

Е. Б. Рашковский

Философия общения: из воспоминаний об А. Г. Кудашевой-Тиниковой

Аннотация: предлагаемый читателю текст – своеобразные аналитические мемуары, посвященные детскому театральному педагогу Александре Георгиевне Кудашевой-Тиниковой (1894?–1971), наследнице и продолжательнице традиций великой российской театральной культуры начала XX в., воспитательнице многих известных актеров второй половины XX – начала XXI в. Анализируя жизнь и художественную практику А. Г. Кудашевой-Тиниковой, автор – историк и философ – пытается осмыслить феномен театра как неотъемлемую часть человеческой жизни и культуры.

Ключевые слова: культурология, «устная история», А. Г. Кудашева-Тиникова, психологический реализм, условность, философия, педагогика, театр, общение, внутреннее пространство.

Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века...

Борис Пастернак

Документов об этом замечательном человеке крайне мало. Может быть, что-то хранится (по крупицам) в государственных и ведомственных архивах. Уверен, что что-то может обнаружиться в фондах и документальных собраниях МВД Российской империи, МХАТа, Минпроса (благо, под конец жизни она удостоилась звания заслуженного учителя); что-то, возможно, обнаружится когда-то и в агентурных материалах Лубянки, особенно по 1930-м гг.

Но для такого рода разысканий требуется уйма времени – либо своего собственного, свободного, которого нет, либо специально выделенного казенного, учрежденческого времени. Может быть, когда-то этой судьбой займутся будущие театроведы или исследователи педагогики советской эпохи. Может быть... Но пока на помощь могут прийти лишь нестрогие и непроработанные методики «устной истории» (oral history), когда образ эпохи, местности, отдельного человека – опять-таки по крупицам – собирается из личных свидетельств. И вообще, как я уверен, без личных свидетельств, без «устной истории» серьезная культурология едва ли возможна. Личные свидетельства могут содержать в себе сколь угодно много фактических неточностей, ошибок, иногда преднамеренных перекладок. Но именно эти свидетельства передают нам настроения, стилистику, а с ними – и живое дыхание истории и культуры.

Посему мне хотелось бы сделать некоторый собственный вклад в воссоздание облика замечатель-

ного детского театрального педагога – Александры Георгиевны Кудашевой-Тиниковой (1894?–1971).

В ее личности и судьбе сходилась множество российских культурно-исторических миров, на каждом из которых мне хотелось бы, самым кратким образом, остановиться особо.

Мир российской аристократии. В ее жилах текла русская, татарская, шведская и итальянская кровь. Александра Георгиевна происходила из рода князей Кудашевых. Если заглянуть в старую энциклопедию, Кудашевы – «русские княжеские роды, происходящие от татарских мурз; один из них в восходит к началу XVII в., исповедует донные магометанскую веру /.../ Другой род К[удашевых] происходит от князя Чепая-мурзы К[удашева], участвовавшего в Московском осажденном сиденье 1618 г.»¹.

Один из возможных предков Александры Георгиевны – герой Отечественной войны 1812 г. князь Николай Данилович Кудашев (1784–1813). Участник Бородинского сражения, один из организаторов партизанских отрядов на территориях, оккупированных Наполеоном; погиб в Битве народов под Лейпцигом. Портрет его кисти Дж. Доу хранится в Эрмитаже². Это его воинской удали посвящены строчки «Певца во стане русских воинов» В. А. Жуковского:

¹ Кудашевы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 16а. СПб., 1895. С. 927.

² Вспомним пушкинское: «У русского царя в чертогах есть палата...».

А. Г. Кудашева-Тиникова вместе с учениками —
В. Ч. Хмелевским и И. Я. Лабинской.
Фото начала 1960-х гг.

Кудашев скоком через ров
И летом на стремнину...

Шведские же ее крови — от графов Стенбок-Ферморов: «...графский род, происходящий от шведского государственного советника Иона, жившего в XIII в.»; потомки же участника Северной войны шведского графа Магнуса Стенбока «...поселились в Эстляндии»³. Род графов Стенбок-Ферморов был внесен «в V ч[асть] род[ословной] кн[иги] С.-Петербургской и Херсонской губ.»⁴.

Конечно же, в советское время бравировать такими вещами было невозможно, даже попросту опасно. О своих родителях она говорила: «оба титулованные». Но говорила безо всякой гордыни и аффектации, как если бы они были, скажем, шатенами или бухгалтерами.

Несмотря на титулованность, достаток семьи был, скорее всего, скромный.

