



Н. Д. СТАРОСЕЛЬСКАЯ

МАЛЫЙ ТЕАТР

1975—2005

БИБЛИОТЕКА МАЛОГО ТЕАТРА

Н. Д. СТАРОСЕЛЬСКАЯ

МАЛЫЙ ТЕАТР 1975—2005

Ответственный редактор серии

В. В. Подгородинский

Редактор

О. А. Петренко



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2006

ББК 85.33(2)

С 77

Старосельская Н. Д.

С 77 **Малый театр: 1975—2005 / Отв. ред. серии В. В. Подгородинский; Ред. О. А. Петренко. — М.: Языки славянской культуры, 2006. — 344 с.: ил. — (Библиотека Малого театра).**

ISBN 5-9551-0149-7

Книга театрального критика и писателя Натальи Старосельской посвящена тридцатилетию Малого театра России — с 1975 по 2005 год — и логически продолжает выходявшие в 30-х и 70-х годах монументальные труды по истории Малого.

Отличие настоящего издания — в его устремленности к самым широким читательским кругам. В книге рассматривается репертуар данного тридцатилетия, актерские работы, особенности жизни театра на фоне жизни всей страны.

Отдельные главы посвящены М. И. Цареву, многолетнему руководителю Малого театра, и нынешним его руководителям — Ю. М. Соломину и В. И. Коршунову.

Издание будет интересно не только для студентов, артистов, но и для всех, кто интересуется театром.

ББК 85.33(2)

*В работе над томом оказывали помощь работники музея театра:
Н. И. Сорокина, Г. М. Полтавская, Н. И. Пашкина, Е. М. Микельсон*

Фотографии: Л. С. Нелинова, Н. Е. Антипов, М. Н. Гутерман, А. В. Хрупов

ISBN 5-9551-0149-7

ISBN 5-9551-0149-7



© Н. Д. Старосельская, 2006
© Языки славянской культуры, 2006

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	7
<i>Глава 1. Эпоха и ее перелом</i>	14
<i>Глава 2. Последний романтик</i>	58
<i>Глава 3. Новые силы</i>	91
<i>Глава 4. А. С. Грибоедов в Малом театре</i>	112
<i>Глава 5. А. В. Сухово-Кобылин в Малом театре</i>	131
<i>Глава 6. А. Н. Островский в Доме Островского</i>	146
<i>Глава 7. А. П. Чехов в Доме Островского</i>	186
<i>Глава 8. История на сцене Малого театра</i>	225
<i>Глава 9. Зарубежная драматургия на сцене Малого</i>	249
<i>Глава 10. Училище</i>	274
<i>Приложение 1. Список сотрудников Малого театра</i>	305
<i>Примечание 2. Репертуар театра 1975 –2005 гг.</i>	315

ВВЕДЕНИЕ

В настоящем томе будет представлена история Малого театра за три десятилетия — с 1975-го года по сегодняшний день. Казалось бы, не столь уж велик временной отрезок: тридцать лет по сравнению с нескольковековой историей — капля в море! Предыдущие два тома охватывали два с лишним столетия. Но, тем не менее, если вдуматься, оглянуться на наше еще недавнее прошлое, мы осознаем: за каких-то тридцать лет мы пережили вместе со своей страной и всем миром несколько эпох — сложных, противоречивых, резко отталкивающихся друг от друга, «сбрасывающих с парохода современности» привычные идеалы и критерии и грубо навязывающих совсем новые. Эти три десятилетия обозначили совершенно другое отношение не только к экономическим, социальным, общественным отношениям и связям людей, но и к культуре, столь чуткой к переменам, происходящим в обществе.

И показалось, что история пошла по какому-то иному кругу, что в суете и сумятице настоящего исказились представления о прошлом и утратились очертания будущего.

И показалось, что нет никакого выхода, отдушины, возможности вдохнуть свежий и чистый воздух.

К счастью, такие настроения, как правило, минутны. Мы горестно поддаемся им, но на короткое время. А дальше... Дальше наступает потребность действовать, делать свое дело, веруя в то, что наступит иная пора. Делать свое дело, твердо осознавая, что эту пору надо уметь приближать — своими собственными усилиями, соединенными с усилиями других, думающих, чувствующих так же, как ты, — потому что сама она не придет.

И тогда времена действительно начинают меняться.

Издание, которое вы держите в руках, отличается от предыдущих двух томов по компоновке тем, проблем, по стилю изложения, но это вовсе не потому, что мы склонны отвергать все старое, предлагая взамен нечто исключительно новое. В конце концов, первый и второй

тома Истории Малого театра тоже резко отличаются друг от друга, потому что они созданы в разные эпохи, в разные периоды жизни страны и театра, представляющего эту страну. Кроме того, оба тома представляют собой строго научное издание, содержащее систематизированный и проанализированный огромный историко-культурный материал далеких времен зарождения, формирования и долгой творческой жизни Малого театра.

Задачи настоящего издания иные: по возможности представить на страницах, обращенных к самому широкому читательскому кругу, хронике жизни Малого театра на протяжении трех десятилетий. Тех самых десятилетий, что не успели еще стать седой историей, что во многом продолжают определять нашу сегодняшнюю театральную и не только театральную действительность. На примере старейшего русского театра это видится особенно отчетливо — что ушло бесследно, что оставило свои следы и какие именно следы в нашем культурном настоящем.

Время, которое выпало на нашу долю, требует иного осмысления истории, тем более, что это не далекое прошлое, которое надо изучать по свидетельствам современников и почти чудом уцелевшим документам. Это — наша история, наша юность, которая была именно такой.

А потому, бережно и благодарно листая тома, изданные в совсем иной реальности, испытывая самое глубокое и искреннее уважение к тем, кто провел трудную, кропотливую работу с любовью и невымысленным интересом к судьбе первого русского театра, мы предлагаем вам продолжение, написанное по образу и подобию той реальности, когда, по словам Л. Н. Толстого, «все смешалось» в нашем историческом доме и пока еще не начало укладываться.

Не самый удачный момент для того, чтобы попытаться оглянуться в прошлое и осмыслить его свежим взглядом.

А, может быть, наоборот, самый удачный, потому что там, в недавнем прошлом, непременно отыщется именно то, чего нам так остро недостает сегодня. Тем более, что слишком часто придется на этих страницах оглядываться дальше, дальше, в глубь столетий, в сумерки десятилетий, вспоминая те или иные моменты истории Малого театра, его мастеров, которые сыграли немаловажную роль в становлении и других российских театральных трупп.

Как не вспомнить здесь слова К. С. Станиславского: «Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?».

Как не вспомнить того, что в одном из последних интервью Афанасий Иванович Кочетков, замечательный мастер, очень точно сфор-

мулировал: Малый театр — это «мост из прошлого в будущее, русская культура и дух русской нации». Пожалуй, эти слова ушедшего артиста становятся путеводной нитью в нашем исследовании трех десятилетий жизни театра, потому что они естественно продолжают мысль, много десятков лет назад высказанную совсем другим человеком, к театру, казалось бы, не причастным, и подтвердившуюся опытом этих прожитых десятилетий.

В «Мемуарах» князя Феликса Юсупова читаем: «Первый русский театр был основан при Елизавете Петровне в 1756 году стараниями советника ее — князя Бориса Юсупова. Новый толчок — уже при Екатерине, поручившей прапрадеду моему все императорские театры. Можно сказать, князь Николай — основатель русской сцены, устоявшей вопреки всем историческим потрясениям. *В России рухнуло все, кроме нее*» (курсив мой. — Н. С.).

И это — так. Потому что, как бы бесконечно и стремительно ни изменялась реальность, как бы ни рушилось все вокруг, театр устоял, выстоял во всех исторических катаклизмах.

Потому что искусство театра продолжалось и развивалось всегда — в светлые и смутные исторические времена, в эпохи войн, потрясений, революций. Театр совсем не случайно считался трибуной, так же, как не случайно называли его храмом. Театр сравнивали с алтарем, с высоты которого народ слышит страстную проповедь, и с исповедальней, где можно ощутить вдруг распахнувшуюся душу, соединившуюся с теми ощущениями, которые со сцены переливаются в зрительный зал, словно заставляя всех единым чувством.

Все два столетия театр жил.

Порой испытывая трудности, пытаюсь приноровиться к новым потребностям публики, то открыто, то скрыто сражаясь с кинематографом и телевидением, стремящимися вытеснить его из сознания людей.

Он жил всегда и, будем надеяться, останется в числе востребованных искусств уже навсегда.

Принцип компоновки материалов в данном томе — не линейный, хотя, конечно, следование год за годом, скрупулезное исследование каждого дня жизни театра представляется занятием по-своему увлекательным и необходимым. Но дело в том, что именно этот период в жизни Малого театра позволяет смотреть на факты и явления шире, не только через эпоху и через конкретные спектакли, но и через личности, в частности, личности художественных руководителей, сменившихся в этот период, Михаила Ивановича Царева и Юрия Мефодьевича Соколомина — выдающихся мастеров сцены и значительных общественных

деятелей. Их широкое поле «захвата жизни» — не только в творческом плане — дает возможность ощутить самое течение времени, биение его неровного пульса.

