Два замысла – «Пушкинский спектакль», осмысленный как повторяющаяся попытка театра приблизиться к сценическому воплощению поэзии пушкинского текста и «Хижина дяди Тома» – характерны в ключе попыток театра заново обрести самого себя в изначально принятом переплетении репертуарных линий. Программа нового академизма определилась полностью в таких неосуществленных постановках, как «Бесприданница», «Смерть Тарелкина» и «Бег». Классичен. Академичен. Традиционен. Таким Художественный театр видится в зеркале этих работ.

Становление нового академизма происходит в «триптихе о революции» и двух классических постановках, в которых театр совершенно по-новому разрешает свои взаимоотношения с классикой: «Горячем сердце» Островского и «Женитьбе Фигаро» Бомарше. Это – в афише. Замыслы устаревшей формулы «созвучия революции» оставлены навсегда, а к неосуществленным прожектам, «работающим» на новую программу, возвращаются в тридцатые годы.

Три нереализованных замысла нового академизма отличаются особенной яркостью. «Бесприданница» в великолепных декорациях Дмитриева имела все шансы превратиться в яркое украшение классического репертуара. «Смерть Тарелкина» в случае успешной реализации привнесла бы немало свежего в устоявшиеся представления МХАТ о своем творческом методе – но это тот поворот, который театр не сделал. Однако самым важным из этих трех фантастически разных по содержанию и форме замыслов был именно булгаковский «Бег». Можно было бы сказать, что ни один из оставленных замыслов не завершился катастрофой. Если бы в списке неосуществленного не было «Бега» – про который с полной уверенностью этого сказать нельзя.

Булгаков – автор, и мировоззренчески и эстетически совпадающий с МХТ, органичный его репертуару. Но вместе с тем он предлагает театру литературный материал новый и по форме, и по

[30] *Музей МХАТ. Журнал репетиций «Бега» 1927/28 гг.*

качеству. Если «Белую гвардию» театр переделал в пьесу вполне реалистическую и по атмосфере чеховскую, то фантасмагория восьми снов «Бега» уже принадлежала собственно Булгакову-драматургу. Подход к нему как к писателю *мистического реализма* (если бы МХАТ это начало в пьесе почувствовал и стал искать к нему ключ) мог стать настоящим новым открытием драматурга и началом принципиально нового витка развития Художественного театра и его метода. Пьеса-сон о горечи поражения русской интеллигенции стала горчайшей из репертуарных потерь, понесенных МХТ в двадцатые годы.

Борьба за пьесу, обещавшую стать лучшим спектаклем репертуара, происходит на фоне постепенного ужесточения режима. Близятся тотальная индустриализация и насильственная коллективизация, объявляется первая «пятилетка» – страна идет к году «великого перелома». На пороге стояли тридцатые. Жизнь переламывалась и разворачивалась в еще неведомую мхатовцам сторону. Им снова и заново предстояло идти трудным путем врастания в современность. Но нереализованные замыслы следующего десятилетия – другой исторический сюжет и тема другой статьи.

Список литературы:

1. Виноградская И.Н. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись в 4 т. / 2-е изд. доп., уточн. и испр. М.: МХТ, 2003.
2. Волков Н.Д. Театральные вечера. / Послесл. А.В. Солодовникова. М.: Искусство, 1966.
3. Добужинский М.В. Воспоминания. / Сост., послесл. и коммент. Г.И. Чугунов. М., 1987.
4. Золотницкий Д.И. Академические театры на путях Октября. Л.: Искусство, 1982.
5. Марков П.А. В Художественном театре. Книга Завлита. / Ред. З.П. Удальцова, предисл. М.Л. Рогачевского. М.: ВТО, 1976.
6. Немирович-Данченко Вл.И. Творческое наследие в 4 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева, вст. ст. А.М. Смелянского. – М.: МХТ, 2003.
7. Радищева О.А. Станиславский и Немирович-Данченко. История театральных взаимоотношений 1917–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.
8. Смелянский А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / Вст. ст. О.Н. Ефремова. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Искусство, 1989.
9. Соловьева И.Н. Художественный театр: жизнь и приключения идеи/ Ред. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2007.
10. Станиславский К.С. Собрание сочинений: в 9 т. / Сост. И.Н. Виноградская, Е.А. Кеслер, коммент. И.Н. Виноградская, З.П. Удальцова, ред. И.Н. Виноградская, вступит. ст. А.М. Смелянского. М.: Искусство, 1999.
11. Строева М.Н. Режиссерские искания Станиславского 1917–1938. М.: Наука, 1977.

Сборники:

1. Письма О.С. Бокшанской Вл.И. Немировичу-Данченко в 2 т. / Сост., ред., коммент. И.Н. Соловьева. М.: МХТ, 2005.
2. Художественный театр. Творческие понедельники и другие документы: 1916–1919 / Сост., ред., коммент. З.П. Удальцова, вступ. ст. А.М. Смелянский. М.: МХТ, 2006.