Позднее, не без влияния опыта общения с Александрой Георгиевной, я писал, что подлинный аристократизм есть некоторое *внутреннее чувство*, реализующееся во внешнем общении как демократизм. А альтернативной этой внутренней человеческой связи между аристократизмом и демократизмом может быть лишь барство в отношении к самому себе и хамство в отношении к другим⁵.

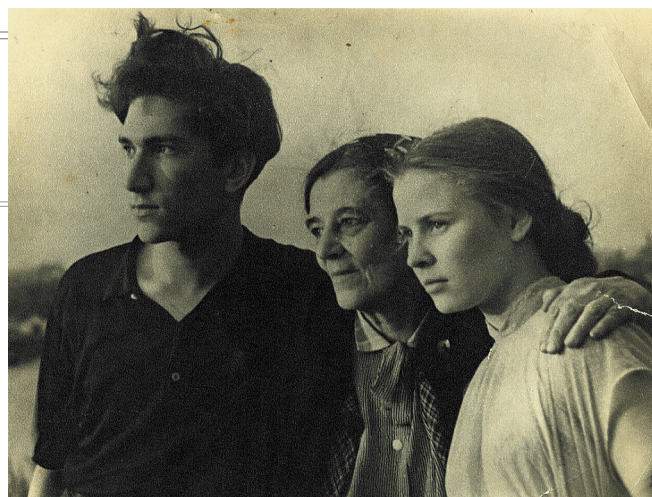
Мир российского революционного движения, прежде несправедливо превозносившийся до небес, а ныне столь же несправедливо отрицаемый и оскорбляемый.

Для таких людей, как юная княжна Александра Кудашева, участие в социал-демократических кружках было живым выражением того социального сострадания, той общественной отзывчивости, которые не покидали ее до последних лет жизни. Она рассказывала мне, как мучительно было для нее в ранней юности наблюдение взаимных антагонизмов и взаимной нетерпимости между юными социал-демократами и социал-революционерами: вечный и доселе не разрешенный спор о западнических или же о самобытных путях развития России, пронизы-

³ Стенбок и Стенбок-Фермор // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 31а. СПб., 1901. С. 589.

⁴ Там же. С. 590.

⁵ См.: *Рашковский Е. Б.* На оси времен. Очерки по философии истории. М.: Прогресс-Традиция, 1999. С. 26–27.



вавший и продолжающий пронизывать всю русскую жизнь: и верхов, и интеллигенции, и протестующих маргиналов...

За участие в социал-демократическом движении несовершеннолетняя княжна Кудашева была сослана в Лиду (еврейское местечко в Белоруссии), затем переведена в Вильно (Вильнюс, нынешняя столица Литвы), а уж затем, вследствие открывшегося туберкулеза, передана на поруки родным и отправлена в Италию, в Неаполь — к бабушке, итальянской графине.

Однако же доминантою жизни Александры Георгиевны был и оставался до самой ее смерти **мир российского театра**.

Первое ее сценическое «крещение» состоялось в Лиде, в самодеятельной театральной группе еврейской молодежи «Ха-Зóмер»⁶: ей, юной русской девушке, досталась эпизодическая роль дряхлой еврейской бабуси. Позднее, возвратясь из Италии, она связала свою жизнь с театром навсегда. Причем не просто с театром, но с линией духовного и психологического реализма К.С. Станиславского и М. А. Чехова.

Этот опыт высокопрофессионального, нагруженного глубиной чувств, интуиций, символов и смыслов театрального дела Александра Георгиевна, потеряв из-за наветов и преследований Большого террора 1930-х гг.⁷ возможность режиссер-

⁶ «Соловей» (иврит в ашкеназийском произнесении). В господствующем ныне сефардийском произнесении — «хамáйр».

⁷ Спасительную роль в тогдашней жизни Александры Георгиевны сыграла Екатерина Павловна Пешкова, возглавлявшая в то время еще не уничтоженный Политический Красный крест. Это учреждение находилось почти что на самой Лубянке, на Пушечной улице, в здании закрытого тогда храма Св. Софии Премудрости Божией. И что интересно и совсем не характерно для эпохи Большого террора: на Екатерину Павловну Александру Георгиевну вывела прокурор (по рассказу Александры Георгиевны, «еврейка, с очень умным лицом»), которой было поручено вести заведенное на нее по гнусному доносу одного из актеров дело.

ской работы в профессиональном театре (это был Ивановский ТЮЗ), перенесла в *мир детской сценической педагогики*. Театральный мастер высокого класса, она довольствовалась скромным и низкооплачиваемым трудом руководителя детских «театральных кружков»: драматических, кукольных... И сумела отдать все свое сердце, все свои знания и мастерство детям, подросткам и юным людям, только-только входившим в беспощадную взрослую жизнь⁸.