Большого исторического Времени, которое отражает и фиксирует события, лица.

И, в конечном счете, пишет Историю...

Итак, первая глава носит название **«Эпоха и ее перелом»** — здесь рассматривается период с 1975 по 2005 год, тридцатилетний отрезок времени, в котором следовали, сменяя друг друга, «застой», «начало перемен», «перестройка», «постперестроечная эпоха»...

Вторая глава — **«Последний романтик»** — посвящена Михаилу Ивановичу Цареву, как уже было сказано, выдающемуся мастеру сцены и не менее выдающемуся общественному деятелю. О его творчестве многое было написано в предыдущих томах, однако здесь наша задача видится несколько по-иному: не только рассмотреть роли последних лет, но и попытаться в широком контексте театральной культуры XX века обозреть мастерство Царева-артиста и значение М. И. Царева — художественного руководителя Малого театра и Председателя Всероссийского театрального общества.

Это чрезвычайно важно как для истории Малого театра, так и для истории отечественного театрального искусства и — шире! — театральной политики страны. Наверное, трудно будет установить абсолютную истину в отношении личности М. И. Царева, истину, которой всегда жаждет читатель. Было время, когда к Михаилу Ивановичу относились с подострастием, с ненавистью, с откровенным или скрытым недоброжелательством. Потом пришло время переоценок, и на Царева взглянули иначе, с других позиций оценивая и время, и проявление личности в этом времени. Но осталось главное — человеческий и актерский масштаб того, кто на протяжении долгих лет служил Малому театру, управляя им.

«Новые силы» — так названа третья глава, посвященная Юрию Мефодьевичу Соломину, который по избранию коллектива возглавил Малый в тандеме с Виктором Ивановичем Коршуновым, уже при Михаиле Ивановиче Цареве ставшим директором театра.

Наступило смутное время смещения всех ориентиров, потери единого курса. Малый театр оказался, может быть, в ситуации особенно сложной — статус первого театра советского государства был утрачен в связи с тем, что понятие государственности стало размываться, лишилось твердых очертаний, границ. Становилось ясно, что все меньше и меньше остается времени до той поры, когда и само государство рухнет.

И не было ничего важнее для новых руководителей, чем сохранение театра, придание ему иного статуса в изменившейся до неузнаваемости реальности. И ни на день не переставали они оба, Юрий Мефодьевич Соломин и Виктор Иванович Коршунов, оставаться большими артистами и педагогами, преподающими в Щепкинском училище. Эти три десятилетия – роли, роли и роли, ученики, которые приходили на сцену Малого и утверждали здесь, рядом со своими учителями, мастерство, становясь постепенно народными и заслуженными артистами, переходя из поколения молодых в поколение средних по возрасту артистов труппы.

А еще – это очень непростое время, когда обе сцены Малого по очереди закрывались на реконструкцию, и руководителям театра необходимо было решить, как пережить это время с наименьшими потерями, как удержать текущий репертуар и время от времени все-таки выпускать новые спектакли, как сочетать гастрольные поездки (едва ли не единственную возможность выжить!) с работой в Москве, как сохранить своего зрителя...

Этот экзамен на личностную и общественную зрелость Ю. М. Соломин и В. И. Коршунов выдержали с честью. Малый театр не разрушился, не разделился, не был разорван изнутри конфликтами, а продолжал жить и работать, насколько это было возможно среди культурной разрухи в стране и среди тягот реконструкции.

«А. С. Грибоедов и Малый театр» – так неслучайно и не по авторской прихоти названа следующая глава. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» много значит и в истории Малого театра, и в истории культуры нашей страны. Ее постановки на старейшей русской сцене отмечают определенные этапы не только творческого, но и общественно-политического пути, потому что всякий раз, обращаясь к великому произведению отечественной литературы, театр утверждал и свою позицию, и нескучеющее мастерство титанов труппы, и приток молодых сил в Малый театр, и изменения в общественном климате.

«Островский в Доме Островского» – эта глава особенно закономерна в истории Малого театра. Так называется не только регулярный фестиваль, который на протяжении целого ряда лет позволял более чем тридцати театрам российской провинции показать свои спектакли Москве. Это – «фирменный знак» Малого театра, каждые два года подтверждающийся и укрепляющийся. Когда-то, в середине позапрошлого века, произошло счастливое соединение автора и театра, драматурга и труппы; это сочетание образовало такое удивительное по силе энергетическое поле, что мощь его оказалась поистине неиссякаемой. И потому пьесы А. Н. Островского для Малого театра – хлеб трудовой, насущный в прямом и переносном смысле. Это и школа, и высочайший уровень ма-

стерства, и гражданский пафос, и уроки нравственности, и еще многое, многое другое, что не утрачивает своей магнетической силы за столетия...

Следующая глава посвящена **историческим спектаклям** в репертуаре Малого театра. Трилогия А. К. Толстого, инсценировка его романа «Князь Серебряный», спектакль по пьесе С. Кузнецова «...И Аз воздам», «Царь Петр и Алексей» по «Детоубийце» Ф. Горенштейна — все эти работы старейшей труппы сыграли очень серьезную роль в нашем постижении истории и восприятии трагических событий прошлого, в какой-то мере определивших наше настоящее, а, может быть, и будущее.

Далее следует глава, посвященная **драматургии А. В. Сухова-Кобылина**, очень тесно связанного с Малым театром. Первая комедия драматурга, «Свадьба Кречинского», была сыграна именно на этих подмостках спустя всего лишь два года после дебюта на сцене Малого театра А. Н. Островского и определила значительные черты эстетики театра на протяжении XIX столетия. То, что Малый театр вновь возвращается к наследию Сухова-Кобылина в конце XX и в начале XXI столетия, представляется явлением знаковым.

«**Чехов в Доме Островского**» — тема еще одной главы, которая кому-то может показаться спорной, но она есть, и с каждым обращением Малого театра к творчеству, казалось бы, «чуждого» драматурга заставляет все более серьезно и глубоко задуматься над тем, как неожидан, свеж, по-новому интересен оказался «отец Художественного театра» в интерпретации совсем иной школы актерского мастерства. И тогда расширяется наш довольно стереотипный обзор, и мы невольно вспоминаем о том, что первые уроки мастерства Константин Сергеевич Алексеев получил из рук «великой старухи» Малого театра Г. Н. Федотовой, вспоминаем почти утраченное в своем первоначальном значении понятие «школа».

Следующая глава закономерно посвящена **спектаклям зарубежного репертуара** — их всегда, во все времена было довольно много в афише Малого театра. Некоторые из них в 70–80-е годы XX столетия глубоко и серьезно соотносились с действительностью, запомнились зрителям несмотря на прошедшие десятилетия и новые театральные впечатления.

«**Училище**» — так называется последняя глава, потому что Щепкинское училище действительно является основой основ для тех, кто приходит сюда учиться. Многие из них пополняют труппу Малого театра, получая от ведущих артистов первые знания и возможность уже на первых курсах выходить в массовых эпизодах на великую, прославленную сцену. И на всю жизнь запоминают они тех легендарных мастеров, рядом с которыми довелось стоять хотя бы на финальном поклоне.

Одна из таких легенд – **Н. А. Анненков**, выдающийся артист и педагог, чье 100-летие со дня рождения на пороге XXI века отмечалось в Малом театре торжественно и возвышенно.

Завершает том обширный справочный материал, подробная библиография спектаклей за три десятилетия.

Н. Д. Старосельская



ГЛАВА I

ЭПОХА И ЕЕ ПЕРЕЛОМ

История пишется по-разному. Можно выстроить стройный столбик дат и подобрать к нему соответствующие события — и это будет история. Можно день за днем проследивать жизнь человека, сообщества, театра на фоне жизни страны и мира — и это будет история. Можно, наконец, писать эмоциональный рассказ о событиях, перемежая их размышлениями о смысле жизни и мироустройства — и это тоже будет история...

Каждая история пишется по-своему; важно, чтобы в ней были видны лица, характеры, события, но не менее важно, чтобы через эти лица, характеры, события проступали очертания эпохи. Определенной эпохи, скроившей лица, характеры, события если и не совсем по своему образу и подобию, то под их несомненным влиянием.

Даже если и оказались эти лица, характеры, события резко эпохе противоречащими.

Когда речь идет о театре, восприятие истории становится очень индивидуальным, пристрастным, потому что театр дает каждому счастливую возможность ощутить себя сопричастным тому, что он провозглашает или отвергает яростно, страстно, эмоционально. И такими же становимся мы, когда пытаемся запечатлеть историю театра, — яростными, страстными, эмоциональными, потому что особую важность приобретает все: любая мелочь, любой штрих, кажущиеся несущественными тем, кто способен различить дыхание Истории лишь в строгой выстроенности фактов и дат.

История театра — это, в каком-то смысле, тоже театр...

Хроника жизни Малого театра запечатлена в своем 250-летнем величии во многих серьезных научных статьях и специальных исследованиях, в мемуарах выдающихся мастеров, в газетных и журнальных рецензиях и обзорах. Но последнее тридцатилетие пока еще не проана-

лизировано в контексте эпохи, вернее, сменяющих с завидной скоростью друг друга эпох — надо собрать множество разрозненных фактов, вспомнить имена, названия, цитаты из статей и рецензий, чтобы из этого «пестрого сора» родилась некая попытка создания истории. Ведь эти десятилетия слишком близко от нас, слишком рядом, еще не уложились в строгие формулы.

С 1975 до 2005 года мы прожили, по крайней мере, несколько эпох, в которые уместилось слишком много, и необходимо как-то осмыслить этот исторический период, чтобы понять очень важные, существенные моменты в жизни и судьбе старейшего русского театра.

Три десятилетия в жизни театра — это, строго говоря, совсем не много, если речь идет не о студийном образовании, не о молодом театре, рожденном определенным временем и вслед за этим временем канувшим в безвестность, а о театре, за которым стоят века истории. Этот театр был свидетелем многих потрясений и катаклизмов, многих изменений в жизни общества, революций и войн, но та часть его истории, что проходила на наших глазах, с нашим участием, обозначила совершенно особую эпоху, словно в капле воды отразившую сложный, противоречивый период в жизни страны — Союза Советских Социалистических Республик, превратившегося в Россию.

Исчезло огромное государство, а вместе с ним исчезли многие понятия, реалии, привычки, знаки. Следом начали исчезать и привычные ценности. Резко изменился официальный статус театра вообще, и, естественно, в первую очередь, официального театра, носившего имя Малый театр СССР. Надо было привыкать к новому положению, вживаться в новую реальность...

Но это произошло позже.

В 1975 году, с которого начинается наше повествование, все казалось незыблемым, устоявшимся, по крайней мере, на несколько столетий. Далеко позади остались проблески оттепели, пообещавшей так много и одарившей так немногим. Остались позади чувство жгучего стыда и горькие разочарования 1968 года, когда наши танки шли по Праге. Жизнь так или иначе сложилась — с партийными съездами, к каждому из которых готовились парадные отчеты и не менее парадные спектакли, с партийными конференциями, на которых вперемешку решались вопросы искусства и хозяйства, с перевыполнениями планов, со скудным бытом, с очередями и праздничными заказами, с культпоходами в театр не только школьников, но и рабочих, и служащих.

Это была эпоха расцвета того исторического периода, который позже назовут «застойным» — словно огромное болото распростерлось поле нашей жизни, и дыхание ощущалось лишь на глубине: там происхо-

дили какие-то процессы, там зарождались «пузырьки» иного ощущения бытия. Внешне же все выглядело как заросшая слоем тины трясина...

Идеологической формулой семидесятых годов стала концепция «развитого социализма». В соответствии с ней социализм было принято считать зрелым по сравнению с его предшествующими стадиями (послевоенной и начала 60-х годов) и еще более активно противопоставлять его продолжающему «загнивать» капитализму. Это было время, о котором просто и точно сказал анонимный советский автор в «самиздатовской» статье «Вестника русского студенческого христианского движения»: «Мы люди, привыкшие думать одно, говорить другое, а делать третье».

Эти слова исчерпывающе толкуют странное, казалось бы, положение вещей. Именно в театре, обязанном соответствовать общепринятому официозу, время от времени появлялись спектакли, этот официоз подрывающие изнутри. Их снимали или вообще не допускали, но они прорывались к своему зрителю — порой искореженные, изувеченные цензурой! — и делали свое дело, выполняли свою миссию...

«Зрелость» социализма отнюдь не мешала, а скорее, наоборот, способствовала широкому развитию диссидентского движения. Именно в шестидесятых — начале семидесятых годов стали известны имена А. Солженицына, А. Сахарова, А. Синявского, Ю. Даниэля, В. Гершуни и многих других. Жесткий идеологический диктат лишил писателей, поэтов, публицистов, режиссеров возможности делать то, что было для них главным, в чем выражался основной завет русской культуры — отмечать с болью и тревогой язвы современного общества, всеми силами бороться с ними своим талантом. И они вынуждены были покидать Родину; в разное время были выслены из страны или эмигрировали И. Бродский, А. Тарковский, Ю. Любимов, А. Солженицын, попали в лагерь А. Синявский, Ю. Даниэль...

В обществе не просто утверждались, а поощрялись апатия, равнодушные, тем более что не только в культуре, но и в экономике страны наметились явные ухудшения: в мире снизился спрос на советское топливо, сельское хозяйство обессилело настолько, что СССР начал импортировать пшеницу. Естественно, резко снизился и уровень жизни — во многих регионах страны вводились продовольственные талоны, за продуктами потянулись в Москву из недалеких от столицы городов и городков электрички...

Дмитрий Волкогонов в своем исследовании *Семь вождей* писал об этом периоде советской истории: «Неумолимое приближение системы к тотальному кризису, который пока удавалось локализовать с помощью систематического проматывания и распродажи страной колоссальных

объемов газа, нефти, золота, других природных богатств, не могло продолжаться бесконечно. Требовались ответственные, подлинно исторические решения на кардинальные перемены. Руководство КПСС абсолютно не было к ним готово. Возможности ленинской системы, основанные на диктатуре, насилии, администрировании, партийных директивах, манипулировании общественным сознанием, социалистическом соревновании, единовластии одной партии, однодумстве, подходили к концу. Большевицкая страна была на «излете»».

Все приходило в упадок. После 1968 года СССР стремительно терял авторитет в странах социалистического лагеря и судорожно пытался приобрести его в странах так называемого «третьего мира» – Эфиопии, Сомали, Лаосе, утверждая там просоветские политические режимы.

А спустя четыре года, в 1979-м, в Афганистан были введены советские войска. Так же, как в 1968 году по Праге, по Кабулу шли советские танки.

Начиналась очень долгая, выматывающая, опустошающая душу война, в которой снова и снова гибли советские молодые и не очень молодые люди, защищавшие то, что, скорее всего, защищать уже не требовалось – идеологию страны, переживающей свой явный излет и судорожно цепляющейся за остатки могущества. По сути, мертвую идеологию, издающую отчетливый запах гниения.

Казалось бы, какое отношение имеет все это к театру, все эти признаки разваливающегося словно карточный домик социализма с его откровенной показухой во всех областях жизни, с его потемкинскими деревнями всенародного благополучия?

Самое прямое, потому что искусство (в первую очередь, к слову сказать, именно театр и кинематограф) эти мифы и легенды либо подерживало, либо опровергало с определенной долей осторожности. Неосторожность каралась незамедлительно и сурово, как происходило это не раз с лучшими спектаклями Г. А. Товстоногова, А. А. Гончарова, О. Н. Ефремова в «Современнике», Ю. П. Любимова в Театре на Таганке, А. В. Эфроса в Театре им. Ленинского комсомола и – позже – в Театре на Малой Бронной, М. А. Захарова в Театре им. Вл. Маяковского и в Театре Сатиры, П. Н. Фоменко в Ленинградском театре комедии...

И от этих мыслей и памятных ощущений невозможно отделаться, потому что театр в нашей стране во все времена представлял, по образному определению Владимира Маяковского, «увеличительным стеклом» – тем самым стеклом, под которым все становилось более отчетливым, выпуклым; под которым все кричащие противоречия действительности, если уместно так выразиться, кричали еще громче, еще более отчаянно.

Малому театру в каком-то смысле было проще — его «полем» всегда была и оставалась спасительная русская классика, в которой каждый из зрителей волен был вычитывать нечто близкое, двусмысленно-значительное. Но, с другой стороны, еще труднее: в сознании многих современников он оставался оплотом государственности, официоза; Императорский театр, ставший Государственным академическим, всегда и во всем готовый поддерживать тех, кто у власти.

В отличие от молодых своих собратьев, а особенно от послеоттепельного ефремовского «Современника» и возникшего позже, но бунтующего против строя еще более яростно любимовского Театра на Таганке, Малый театр никогда не увлекался той эстетикой, которая грубовато, но точно определялась как «кукиш в кармане». И не просто не увлекался — подобная эстетика была ему противопоказана не только по статусу, но и по всей сложившейся истории, традициям. Однако порой она возникала в спектаклях Малого как бы сама по себе, произвольно и ненавязчиво — уж слишком живыми и современными оказывались тексты старых пьес. Об этом необходимо было постоянно помнить — о едкой и взрывной силе слов Островского, Салтыкова-Щедрина, Сухова-Кобылина, Толстого, Тургенева, потому что недремлющее око высоких партийных чиновников не закрывалось никогда. И Малый театр предпочитал помнить об этом сам и учитывать те «предлагаемые обстоятельства», которые выдвигало время.

Наверное, именно в силу этого «строгости соблюдения» в умной, глубокой книге Анатолия Смелянского, так и названной — «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века», нет ни малейшего упоминания о Малом театре. На взгляд критика, по всей вероятности, Малый театр в этот период в жизни общества отсутствовал.

А это совсем не так.

Хотя, если пролистать номера журнала «Театр», издания не только высокопрофессионального, но и прогрессивного (насколько это было возможно) по своему направлению, мы и там практически не найдем материалов о Малом театре. Для общественного мнения, настроенного на волну скрытой оппозиции (ибо открытая в то время была просто невозможна), Малый театр представлялся музеем, где бережно и неизменно сохраняются устаревшие этические и эстетические ценности, устаревшее отношение к театру...