И был еще один мир Александры Георгиевны, о коем молчать и забывать нельзя: *мир тогдашней бедственной советской жизни*. Этот мир уже почти никто не помнит: он как-то смягчился, нормализовался к началу 1960-х гг., пока не вступил в стадию медленного распада к концу 1970-х гг. Александра же Георгиевна, щедро дарившая нам огромные и драгоценные пространства культурной памяти, творческих трудов и самопознания, большую часть своей жизни оставалась человеком вынужденно безбытным⁹ и бездомным, без «жилплощади» и постоянной «прописки», снимавшим углы в чужом жилье (на моей памяти — коммуналка в Скатертном переулке, двухэтажный барак в районе Филевского парка, ветхий, обреченный сносу дом в Проточном переулке).

И лишь к концу жизни она получила свою комнату в прекрасном новом доме, но — увы — в коммунальной квартире на Воробьевых горах, на улице Дружбы, рядом с китайским посольским кварталом.

Время моего первого знакомства с Александрой Георгиевной относится к маю 1951 г.; мне шел одиннадцатый год, я заканчивал второй класс. Как раз в это время на первом этаже арбатского дома № 20 (в коем наша семья жила тогда в коммуналке) разместился Дом пионеров Киевского района¹⁰, в составе которого и находилась возглавляемая

⁸ По словам Александры Георгиевны, некоторые родители упрекали ее за «тепличность» создаваемой ею для детей студийной атмосферы: действительность, мол, жестокая, к ней и надо готовить. Но это было типичное для тех лет недомыслие. Смолodu ожесточенное сердце не прибавляет ни жизненного опыта, ни элементарной житейской мудрости, ни простой житейской приспособленности, но обуславливает лишь ранний человеческий коллапс. Александра Георгиевна была мудрее своей эпохи и всяческой тогдашней «народной мудрости» (наподобие погудки, что за битого двух небитых дают).

⁹ «Безбытность» — не в привычной в те поры российской житейской безалаберности, но именно в бездомности и нищете. Но даже и в эти годы она мастерски, сосредоточенно и вдохновенно, работала с детьми, делала волшебный реквизит почти что «из ничего», напр., из газетной бумаги, марли и гуаши; она умела лаской добиваться от шаловливых и рассеянных ребятишек высокой концентрации внимания и воображения.

¹⁰ Ныне в этом помещении находится редакция журнала «Москва».

Александрой Георгиевной Театральная студия. И сразу же начала она прослушивание и набор арбатских мальчишек и девчонок. «Детей Арбата».

С детства увлекавшийся Востоком, я прочитал какое-то революционное китайское стихотворение в переводе А. Гитовича. Александра Георгиевна сказала, что несмотря на недостатки в дикции (свистящие получались у меня межзубными) она все же берет меня в Студию:

– Ты ведь будешь работать?

– Буду! — ответил я.

Всерьез занятия наши пошли осенью, с началом следующего учебного года. Было нас три группы: младшая, средняя, старшая. Каждая занималась по два часа по средам и воскресеньям. И уже с первых недель студийных занятий я начал внимательно присматриваться к ней. Удивительным было ее лицо: волевое, несколько суровое, но часто скрашиваемое чарующей улыбкой. Красоту этой шестидесятилетней женщины подчеркивала даже необычная благородно-старомодная одежда: выдавшая виды черная круглая шляпа, черная же тафтяная мантилья поверх клетчатого пальто из дешевого букле. Все это — скромное, изрядно обветшавшее, но содержавшееся в необыкновенной опрятности и чистоте.

Кстати, об одежде. Тем паче, что в этом разговоре касаемся мы сюжетов театральных. Надобно представить себе историю тех лет и тогдашнего быта. Среди понурых людей в неуклюжей одежде по окрестностям тогдашнего Арбата еще появлялись интеллигентные старички в соломенных канотье дореволюционной выделки и старушки с дореволюционными камнями, скреплявшими воротнички допотопных шелковых блузок. А зимой можно было встретить и простонародных старух в дореволюционных, уже изрядно вытертых бархатных душегрейках, опять-таки выдавших виды. И немало попадалось пожилых людей в пенсне — в этом характерном для тогдашнего советского кинематографа символе «интеллигентщины» и «мелкобуржуазного оппортунизма»... Правда, и Л. Берия с В. Молотовым носили пенсне (как и Н. Булганин носил столь несообразную его лицу непролетарскую эспаньолку), но эти господа-товарищи были до поры до времени превыше подозрений.