И только.

Скорее всего, корни этих умолчаний следует искать в том, что вплоть до сегодняшнего дня «оппозиционность» Малого театра признается лишь в одном: в предубеждении против концептуальной режиссуры, а

семидесятые годы были именно тем временем, когда концептуальная режиссура заявляла о себе наиболее громко и отчетливо, нередко жертвуя личностью артиста, поэтому для исследователей и многих театральных деятелей Малый театр со своим пристальным, настойчивым вниманием к человеческой природе, со своим мастерством перевоплощения и ювелирной огранкой характеров оставался на обочине внимания даже в тех случаях, когда на его сценах появлялись примеры пусть редкой, но в достаточной степени концептуальной режиссуры особого рода, не жертвующей артистом во имя утверждения собственного взгляда на события и характеры, а эти события и характеры по-особому подчеркивающей.

А они появлялись.

Здесь необходимо некоторое уточнение: Малый театр находился в это время на обочине внимания критиков, но не зрителей. Потому что даже в самые тяжелые для театра годы поисков, метаний его зритель был верен своим пристрастиям. С одним, впрочем, исключением, к анализу которого мы вернемся чуть позже.

Резкие переломы общественных настроений, театральных традиций, напряженный поиск новых путей в театральном искусстве — все это сказывалось, не могло не сказаться на жизни Малого театра, существующего не изолированно, а на фоне и в контексте других российских театров, среди которых были и старые, государственные, облаченные славой и гордые своей историей, а также молодые, только еще зарождающиеся театры-студии, громко заявляющие о себе отвержением всех правил и истин, противопоставлением своей эстетики той, что складывалась на протяжении десятилетий и столетий.

Попавший в Малый театр в самом начале семидесятых годов режиссер Леонид Хейфец несколько десятилетий спустя написал в своей мемуарной книге слова, очень точно характеризующие отношение к Малому нескольким поколениям: «Малый — это школа... Прежде всего, огромная школа. Это уходящие в далекие годы нравы и традиции... Одно из лучших театральных помещений в мире... Ни за что не забуду бронзовые шары — ручки на дверях Малого театра. К этим шарам прикасались Ермолова, Садовский, Лешковская, Ленский, Остужев, Яблочкина. Имена, имена... Для кого-то — Дом Островского, для кого-то русский “Комеди Франсез”, в недавнем еще прошлом — государственный идеологический театр.

Но падает государство, а вместе с ним и Малый. Пусть назывался он когда-то Императорским, но в деле просвещения и развития демократических идеалов был едва ли не самым передовым... Конечно, эта просветительская миссия была потом утрачена, но винить в этом театр

было бы несправедливо. Установилась эпоха, перевернувшая все с ног на голову, и все же многие годы Малый держался. А когда наступили уж совсем подлые времена, поддался театр, не устоял. Да и как было устоять. Не хочется вспоминать имена драматургов, чьи сочинения входили в репертуар долгие годы. Каким-то айсбергом возвышался спектакль «Власть тьмы», где со сцены шла возвышенная правда жизни, не помпезная, не официозная, подлинная. Но правилом были другие спектакли».

Да, правилом становилось совсем другое. «Подлые времена» классику если открыто с подмостков и не вытесняли, то требовали непременно «соответствовать потребностям» эпохи, в которую невозможно было не славить генеральную линию КПСС и ее верных сынов, преданных своему делу. Малый театр, на классику строго ориентированный, начал все чаще и чаще прибегать в семидесятых – восьмидесятых годах «к отступлениям»: в репертуаре появлялись такие названия, как «Русские люди» К. Симонова, «Вечерний свет» А. Арбузова, «Золотые костры» И. Штока, «Мезозойская история» М. Ибрагимбекова, «Беседы при ясной луне» В. Шукшина, «Ураган» А. Софронова, «Над светлой водой» В. Белова, «Вина» А. Кургатникова, «Головокружение» Г. Саркисяна, «Возвращение на круги своя» И. Друцэ, «Берег», «Выбор» и «Игра» Ю. Бондарева, «Агония» М. Крлежи, «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, «Вызов» и «Из новостей этого дня» Г. Маркова и Э. Шима, «Картина» Д. Гранина, «Мой любимый клоун» В. Ливанова, «Рядовые» А. Дударева, «Иван» А. Кудрявцева, «Сон о белых горах» В. Астафьева, «Гости» Л. Зорина...

Все эти названия – какими бы разными, в сущности, они ни были (порой – до полной противоположности!), к классике никакого отношения не имели. С большим или меньшим успехом эта современная драматургия приживалась на сцене Малого, но, к счастью, никогда не определяла того, что принято было называть «магистральным путем».

Тем более значительным становилось каждое обращение Малого к классике.

Порой несколько сезонов подряд проходили без постановок классики, играли из нее то, что давно уже устоялось в репертуаре, но по-прежнему вызывало большой зрительский интерес (например, «Власть тьмы»), а премьеры старались выстраивать в соответствии с требованием времени. Но порой спектакли по классике все же появлялись в афише: инсценировались «Господа Головлевы» и «Униженные и оскорбленные», в новой редакции возродилась на сцене комедия «Горе от ума», были поставлены «Заговор Фiesco в Генуе», «Плутни Скапена», «Ревнивая к себе самой», «Король Лир»... В 1979 году как будто спохватились, что забыли о своем «отце», Александре Николаевиче Островском, и в течение короткого времени на сцене Малого появились спектакли

«Красавец-мужчина», «Женитьба Бальзаминова», а в 1981 году — «Без вины виноватые». Следующий, 1982 год был встречен в театре «Вишневым садом» в постановке И. В. Ильинского и «Ревизором» Н. В. Гоголя (режиссеры Е. Весник и Ю. Соломин).

С начала восьмидесятых годов в репертуаре возникло некое равновесие: уже нельзя было сказать, что Малый театр бросился со всех ног осваивать современность, забыв о своем славном прошлом, связанном почти исключительно с русской и мировой классикой.

Спектакли названы здесь все подряд, без различий их эстетической ценности, масштабности актерских работ, режиссерских имен. Целый ряд их можно без зазрения совести отнести к откровенным поделкам-однодневкам, появление которых в репертуарной афише Малого было обусловлено, главным образом, попыткой преодоления репутации «музейного театра». Они и не удерживались, как правило, тихо исчезая через сезон-полтора.

Другая часть этих спектаклей, несомненно, была попыткой осмысления истории страны, стремлением сказать серьезное слово о достаточно серьезных проблемах. Может быть, попытки эти не всегда были углубленными и выверенными, многое в них оставалось лишь намеченным, о многом просто нельзя было сказать открыто, но так или иначе свое дело они делали: появлялись спектакли, пронизанные пафосом вины за то, как сложилась последующая жизнь поколений и страны. Из дня сегодняшнего мы смотрим на них уже другими глазами, не всегда отдавая себе отчет в том, что такие разные спектакли семидесятых, восьмидесятых, начала девяностых, как «Картина» по Д. Гранину, «Летние прогулки» А. Салынского, «Заговор Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера (спектакли поставлены Л. Е. Хейфецем), «... И Аз воздам» С. Кузнецова (постановка Б. А. Морозова), «Царь Петр и Алексей» по «Детубийце» Ф. Горенштейна (режиссер В. М. Бейлис), «Возвращение на круги своя» И. Друцэ и «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (оба в постановке Б. И. Равенских), в момент своего появления вызывали в театральном мире Москвы реакцию горячую, бурную, хотя и далеко не всегда однозначную.

Одним из примеров может считаться спектакль «Летние прогулки», который был поставлен в 1974 году, долго не выпускался различными «инстанциями» и оставался в афише совсем недолго. Тем не менее, спектакль этот из сегодняшнего дня воспринимается как принципиально важный для Малого театра. Потому, в первую очередь, что в нем жила, пульсировала невымышленная современность.

Леонид Хейфец отнюдь не случайно рискнул со сцены Малого театра заговорить о затравленном таланте, который предпочел уйти в

сторону, не ввязываясь в бессмысленную, заранее обреченную на поражение битву с серостью, и о непростом умении принять на себя чужую боль, проникнуться ею глубоко и искренне. Сложилось мнение, что роль Бориса Куликова была написана Афанасием Дмитриевичем Салынским специально для Виталия Соломина. Вряд ли мы узнаем точно, так это или нет, но разве это столь уж важно? Важно иное: на переломе семидесятых годов, в момент общественного «сна разума», породившего немало чудовищ, театр попытался вести об этом серьезный разговор. И точно нашел двух исполнителей главных ролей: совсем молодых еще артистов Виталия Соломина и Наталью Вилькину (Надя), которые возвысили современную драму до подлинно трагической высоты...

Неоднозначную реакцию вызвал и поставленный П. Н. Фоменко к 60-летию Октября в 1977 году спектакль «Любовь Яровая» К. Тренева.

В тексте классической советской пьесы многое было изменено. Петр Наумович Фоменко работал не только с различными авторскими вариантами, но и с записями Тренева периода создания пьесы. В результате какие-то сцены были выброшены, какие-то появились в спектакле впервые. В 1926 году «Любовь Яровая» была поставлена на сцене Малого театра режиссерами И. С. Платоном и Л. М. Прозоровским. В то время спектакль должен был доказать современность старейшего русского театра, его способность понимать и глубоко воплощать идеи революции, показывать людей новой России.

«В труппе это сознавали, — писала в своих мемуарах “На сцене и в жизни” Е. Н. Гоголева. — А за стенами театра его противники ждали провала бывшего “императорского”. Но провала не случилось. Спектакль превратился в триумф Малого театра, его блестящих актеров».

Теперь, в конце семидесятых годов, выбор пьесы тоже не был случайным — Малый театр вновь оказывался перед необходимостью доказывать свою современность, свое умение точно ощущать пульс времени. И П. Н. Фоменко старательно выискивал в вариантах пьесы те моменты, которые были бы наиболее существенны именно для дня нынешнего, в первую очередь, в масштабности, неоднозначности характеров персонажей, потому что для общественной и театральной мысли конца семидесятых годов важны были принципиально иные акценты в этой пьесе, ставшей признанным образцом советской классики.

Е. Н. Гоголева, игравшая в постановке 1926 года Панову, внимательно и пристрастно следила за репетициями, оставив в своей книге ряд ценнейших свидетельств о спектакле: «Фоменко во многих случаях подсказал чрезвычайно интересные образы. Во-первых, Кошкин в исполнении В. И. Коршунова. Это штатский человек, душевно мягкий, но беспредельно преданный революции... Незабываема сцена Кошкина с

Грозным. Долго не может он поверить Пановой, а когда известие о мародерстве Грозного подтвердилось — Кошкин-Коршунов плачет, плачет потому, что плюнули революции в лицо, грязными руками захватили то чистое, прекрасное, что творит народ... С большой болью решает Кошкин, этот мягкий, чуткий и почти нежный человек, что не может быть жалости, если топчут святое и великое, и Кошкин становится беспощадным. Трактовка этого момента — огромная удача и режиссера, и исполнителя, хотя и очень смелая, особенно слезы».

Это было принципиально для П. Н. Фоменко — режиссера концептуального и очень точного в своих оценках — выявить глубину характера и в соответствии со временем, когда плакатные образы большевиков не вызывали у зрителя ничего, кроме раздражения и неверия, показать героев совершенно другими: непривычными, в чем-то слабыми, мягущимися, но живыми. Тогда, в начале двадцатых годов, эти люди еще не могли предполагать, во что превратится жизнь в «отдельно взятой стране». Они были и остались прекрасными своим высоким романтизмом, искренностью своей веры, стремлением верно служить идеалам. Пусть сегодня эти идеалы выглядят для нас совершенно по-иному — но это сегодня и для нас...

Глубоко, интересно играли в спектакле Р. Нифонтова (Любовь Яровая), Э. Быстрицкая (Панова), Ю. Соломин (Яровой), В. Соломин и В. Борцов (Швандя). В живых, противоречивых, очень человеческих характерах, воплощенных артистами, представал перед зрителями совершенно иной объем этой хорошо известной пьесы К. Тренева о революционных событиях.

Дуэт Руфины Нифонтовой и Элины Быстрицкой вошел в театральную историю — две великолепные актрисы, к тому времени ставшие уже широко известными звездами советского кино, они воплощали не просто два женских характера, две судьбы, а два полярных мироощущения, два способа существования. И каждая горячо отстаивала свою правоту и свою правду. Диалог Яровой и Пановой, очень ярко представленный Р. Нифонтовой и Э. Быстрицкой, превращался в пространство для глубокого осмысления роли женщины. Как, оказывается, много способна она сделать с мужчиной своей любовью, привязанностью, умением разделить все тяготы жизни и какой «обузой» может стать, когда видит в мужчине лишь возможность зацепиться за благополучную, удачно складывающуюся жизнь!..

«Постановка Фоменко при всех ее недочетах... отличалась человечностью и простотой, — писала Е. Н. Гоголева. — В ней белые были изображены без помощи блестящих аксельбантов, а большевики — без стандартных штампов. В спектакле это были прежде всего люди, со все-

ми их слабостями, их верой и чистотой. Я приняла эту новую “Любовь Яровую” всем сердцем, сидела в зале почти на всех черновых репетициях, мысленно сравнивая новый спектакль со старым и боясь помешать новым исканиям исполнителей... Газетные отзывы, а главное, отзывы зрителей убедительно доказывали, что эта “Яровая”, как и “Яровая” 1926 года, стала несомненной победой моего родного Малого театра».

Далеко не для всех этот спектакль стал несомненной победой, но то, что «Любовь Яровая» и другие постановки того времени по-своему писали театральную летопись в «предлагаемых обстоятельствах», не может вызвать сомнений.

Независимо от того, зафиксировали это нынешние мэтры пера или нет.

Малый театр хотел жить жизнью наполненной, современной, хотел, чтобы с его подмостков, как и с подмостков других театров во всеуслышанье заявляли о себе проблемы острые, требующие прямого участия, активного включения в реальность.

Всегда ли это получалось? — к сожалению, нет. Чаще не удавалось создать по довольно среднему произведению спектакль, который преодолевал бы планку рядового репертуарного спектакля в рядовом театре. А если удавалось, то едва ли не в первую очередь потому, что слабый литературный материал становился порой для мастеров Малого театра возможностью открыться новой гранью, обозначить новую и очень интересную краску в характере, преодолеть привычный стереотип.

Бывало и такое.

И нередко.

И тогда даже несовершенный (или не совсем совершенный) материал приобретал иное качество: выпуклые характеры резче обозначали актуальность проблемы, обнажали ее болезненную остроту и — вольно или невольно — выделяли в спектакле то, что противоречило критериям застойной эпохи.

Вероятно, было бы не совсем справедливо объявлять эти спектакли выдающимися театральными свершениями, но столь же несправедливо не замечать, что созданные мастерами Малого театра характеры порой далеко выходили за рамки обозначенной темы, пробуждая в зрителе невольную мысль: все может быть по-другому, не так, как сложилось сейчас.

В спектакле «Беседы при ясной луне» В. Шукшина (инсценировка и постановка В. Иванова), появившемся в репертуаре в 1976 году, были объединены семь рассказов писателя. Они были разными, смешными и грустными, но соединяло их общее настроение задушевных разгово-

ров при луне, ночью, когда все события, происшествия приобретают словно иной объем — ночной, откровенный. И тогда юмор рассказа «Сватовство» естественно перетекает в печаль повествования «Вянет, пропадает», а почти фарсовая ситуация сюжета «Срезал!» естественно соседствует с пафосом «Верую!» и вызывает у зрителя своего рода лирическое «послевкусие», к которому побуждает рассказ «Думы».

Сама мысль о том, правильно ли мы живем и зачем вообще живем, высказанная со сцены недвусмысленно четко, о многом заставляла задуматься. Тем более, что спектакль «Беседы при ясной луне» был сыгран замечательными мастерами И. Любезновым, Н. Рыжовым, В. Хохряковым, С. Фадеевой, Т. Панковой, Р. Филипповым тонко, с живым юмором и полнотой раскрытия истинно народных характеров.

Стоит упомянуть здесь и «Берег» Ю. Бондарева (инсценировка М. Рогачевского, постановка В. Андреева).

«Меня пригласили поставить в Малом театре “Берег” Юрия Бондарева, — вспоминал в одном из недавних интервью Владимир Алексеевич Андреев. — В то время мне казалось, да и сейчас я не изменил своего мнения, что это произведение было необходимым и полезным. Приезжает человек, известный писатель, в Германию. В ту самую Германию, где он закончил войну молоденьким лейтенантом. Где встретил свою первую любовь и не побоялся защитить девочку от насилия воинов-победителей. Много лет спустя он снова встречается с ней. И возникают воспоминания о том далеком времени, где уже ступшевываются понятия враждебного отношения к недругу, остается лишь светлая печаль. И он не боится этого. Мне хотелось откликнуться на идею защиты права советского человека на свободное выражение чувств. Вообще скажу, что я никогда не прикасался к работе, которая по мысли, по теме была мне чужда... А вот романами Бондарева (позже В. А. Андреев поставил в Малом театре и “Выбор”, и “Игру”. — Н. С.) я увлекался, занимался ими с чистым сердцем и совершенно очевидным для себя желанием — отстаивать наше право в то время на определенные ферменты свободы».

Этот спектакль 1978 года по роману, о котором много спорили, дискутировали, оказался достаточно важным для Малого театра, потому что его сквозной мыслью была мысль о неразрывности времен: эпохи войны, уходящей все дальше от нас, и дня сегодняшнего, во многом обусловленного идеалами и ценностями той эпохи. Конечно, проблемы противостояния буржуазной морали западного мира единственной в мире морали советского общества сегодня не просто оставляют нас равнодушными, а вызывают лишь снисходительную улыбку. Но и за этими плакатными, ушедшими в прошлое истинами проглядывают ценности отнюдь не мнимые.

И еще один момент был достаточно важен.

В том же интервью Владимир Андреев рассказывал: «Однажды одна ретивая дама написала в годы перестройки, что некоторые режиссеры ставили произведения “литературных генералов”. Назвала и меня, назвала и тех, кого во все времена трогать было небезопасно, потому что они отвечали здорово и били обижающих под дых. Я в этом смысле отнесился к подобным упрекам хотя бы внешне спокойно. Но, повторяю, то, что я делал, было совершенно искренним».