Во всем облике Александры Георгиевны была какая-то внутренняя несломленность: гордая аристократическая осанка (но не надменно-барская: барство она ненавидела), прекрасное владение своим телом, жестами, голосом. И удивительное в своей одновременной строгости и ласковости владение детьми. Даже нами — клопами-непоседами. Между делом, т. е. между разминками подготовительных занятий, этюдами, репетициями, она

вскользь рассказывала нам о репетиционной работе Станиславского, а позже — любимого своего учителя Михаила Александровича Чехова¹¹.

Система Станиславского — да еще в чеховских проработках — была для нее не просто технологией сценического творчества (такой взгляд возобладал в советскую и постсоветскую эпоху), но, пожалуй, некоей философией человека-в-театре и, более того, — философией жизни. И не случайно жизненным ее девизом были слова Станиславского: «любить искусство в себе, а не себя в искусстве». И само искусство было для нее не «приемом» (à la Шкловский или Тынянов), но служением.

Возникает вопрос: служением кому?

Воспитанная в идеях интеллигентской культуры конца XIX — начала XX в., Александра Георгиевна была человеком формально неверующим. Но ее непреложная вера в наше призвание любить людей, служить людям и ради людей служить ценностям нравственности и культуры¹² была бы неплохой школой для нынешних формально «верующих», но лишенных подлинного нравственного стержня поколений. Того стержня, без которого любое верование превращается лишь в надменное суеверие.

Система Станиславского, повторяю, была не только методикой сценического действия, но целой художественно-философской программой. Так что студийные занятия включали в себя не только подготовку спектаклей, но и вереницу трудов по «работе актера над собой» (таково название одной из книг Станиславского).

Работа над речью включала в себя не только исправление и усовершенствование дикции (в частности, благодаря скороговоркам), и не только постановку голоса (элементы пения и музыкального речитатива), но и работу над *словом*. Слово же человеческое должно быть образно насыщенным, осмысленным и полнозвучным. И благозвучным. В разговорах, в этюдах, на репетициях она учила нас входить во внутреннюю музыку текста. И

¹¹ Имя эмигрировавшего на Запад М. А. Чехова стало мало-помалу выплывать из преднамеренного административного забвения во второй половине 1950-х гг. И связано это было, в частности, с широко демонстрировавшимся в Советском Союзе американским фильмом «Рапсодия» (с участием Э. Тейлор и В. Гассмана; студия «Метро Голдвин Мейер», 1954 г.), где Михаил Александрович играл роль старого педагога-музыканта.

¹² Идея «неоплатного долга» любого мыслящего и развитого человека перед прошлыми, нынешними и будущими поколениями — идея, которая легла в основу духовного склада лучшей части российской интеллигенции — была обоснована в трудах народнического философа П. Л. Лаврова (1828–1900) в конце 1860-х гг. Без этой идеи невозможно представить себе весь последующий склад русской культуры (см.: *Рашковский Е. Б.* Осознанная свобода: материалы к истории мысли и культуры XVIII – XX столетий. М.: Новый хронограф, 2005. С. 97–113).

очень много занималась с нами чтением поэзии¹³. А результатом был удивительно гибкий, игривый и пластичный, ныне уже почти что насовсем утраченный, русский язык. Язык Пушкина (спектакль «Сказка о царе Салтане» под музыку Римского-Корсакова), Гоголя («Женитьба»), Островского («Свои люди — сочтемся», «На пороге к делу»¹⁴), Чехова («Юбилей», «Медведь»). Все это — спектакли, которые ставила с ребятами Александра Георгиевна.

Этюды, над которыми мы работали под ее руководством, были тоже незабываемы: уметь прислушаться ко внутренней тишине в тебе самом, к шуму улицы за стеной, уметь в течение трех-четырёх минут вообразить волшебный город (а ведь каждый ребенок носит в себе свои собственные образы волшебного города, и надобно лишь разбудить его *творческую волю*, чтобы отыскать и развить в себе эти образы), или почувствовать во рту вкус драгоценного напитка, или, сидя на стуле, пройти тропинками леса, полного птичьим пересвистом, или под музыку повертеть в руках стул, чтобы музыка наполнила и самого тебя, и обыгрываемый тобою предмет¹⁵...

Пока ей позволяли силы, она выкраивала для нас время и для работы над *телом*. Это были краткие, но незабываемые занятия по раскрепощению осанки и по сценическому движению. Ведь театр требует не согбленных и косолапых, но таких, которые владеют тем, что называется ныне *body language*. Ведь актер призван мыслить не только головой и сердцем, но телом.

А работа над ролью? Внутренне припомнить историю твоего героя, пережить изнутри гамму его восприятий и чувств, пережить характер его отношений с людьми, даже внутреннюю моторику его движений, и притом — именно в связи с текущими его побуждениями: то самое, что Станиславский несколько неуклюже определил как «метод физических действий». Правда, предикат «физического» не так уж неуклюж. Актер говорит с партнером и публикой не только голосом и душой. Перемещаясь в условном, замкнутом, но открытом зрителю

¹³ Правда, ей приходилось разучивать с ребятами, в особенности из младшей и средней групп, массу стишков пионерского и патриотического содержания и, как правило, не самой высокой пробы. Но что было делать? «Времена не выбирают».

¹⁴ Эта пьеса, написанная А. Н. Островским вместе с Н. Я. Соловьевым в 1879 г., повествует о судьбе сельской учительницы — мирной народницы. Пьеса вызывала нарекания и «слева» и «справа» (см.: *Шешунова С. В.* Соловьев Николай Яковлевич // *Русские писатели 1800–1917*. Т. 5. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 751).

¹⁵ О том, сколь важно очеловечение вещи в сценическом действе, писал позднее М. Розовский (см.: *Розовский М. Г.* Игра с вещью. Заметки режиссера // *Декоративное искусство СССР*. М. 1970. № 10. С. 8–13).

А. Г. Кудашева-Тиникова.
Фото 1930-х гг.



сценическом пространстве, он говорит и через свои жесты и движения. Не только через тончайшие вибрации голоса и души, но и через физические импульсы и телодвижения он должен восчувствовать и как бы вобрать в себя своего партнера. И косвенно — зрительный зал.

Не случайно же она настаивала на важности обоснования Станиславским категории *сценического общения*. И дети, и подростки понимали ее. А ведь подростку — в необходимом полудетском его самоутверждении — так важно иметь именно *взрослого друга* за пределами и семьи, и школы. Тем более что подростку, в особенности с творческими задатками, всегда в той или иной степени одиноко на свете. Бездомная, она открывала нам подлинные жилища мысли и культуры.

О, если бы она знала, сколь созвучны были ее программы сценического воспитания трудам тех мыслителей Запада, которые в ее годы утаивались от «советских людей»: скажем, К. Ясперса или Э. Фромма, настаивавших на идее *коммуникации* (т. е. проходящего сквозь глубину личности и внутренне пересоздающего личность *общения*) как на одну из непреложных предпосылок достойного человеческого существования!

Актерская работа над собой, работа над ролью, работа на сцене — поначалу в жалком пространстве арбатского офиса (где и сцены-то как таковой не было), а уж позднее, в конце 1950-х гг., когда Киевский дом пионеров получил достойное помещение на Кутузовском проспекте, с настоящим залом и настоящей сценой, — эта работа была для каждого из нас не только школой театральных азов, но и школой собственной личности. Бесконечно раздвигающая свои образы и смыслы сценическая «коробочка» (выражение из «Театрального романа» М. Булгакова) и внутреннее пространство человеческой души оказывались взаимно обогащающими и взаимно обратимыми.

Еще одна удивительная черта Александры Георгиевны: при всей страстной ее любви к театральному искусству она не стремилась поверстать всех в актеры. В каждом юном человеке она — именно через театральные труды (упражнения, этюды, праздничные капустники, через анализ текстов и репетиции, через строгую дисциплину спектакля или концертного выступления) — стремилась оты-

скать его собственные предпосылки и собственное избрание. Но вот само это присущее ей чувство внутреннего пространства человека, разрастающегося в творческом общении, приводило к тому, что из стен Студии вышла плеяда замечательных русских актеров, среди которых — и «народные», и «заслуженные»: О. Ефремов¹⁶, Г. Кириюшина, П. Попов, В. Шалевич, О. Кузнецова, В. Езепов, Н. и Е. Киндиновы, Ю. Шерстнев¹⁷, А. Турган. А наследником ее культуры детской и юношеской театральной педагогики стал ее названный сын — Вадим Чеславович Хмелевский.