В «литературных генералах» числились тогда все те, кто входил в секретариат Союзов писателей СССР и РСФСР, от памятного и сегодня Георгия Маркова до абсолютно забытого Анатолия Медникова. И время от времени все они «были замечены» если не в склонности к драматургии, то в явной благосклонности к инсценировке своих произведений. Входил в эту когорту и Юрий Бондарев, но — вот парадокс! — одновременно с этим он справедливо считался одним из лучших писателей, повествующих о войне. И роман «Берег» при всем обилии «советских реалий» и советской идеологии был одним из серьезных произведений о войне, где открыто говорилось о поведении армии победителей на земле побежденной Германии, где чувство первой любви представало удивительно светлым и чистым.

К разговору об этом спектакле мы вернемся чуть позже, а пока нельзя не отметить, что была у этой, как и у всякой другой медали оборотная сторона, рисунок которой складывался не столько из задач эстетических, художественных, сколько из расчетов политических, вернее было бы сказать, дипломатических.

Среди тех названий, что составляли в то время афишу Малого театра, были и откровенно конъюнктурные — примером может служить «Целина» по произведению Генерального секретаря КПСС Л. И. Брежнева (постановка Б. Львова-Анохина и В. Бейлиса). Поставленный в 1981 году, этот спектакль был критиками довольно вяло, но все же воспет — что подделаешь, это тоже часть истории, о которой можно постараться забыть, но которая рано или поздно о себе напомнит, потому что она вписана, пусть самой короткой и не слишком славной строкой, в историю жизни театра...

В упомянутой уже книге «Музыка в лифте» Л. Е. Хейфец вспоминает, как постановку этого полотна, созданного самим Генеральным секретарем ЦК КПСС, преследовал какой-то странный рок: «Целину» собирався ставить Борис Иванович Равенских, думавший, вероятно, разрешить свой достигший пика конфликт с М. И. Царевым выбором столь «беспроигрышного» материала. Но Борис Иванович скончался буквально накануне первой репетиции. Постановку (отложить ее было невозмож-

но, надо помнить, о каком времени идет речь!) предложили режиссерской коллегии, участвовать в работе которой Хейфец отказался. А когда спектакль все-таки вышел и был, как и положено, высоко оценен, а театр готовился к получению Государственной премии СССР, скончался автор, Л. И. Брежнев.

Но строка в истории Малого театра осталась.

Но вот штрих, который не позволяет рисовать все одной лишь краской, взывает к размышлениям, лишний раз доказывая, что не бывает ничего в истории простого, однозначного, плоского. Есть некий объем — нельзя его не видеть.

Почему-то именно Малый театр, официальный и официозный, всегда подлаживающийся под запросы власти, как мы привыкли считать, приглашал к себе режиссеров, которые в разное время находились в опале. Сюда пришла преподавать в Щепкинское училище изгнанная из Художественного театра Мария Осиповна Кнебель. Здесь ставили в разные времена спектакли Л. Варпаховский, Б. Львов-Анохин, А. Эфрос (к сожалению, оба спектакля, над которыми работал Анатолий Васильевич, были закрыты), П. Фоменко, Л. Хейфец. В самое трудное для себя время эти режиссеры ощутили поддержку старейшего русского театра, не побоявшегося протянуть им руку помощи, и, как правило, результаты оказывались впечатляющими — годы работы на сцене Малого этих замечательных мастеров не прошли даром ни для этих режиссеров, ни для труппы театра.

И то, что на афише спектакля «Целина» стояло имя Бориса Александровича Львова-Анохина — не позор, а лишь те «предлагаемые обстоятельства», в которые режиссер не мог не вписаться. Такими уж были эти «подлые времена»...

Здесь необходимо назвать еще одно имя. Но в ином, пожалуй, контексте, чтобы четче вырисовалась общая атмосфера этой больной, «подлой», переломной эпохи.

Борис Иванович Равенских, режиссер уникального, мощнейшего темперамента, чье творчество до сих пор не получило еще глубокого и серьезного осмысления. Очень точно написала о нем в своей статье Т. Забозлаева: «... Творческий путь Равенских напоминал куплеты песни: 1950-е — Малый театр, 1960-е — Пушкинский, 1970-е — снова Малый. Да и в названии спектаклей — одного из первых и последнего, что создал Равенских на драматической сцене, тоже так и тянет обнаружить скрытую символику: “В тиши лесов” — о вхождении человека в жизнь, поставленный в 1948-м, и “Возвращение на круги своя” — об уходе из жизни,

ровно через тридцать лет, в 1978-м. Знаменательно, что последний, о прощании с жизнью, был воистину прощанием режиссера».

На протяжении достаточно длительного времени Равенских был главным режиссером Малого, но далеко не все складывалось в его творческой судьбе лучезарно. «Он мало радовался. Больше — трудился, — вспоминал Игорь Владимирович Ильинский. — ... Работать с ним было нелегко: он был и труден для восприятия, и порою противоречив, но главное, — а это главное всегда нужно искать в каждом художнике, — была в нем неумность одержимого, вдохновенного и бесконечно талантливого — русского в самой своей сути — художника. Масштабного, светлого, подлинно народного».

Он работал, как правило, трудно и долго — это отмечали едва ли не все, кому довелось работать с Борисом Ивановичем. Подобный творческий метод, как правило, сопровождается многими «сопутствующими» сторонами. Так было и на этот раз. Конфликты, борьба внутри театра, тяжелый характер самого Равенских, отсутствие столь необходимого ему единовластия в театре при видимости этого единовластия — все это приводило к метаниям в области репертуарной политики, к неприятию частью труппы главного режиссера, к излишней нервозности, а порой и к нескрываемым интригам.

В 1976 году Борис Иванович был освобожден от должности главного режиссера. Причем освобожден таким образом, что не мог ставить не только в Малом театре, где подлинным откровением стали такие его спектакли, как «Власть тьмы», «Царь Федор Иоаннович», но и в других московских театрах. Л. Хейфец приводит в своей книге слова М. И. Царева, сказанные ему в частной беседе: «Нам ничего не удастся сделать для Бориса Ивановича. Везде заслоны. В театрах его не хотят. Боятся. А в Малом его предложения тоже не проходят».

Михаил Иванович Царев предполагал, что Равенских лучше на время уехать из Москвы, тем более что в Министерстве культуры, кажется, прорабатывался вопрос о назначении его главным режиссером Киевского русского театра им. Леси Украинки.

Но судьба распорядилась иначе. Равенских решил сделать последнюю попытку прорваться на сцену Малого постановкой «Целины» — и в ночь перед первой репетицией умер в подъезде собственного дома...

Можно сегодня сколько угодно гадать: насколько искренен был Царев, говоря о том, что театр ничего не может сделать для Равенских. Они не принимали друг друга, два мастера, две личности. Они почти открыто враждовали. Но надо ли сейчас пытаться проникнуть в отношения людей, которых давно уже нет на свете и, пользуясь слухами, сплетнями, даже и вполне доброжелательными комментариями к их

бытности в Малом театре, писать о том, в чем в принципе невозможно разобраться?

Есть замечательная книга под названием «Необыкновенная история». Она принадлежит перу И. А. Гончарова и посвящена его тяжелейшим отношениям с И. С. Тургеневым — это история отчаянной вражды, в каком-то смысле история болезни автора. Тургенев ничем не ответил на рукопись, которая была известна многим современникам, а значит все, что нам известно, известно лишь с одной стороны.

Вправе ли мы, многие годы и десятилетия спустя, искать правых и виноватых?..

Кончались семидесятые годы, наступали восьмидесятые. В сущности, никаких серьезных изменений не происходило, театральная жизнь текла по-прежнему, порой взрываясь спектаклями, которые закрывали сразу по их выходе; время от времени возникали на разных сценах события, заставлявшие говорить как о серьезных режиссерских свершениях, так и о блистательных актерских работах. В Малом театре появлялись серьезные, глубокие постановки, но, как правило, они проходили не оцененными по достоинству: по-прежнему афиша отличалась нерадующим разнообразием (уже, правда, меньшим, чем в предыдущее десятилетие), выпадающей из общего стиля этого театра пестротой...

Тем важнее вспомнить отдельные спектакли.

На самом переломе десятилетий, в 1979 году в афише появился спектакль «Агония» по пьесе Мирослава Крлежи. Поставил его режиссер Стево Жигон — сегодня воспринимаемый нами как живая легенда. В предисловии к книге С. Жигона «Монолог о театре», изданной на русском языке (перевод Л. М. Герасимовой) в 2005 году, Юрий Соломин пишет: «Режиссер Стево Жигон, поставивший в Малом театре “Агонию” М. Крлежи, навсегда оставил в сердцах его артистов самую добрую память. Может быть, не в последнюю очередь это объясняется тем, что он и сам артист, ведущий артист драматического театра, сыгравший множество ролей западного и русского репертуара, и его творческий почерк близок русской театральной школе».