Но что интересно — театральная работа Александры Георгиевны над внутренним пространством подростков способствовала возделыванию и самораскрытию людей живых и ярких. Вот некоторые имена, которые привожу в алфавитном порядке: филолог Владимир Аннушкин, лингвист Геннадий Богомазов, психолог Елена Бугрименко, переводчица американской и английской прозы и драматургии Ольга Варшавер, технолог-изобретатель Ефим Водинский, психолог Елена Иванова, педагог-словесник и методист Эрнст Красновский, радиопизик Валентин Кулешов, редактор неброского, но, тем не менее, одного из самых глубоких современных российских социогуманитарных изданий — журнала «Мировая экономика и международные отношения» Изабелла-Анна Лабинская, один из создателей современной теории газовых турбин (он же и переводчик американской и чешской поэзии) Александр Лейзерович, политолог Дмитрий Орешкин, фотохудожник Андрей Смолин, технолог и бизнесмен Евгений Шмарьян, литературовед Николай Якушин.

¹⁶ Об ученичестве Олега Николаевича у Александры Георгиевны см.: *Якушин Н. И.* Арбат Олега Ефремова // Олег Ефремов: Пространство для одинокого человека / Сост. И. Л. Корчевникова. М.: Эксмо, 2007. С. 800–803.

¹⁷ О том, какую роль в творческой судьбе Юрия Шерстнева сыграла «дивная Александра Георгиевна Кудашева» см.: *Шерстнев Ю. Б.* Настоящая автобиография, написанная Ю. Б. Шерстневым. Информационный ресурс: sherstnev.ru/index.php?page=ab.

Культура и искусство 2(14) • 2013

И ведь все это были на студийной сцене интересные и оригинальные актеры.

Мне приходилось слышать в театральной среде такие суждения: актеру незачем быть личностью, глубокая и самобытная личность только мешает сценической работе; актер призван быть лишь талантливой «куклой», поочередно исполняющей те роли, которые предназначаются режиссером или театральным менеджером. Александра же Георгиевна придерживалась иного взгляда: актер должен быть именно личностью, богатой внутренним содержанием и даром общения. Кстати сказать, об этом же самом говорил мне и старый знакомый Александры Георгиевны — театровед и театральный педагог Виталий Яковлевич Виленкин (1911–1997), работавший бок-о-бок с Качаловым и Москвиным и не бросавший слова на ветер.

Как удавалось ей сохранить во все эти годы иступленной не только что идеологической, но и эстетической цензуры свою осознанную преемственность по отношению к великой театральной культуре России начала прошлого века? Уму непостижимо. Однако — удавалось.

И видимо, само материальное убожество тогдашней жизни каким-то образом способствовало этому сохранению. Играть приходилось по преимуществу на убогих сценах московских школ, городских, а в Подмосковье — сельских клубов. Играли принципиально без грима (чтобы не травить детские лица); в крайних случаях — парик или приставная борода. Однако «оформительская» бедность спектаклей волшебным образом компенсировалась: во-первых, продуманной и отточенной речью; во-вторых, продиктованными самой логикой текста и состоянием юного актера на сцене продуманными и отточенными мизансценами; наконец, в-третьих, продуманной и отточенной организацией сценического пространства. А делу такой организации служили переносные ширмы из натянутой на легкий деревянный каркас темно-коричневой бумази. Умелой перестановкою этих ширм и обеспечивалась внутренняя пластичность сценического пространства¹⁸. И это — в период господства послевоенного соцреализма, когда помпезное казенное искусство пыталось заклясть нищету, несправедливость и горе окружающей жизни!

Конец 1950-х гг., после смерти И. В. Сталина, был временем облегчения, временем общественного и художественного пробуждения России. Сентябрьский пленум ЦК КПСС (1953) облегчил нало-

¹⁸ Этими ширмами нашей Студии восхищался мой отец — адвокат Борис Федорович Рашковский (1896–1977), который ностальгически любил московскую театральную культуру начала XX в. и которого, еще совсем молодого человека, дарил своей соседской дружбой (Газетный переулок, д. 3 по нынешней нумерации) М. А. Чехов.

говый гнет в деревне, и появилось больше продуктов; сотнями тысяч возвращались в гражданскую жизнь амнистированные или реабилитированные узники ГУЛАГа (хотя далеко не все); поослаб свирепый сталинский идеологический гнет. Наступала относительно краткая советская «оттепель». Мне помнится, что даже голоса людей стали менее жесткими и императивными; как-то отчасти смягчились и разгладились людские лица. Чтобы понять глубину этого человеческого сдвига, достаточно сравнить звуковые ряды и физиогномику советских фильмов послевоенных лет, с одной стороны, и фильмов «шестидесятнических» — с другой. А возникновение руководимого О. Ефремовым театра «Современник» воспринималось Александрой Георгиевной как несомненный знак этого человеческого и художественного возрождения.