Так или иначе, но спектакль Стево Жигона запомнился всем, кто его видел. И едва ли не в первую очередь — выразительно и страстно сыгранной Руфиной Нифонтовой ролью героини, Лауры, безнадежно любящей опустошенного войной человека, несущей в себе эту любовь как величайшую жизненную драму. Руфина Нифонтова, в те годы не слишком плотно занятая в репертуаре Малого, вложила в роль Лауры, казалось, всю нерастраченную силу души, все свое мастерство.

Одним из важных для истории Малого театра был спектакль 1980 года «Ивушка неплакучая» М. Алексеева в постановке А. Матвеева (художник Ю. Вентцель). Посвященный 35-летию Победы в Великой Отечественной войне, этот спектакль повествовал на крестьянском материале о высоких нравственных принципах, которые, в конечном счете, и привели к Победе, помогли людям выстоять в жестокое военное время. Не антивоенный пафос и не плакатные истины, а живые, емкие характеры, четкость нравственных позиций заставляли воспринимать «Ивушку неплакучую» как неординарное театральное событие.

Замечательные женские характеры полнокровно раскрывались Н. Вилькиной (Феня), А. Евдокимовой (Маша), Г. Кирюшиной (Степанида), выразительные образы создали в спектакле А. Кочетков (Знобин), В. Борцов (Авдей)...

В 1983 году на сцене филиала Малого театра появился спектакль «Картина» Д. Гранина (постановка Л. Хейфеца) – острое, пронзительное театральное повествование о связи времен, о том, что нет и не может быть полноценного настоящего (а тем более – будущего) без осознания прошлого, без ясного понимания: надо беречь, хранить его, иначе все обесмысливается.

Роман Даниила Гранина не только произвел по выходе сильное литературное впечатление, но и вызвал широкий общественный резонанс. Спектаклю Малого театра, по какой-то роковой несправедливости, такой судьбы не досталось. Но в памяти тех, кто видел «Картину», этот спектакль хранится до сей поры; не только благодаря важнейшим нравственным проблемам, что пронизывали его и буквально взывали к сомыслию и сопереживанию, но и благодаря блистательным актерским работам В. Бочкарева (Лосев), А. Кочеткова (Поливанов), Ю. Соломина (Астахов), Е. Гоголевой (Астахова), Е. Глушенко (Тучкова), Н. Корниенко (Лиза). Персонажи, отделенные от событий дня сегодняшнего тридцатилетней дистанцией, и те, кто жил и действовал в наши дни, представляли с подмостков людьми глубоко неравнодушными, жестко и порой жестоко отстаивающими свои позиции, свои нравственные убеждения. Зрители словно были включены в спор о настоящем и будущем, о связи времен – и это был спор, касающийся всех в равной степени.

В этом спектакле соединилось несколько поколений артистов Малого театра, от старейшин до молодежи, и уже само это соединение воспринималось как точный и важный знак восстановления разорванной связи времен и людей...

Восьмидесятые годы оказались для Малого периодом непростым; попытка театра вписаться в современную реальность, выстроить логически обоснованный путь от «императорского театра» к «национально-

му достоянию» (Малый театр официально получил этот статус в 1993 году), включив в него сегодняшний день со всеми его противоречиями, потрясениями, сомнениями и метаниями, привела не только к ошибкам, просчетам, но и к накоплению необходимого опыта.

Театр, пока открыто не декларируя позицию, которую позже четко сформулирует новый художественный руководитель, Юрий Мефодьевич Соломин, объявив Малый театром, обращенным к классике, вновь пытался сосредоточить внимание на классических произведениях. При том значительном количестве разных режиссеров, что работали на сцене Малого с середины семидесятых до середины восьмидесятых (и позже), это было вполне возможно, тем более что среди режиссерских имен были не просто громкие и славные, но известные именно высокой культурой постановки.

На подмостках Малого театра игрались пьесы А. Н. Островского, А. П. Чехова, с успехом шли поставленные еще в семидесятых годах спектакли Л. Хейфеца «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, «Король Лир» Шекспира, «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера, «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (режиссер Б. Равенских), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (режиссер В. Иванов, художественный руководитель постановки М. И. Царев). В самом начале восьмидесятых к ним прибавились «Фома Гордеев» М. Горького (режиссер Б. А. Львов-Анохин), «Ревизор» Н. В. Гоголя, поставленный Е. Весником и Ю. Соломиным, «Сирано де Бержерак» Э. Ростана (режиссер Р. Капланян), «Дети Ванюшина» С. Найденова (постановка М. Царева, В. Рыжкова, В. Седова)...

О значительной части названных здесь спектаклей можно смело сказать, что они представляли как раз ту самую концептуальную режиссуру, к которой более всего были привержены критики. Но здесь, в Малом театре, эта режиссура проявлялась по-особому — глубоко самобытно.

В одном из интервью Юрий Соломин очень точно обозначил эту грань по отношению к Малому театру: «Актерство и режиссура — это две профессии, а дело одно. Режиссура, на мой взгляд, должна в первую очередь помочь выявлять актерские дарования. Она в корне своем должна быть актерской. Разве есть “режиссерская режиссура”? Когда говорят, что актеры, пробуящие свои силы в режиссуре, занимаются не своим делом, — это неверно... Кто лучше их знает всю тяжесть и специфику актерского труда, кто лучше их поймет актера?». А в другом интервью Ю. М. Соломин развивал эту мысль: «... Могу назвать представителей актерской режиссуры: это Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Вивьен, Завадский, Рубен Симонов, Олег Ефремов, Галина Волчек, Игорь Горбачев... Не было бы таких режиссеров никогда, если бы каждый из них не был бы прежде актером. Любую профессию нужно знать. Дове-

рят ли полосную операцию врачу, который только-только со студенческой скамьи? Нет, он должен “попахать”, он должен изучить, что это такое. А режиссеры, закончив определенный институт сразу после школы или после какого-либо вуза, считают, что они все знают. Я категорически против этого».

Утверждение в каком-то смысле спорное, но в нем звучит чрезвычайно важная для эстетики Малого театра мысль.

Среди перечисленных выше спектаклей есть те, что поставлены известными режиссерами — Л. Хейфецем, Б. Львовым-Анохиным; есть и такие, что поставлены артистами (в том числе и Ю. М. Соломиным). Но одно качество объединяет эти спектакли бесспорно: в них, очень разных по всем параметрам, отчетливо выражен приоритет исполнительского искусства, актерского мастерства над режиссерскими концептуальными утверждениями. И в этом сказывается особый стиль Малого театра, работая в котором, любой режиссер начинает жертвовать жесткими концепциями ради живого, полноценного актерского проявления.

«Для всех и всегда Малый театр — это прежде всего крупные актерские индивидуальности, что, разумеется, не означает игнорирования режиссерской профессии как таковой, — справедливо отмечает М. Гаевская. — Но она здесь призвана решать все поставленные перед ней задачи в первую очередь через актера, отводя остальным компонентам спектакля вспомогательную роль. В таком подходе, конечно, есть свои положительные и отрицательные стороны, но первенство актера театр сохраняет стойко и уверенно, вопреки всем веяниям моды».

И именно этому слиянию режиссера и актера лучше всего служит классика, в которой, при всей возможной новизне и неожиданных открытиях, наиболее четко и точно проявляется традиция — не застывшая в давно найденных мизансценах и характеристиках, а живая, подвижная, от исполнителя к исполнителю, от исполнителя к режиссеру.

Эту линию очень интересно проследить на спектаклях, поставленных Игорем Владимировичем Ильинским: как правило, еще до прихода в Малый театр или в первые годы служения на этой сцене артист играл во многих пьесах, но с течением десятилетий менялся взгляд на общую проблему, на образ, характер, ситуацию, и в результате возникал спектакль, наполненный воздухом иного времени.

Виталий Соломин, обратившийся как режиссер на исходе столетия к «Свадьбе Кречинского», несмотря на то, что ставил мюзикл (во многом новаторский), не мог не учитывать опыт постановки Л. Хейфеца, в которой он сыграл когда-то Нелькина. Так же, как, работая над «Ивановым», не скрывал, что всю жизнь находился под воздействием спектакля, поставленного Б. А. Бабочкиным и увиденного им в ранней

юности. Не повторяя ничего из давно известного, В. М. Соломин продолжал традицию — не ломая, а творчески обогащая ее.

Это же можно сказать и о постановке Ю. Соломиным «Леса» после памятного еще театралам «Леса» И. В. Ильинского, и о «Ревизоре», поставленном Ю. Соломиным вместе с Е. Весником в 1982 году. В предыдущей постановке Ю. Соломин играл Хлестакова и, по мнению многих критиков, невероятно ярко заявил о себе как о комедийном актере с безудержным темпераментом. В новой сценической версии Хлестакова играл В. Соломин — и в образе этого героя черты комические порой прорывались резкими драматическими нотами.

Традиция оставалась — ее наполнение становилось новым, выверенным временем.

Но пока эта линия осторожно начала выстраиваться, произошло в какой-то степени давно предсказанное — зрители начали терять интерес к театру.

Не к Малому — к театру вообще.