Однако и в годы «оттепели» исподволь продолжалась запрограммированная марксистско-ленинской идеологией перманентная борьба большевизма против собственного народа: антирелигиозные гонения, гонения на приусадебные участки (что оказалось едва ли не смертельным ударом по экономике деревни и малых городов России), очередное возвышение Т. Д. Лысенки, дирижируемые Кремлем и Лубянкой вспышки антисемитизма, расстрелы и казни рабочих в Новочеркасске и Кропоткине... Противоречие между носившимся в тогдашнем воздухе чаянием свободы, о котором писал Б. Пастернак в эпилоге «Доктора Живаго», и репрессивной природой большевизма разрешилось в конце концов хрущевским дебошем на художественной выставке в Манеже (декабрь 1962 г.), инквизиторским Июньским пленумом ЦК КПСС (1963) и той последующей идеологической реакцией, которая протянулась аж до горбачевской «перестройки».

Но с середины 1950-х гг. наша Студия, как и вся страна, жила этим полусознанным чаянием раскрепощения. И для репертуара нашего Александра Георгиевна отыскала новую, «оттепельную» пьесу молодого тогда еще драматурга М. Шатрова «Чистые руки». Пьеса, на нынешний взгляд, наивная, но живая и сценичная. Пьеса о том, что нельзя жить ложью, «по лжи»¹⁹. Что системная ложь несет людям самообольщения, деморализацию, инфаркты и, в конечном счете, смерть.

Стоит вспомнить и игравших в пьесе.

Вадим Хмелевский играл старого совестливого, но не очень далекого кадрового рабочего, Эрнст Красновский — старого (и опять-таки совестливого, но широко понимающего мир) МХАТовского актера, мы с Андреем Смолиным — двух школьников, неразлучных друзей, но соперников в любви. Наши с

¹⁹ Если вспомнить позднейшее выражение Александра Солженицына.

От первого лица

Андреем «партии» были как бы лирическими. Даже траги-лирическими. А вот Вячеслав Езепов, будущий народный артист России, неподражаемо играл роль комсомольского карьерюги и интригана — единственную остро характерную роль во всем спектакле. Слава позволял себе даже маленькую текстуальную вольность: вместо слов «комсомольская организация школы», он выговаривал характерной для тех лет чванной скороговоркой: «комсомольская организация ВЛКСМ школы», что еще более усиливало некий горький и одновременно комический эффект его выходов на сцену. В ту пору меж нами:

...все рождало споры
И к размышлению влекло²⁰...

И Александра Георгиевна была застрельщицей всех этих споров и размышлений. Она много рассказывала нам о Станиславском, Вахтангове и Мейерхольде. В частности, она восхищалась театральным языком мейерхольдовского «Ревизора», мейерхольдовским фантастическим умением находить взаимодействие между реквизитом и построением мизансцен. Она говорила о том, что предсмертное сближение К. Станиславского (отчасти изверившегося в рутинизированном МХАТовском реализме) и В. Мейерхольда (отчасти изверившегося в своей «биомеханике») посулило бы русскому театру, будь на то благоприятное стечение исторических обстоятельств, новый расцвет. Но это историческое обетование было перечеркнуто кончиной Станиславского и последующей расправой чекистов с Мейерхольдом. Александра Георгиевна рассказывала, как вследствие доносов и козней погиб руководимый ею молодежный театр в Иванове (многоплачевный 1937 г.). Из наших чисто театральных занятий она выкраивала время для обсуждения статей А. Д. Попова и А. Аникста о живой проблематике драматургии и театра.

Когда же в Музее изобразительных искусств на Волхонке после долгого запрета на современную живопись открылись залы импрессионистов, Александра Георгиевна вызвала нас на дискуссию об импрессионистской живописи и, шире, о самой природе искусства. И выяснилось в ходе дискуссии, что сама природа искусства условна, что без условности, без некоторой ненавязчивой акцентировки характерных черт изображаемой художником действительности нет и искусства, а стало быть — и реализма. Ибо реализм принимает в расчет не только реальность окружающей жизни, но и внутреннюю реальность самого искусства²¹.

²⁰ «Евгений Онегин» А.С. Пушкина, глава вторая, строфа XVI.
²¹ Нынче эти идеи выглядят не Бог весть как революционно, но мы-то были воспитаны на той железобетонной ленин-

Сцена не равна городской площади, условная смерть сценического героя не равна смерти эмпирического человека, но без сценической репрезентации, без сценического отображения (не отражения, но именно творческого, субъективно пережитого и выстраданного *отображения*) — наш человеческий опыт восприятия конкретной городской площади и конкретной смерти окружающих нас людей был бы неполон и обеднен. Так что художественное общение и, в частности, общение театральное (драматург — режиссер — актер, актер — актер, актер — зритель, дыхание зрительного зала — и сценическое чувство актера²²) есть необходимое духовное подспорье реальному общению и обогащению человеческому. Как показал Вяч. Иванов в своей неоднократно переизданной книге «Аполлон и Дионис», еще дельфийские жрецы, демократические лидеры древних Афин, великие греческие философы понимали эту связь театра и социальности²³.

Так что театральное и общественное мышление А. Г. Кудашевой возводило нас к глубоким коммуникативным смыслам и самого театра, и всей человеческой культуры. И самой внутренней жизни человека.

Увы, на переломе 1950–1960-х гг. я начал мало-помалу отходить от Студии и от студийных дел. И были тому причины. В 16 лет я вынужден был пойти на производство и доучиваться в 31-й школе рабочей молодежи, а к 19 годам поступил в Московский государственный историко-архивный институт, где меня захватили уже иные стихии культуры: наука и философия, а чуть позднее — поэзия.

Однако моя дружба с любимой Александрой Георгиевной и некоторыми студийцами продолжалась, продолжается и, как мне верится, не прервется и нашими земными кончинами. Но что любопытно: закваска Александры Георгиевны, как я полагаю, продолжает действовать в моих научных, философских и поэтических занятиях. А суть этой закваски такова: идея развивающегося в *общении* с другими людьми, с миром и историей, с природой, с Богом *внутреннего пространства* человека. Того самого пространства, которое способно концентрированно выразить «коробочка» сцены.

ско-сталинской эстетике, на той «ленинской теории отражения», которая напрочь отрицала автономность художественной сферы и уникальность ее творческого субъекта.

²² Зритель силою своего внутреннего настроя также имеет определенную власть над актером. И, стало быть, некоторую ответственность перед актером.

²³ См.: Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1968.

Список литературы:

1. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. М.: Наука, 1968.
2. Кудашевы // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 16а. СПб., 1895. С. 927.
3. Рашковский Е. Б. На оси времен. Очерки по философии истории. М.: Прогресс-Традиция, 1999.
4. Рашковский Е. Б. Осознанная свобода: материалы к истории мысли и культуры XVIII–XX столетий. М.: Новый хронограф, 2005.
5. Розовский М. Г. Игра с вещью. Заметки режиссера // Декоративное искусство СССР. М. 1970. № 10. С. 8–13.
6. Стенбок и Стенбок-Фермор // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. 31а. СПб., 1901. С. 8–13.
7. Шерстнев Ю. Б. Настоящая биография, написанная Ю. Б. Шерстневым // Информационный ресурс: sherstnev/index.php?page=ab.
8. Шешунова С. В. Соловьев Николай Яковлевич // Русские писатели 1800–1917. М.: Большая российская энциклопедия, 2007. С. 750–752.
9. Якушин Н. И. Арбат Олега Ефремова // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека / Сост. И. Л. Корчевникова. М.: Эксмо, 2007. С. 779–813.

References (transliteration):

1. Davydov Yu. N. Iskusstvo kak sotsiologicheskii fenomen. K kharakteristike estetiko-politicheskikh vzglyadov Platona i Aristotelya. M.: Nauka, 1968.
2. Kudashev // Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. T. 16a. SPb., 1895. S. 927.
3. Rashkovskiy E. B. Na osi vremen. Ocherki po filosofii istorii. M.: Progress-Traditsiya, 1999.
4. Rashkovskiy E. B. Osoznannaya svoboda: materialy k istorii mysli i kul'tury XVIII–XX stoletiy. M.: Novyy khronograf, 2005.
5. Rozovskiy M. G. Igra s veshch'yu. Zаметki rezhissera // Dekorativnoe iskusstvo SSSR. M. 1970. № 10. S. 8–13.
6. Stenbok i Stenbok-Fermor // Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona. T. 31a. SPb., 1901. S. 8–13.
7. Sherstnev Yu. B. Nastoyashchaya biografiya, napisannaya Yu. B. Sherstnevym. – Informatsionnyy resurs: sherstnev/index.php?page=ab.
8. Sheshunova S. V. Solov'ev Nikolay Yakovlevich // Russkie pisateli 1800–1917. M.: Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya, 2007. S. 750–752.
9. Yakushin N. I. Arbat Olega Efremova // Oleg Efremov. Prostranstvo dlya odinokogo cheloveka / Sost. I. L. Korchevnikova. M.: Eksmo, 2007. S. 779–813.