Пожалуй, это был едва ли не единственный период в жизни Малого за всю его историю, когда зрители охладели к нему; нет, несправедливо было бы утверждать, что произошел отток, но на каких-то спектаклях давних поклонников Малого и молодежи становилось явно меньше. И сегодня можно с определенностью говорить о том, что это было обусловлено сразу несколькими моментами.

Во-первых, оттоком зрителей от театра вообще по причинам самым разнообразным, которые в восьмидесятых годах с разной степенью громкости заявляли о себе едва ли не во всех театральных городах России. Это было связано и с резко понизившимся уровнем жизни, и с возросшей ролью телевидения, регулярно демонстрировавшего спектакли в записи, и с целым рядом причин, не имеющих непосредственного отношения к театральному искусству как таковому.

Малый театр всегда отличался четко выраженным почерком, пусть немодным, но, несомненно, необщим выражением лица и характера. Репертуарные метания предыдущего десятилетия, появление в афише имен третьестепенных авторов, утратившийся (как казалось) интерес к классике тоже по-своему влияли на отток зрителей.

В-третьих, наконец, потому что основа основ Малого, высочайшая культура слова, магическая власть русской речи не слишком органично сочетались с произведениями скороспелыми, а иногда и довольно «кондовыми» с точки зрения великого и могучего русского языка. Таким образом, невольно возникали «ножницы» между формой и содержанием,

соперничество, в котором неизбежно побеждала форма — речь, слово, нередко (и невольно) подчеркивающие беспомощность мысли.

На поиски собственного пути ушло почти десятилетие с конца семидесятых до конца восьмидесятых годов.

Треть рассматриваемого нами тридцатилетия.

Много это или мало?

Напомним еще раз: и в это десятилетие напряженных поисков, экспериментов, стремления соответствовать духу времени продолжали ставить на подмостках театра отечественную и мировую классику; можно назвать немало примеров, начиная с «Горя от ума» 1975 года. Это были и «Господа Головлевы» по роману М. Е. Салтыкова-Щедрина в инсценировке и постановке Е. Весника, и «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского, инсценированные и поставленные Е. Велиховым, и не раз уже названные спектакли Л. Хейфеца «Заговор Фиеско в Генуе» (Ф. Шиллер), «Ревнивая к себе самой» (Тирсо де Молина) и «Король Лир» (Шекспир), и «Любовь Яровая» (К. Тренев), и «Женитьба Бальзаминова» (А. Н. Островский) в постановке Б. Львова-Анохина, и этим же режиссером воплощенные «Фома Гордеев» (М. Горький), «Федра» (Ж. Расин), «Холопы» (П. Гнедич), и постоянные обращения разных режиссеров к драматургии А. Н. Островского, и обретшие жизнь на этой сцене инсценировки романов «Накануне» И. С. Тургенева, а позже, уже в девяностых годах, «Обрыв» И. А. Гончарова и «Дядюшкин сон» Ф. М. Достоевского...

В восьмидесятые годы Малый театр начал серьезное освоение драматургии А. П. Чехова, о чем мы будем говорить в отдельной главе.

А еще были в ту пору спектакли, которые нельзя не вспомнить, хотя громкой славой они по разным причинам и не снискали. Так, в постановках Б. А. Львова-Анохина словно напоследок раскрылись новые, мощные грани таланта Руфины Нифонтовой — ее Федра и Глафира в «Холопах» заставляли память вернуться в дни ярчайшего начала творческого пути этой актрисы в стенах Малого театра в конце пятидесятых — начале шестидесятых годов.

В 1983 году Рачия Капланян поставил пьесу «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Главную роль сыграл Юрий Соломин, который до сей поры считает ее одной из лучших своих театральных работ, и это действительно так, потому что в этом спектакле мастерство Ю. Соломина высветилось новой и во многом неожиданной краской.

Привычный для зрителя социальный герой, доказавший (вспомним «Ревизора»), что он владеет и незаурядным комедийным даром,

Соломин-Сирано представлял истинно романтическим персонажем, в котором пафос и поэтический подъем ни на миг не воспринимались как фальшь или наигрыш. Он был насквозь лиричен, этот поэт и философ, и бесконечно мудр. Его романтический пафос был не придуман, не раздут, словно воздушный шарик, а глубок и выстрадан. Именно выстрадан, потому что режиссер и артист отдавали себе отчет в том, насколько это важно: в эпоху плакатного, показного романтизма, изнанкой которого давно уже стал откровенный цинизм, показать, какие высоты ведомы душе подлинного романтика, какие глубокие драматические чувства питают ее и придают силы.

И главной, пожалуй, чертой Сирано де Бержерака, сыгранного Ю. Соломиным, было остро оберегаемое от всех чувство собственного достоинства. Очень потребное эпохе начала восьмидесятых годов...

В том же году на сцене Малого театра появился спектакль «Утренняя фея» А. Касоны (постановка Б. Львова-Анохина). В этой испанской легенде, похожей на сказку, речь шла о простой деревенской семье, в которой случилась беда — исчезла дочь, чей венок нашли на реке.

Казалось бы, ничего особенного ни в сюжете, ни в характерах. Но вот как вспоминает о работе В. Коршунова, сыгравшего покинутого мужа, Е. Н. Гоголева: «Коршунова я давно и хорошо знаю по работе в театре... И вдруг в “Утренней фее” — совсем другой Коршунов... Я искренне радовалась, следя за тем, как развивается его жизнь на сцене, как чувство растерянности, когда он приносит спасенную им, чуть не утонувшую девушку, так странно, так чудесно похожую на ту, погибшую, превращается постепенно в любовь. Как по-новому заиграл Коршунов!»

И о других спектаклях, очень негромких, не вызвавших бурных дискуссий в критике, можно здесь вспомнить, потому что в каждом из них новыми и неожиданными гранями высвечивались какие-то прежде не игравшие краски актерского мастерства. Потому что и в них продолжалось главное — развитие творчества артиста, процесс формирования труппы, который в Малом театре ни в какие времена не прекращался.

Это был путь, по которому театр шел вперед, порой останавливаясь на какое-то время, порой продвигаясь рывками, порой скользя плавно. Путь достаточно разнообразный, в котором были откровенные просчеты и не всегда замечаемые со стороны победы. Но каким бы извилистым он ни был, он все же не привел к тому, с чем столкнулись многие отечественные театры: Малый не разделился на соперничающие группировки, не раскололся под громкий аккомпанемент средств массовой информации, даже в своих репертуарных метаниях, где нередко проскальзывали откровенные «однодневки», он ни разу не опустился до ставших чрезвычайно модными «чернухи» и пошлости, не унижил свои

подмостки ненормативной лексикой, вошедшей в обиход почти всех российских театров.

И особенно важно то, что именно в это десятилетие на сцену выходили вместе корифеи старшего поколения, которые, несмотря на почтенный возраст, оставались еще в расцвете своего таланта; мастера среднего поколения, постепенно набиравшие силу и становящиеся в авангард труппы; новое пополнение театра — молодые артисты, которые в тесном творческом сотрудничестве со старшими впитывали в себя живую жизнь традиций, ее непрерывность и насущную необходимость.

Когда-то в своих «Записках» Ю. М. Юрьев вспоминал о том, как довелось ему репетировать с Г. Н. Федотовой «Северных богатырей» Г. Ибсена. Учащийся московских Драматических курсов, юный дебютант навсегда запомнил наставление великой артистки: «Вы, дружок мой, совершенно верно и хорошо чувствуете, и интонация ваша также недурна, но она у вас не совсем в тон с моей. Чувствуется неспаянность, разнобой. Я сама по себе, а вы тоже сами по себе. Не сливаемся. Вы мне отвечайте, и отвечайте так, чтобы получилась в нашей с вами речи гармония, как бы одно музыкальное произведение... Мы, если хотите, в жизни тоже своего рода композиторы. Музыкальность в нас врожденная, — по крайней мере, в речи... Смотрите прямо в мои глаза, прямо в мои зрачки, и это вам подскажет живой ответ».

Вот это живое общение с партнером, когда смотришь «прямо в зрачки», — одна из сильнейших традиций Малого театра, позволяющая артистам разных поколений постигать глубокий внутренний мир персонажей музыкальной гармонии диалога, либо монолога. Точный посыл Г. Н. Федотовой развивала в своем хрестоматийном обращении к партнеру и О. О. Садовская: «Я тебе дам петельку, а ты мне — крючок, я тебе — петельку, а ты мне — крючок...». Эта тончайшая взаимосвязь между актерами на сцене и создает ансамбль, его общий тон, общую эстетику.

Эта особенность партнерских отношений, создание «как бы одного музыкального произведения» и сегодня остается одной из важнейших традиций искусства Малого театра. Молодые артисты, приходящие в труппу, едва ли не этому учатся с первых своих сценических шагов: смотреть «прямо в глаза, прямо в зрачки» партнеру, чтобы рождался «живой ответ на каждую реплику. Может быть, именно этим — органичным, живым общением — и завораживает зрителей школа Малого театра, которой нет равных?..

В 1989 году руководство театра наконец сформулировало решение, которое на самом деле давно уже подготавливалось как в теории, так и

на практике. Из дня сегодняшнего оно видится поистине судьбоносным (с какой иронией ни относиться к этому слову): «Мы решили, что на этой сцене будем ставить только классические вещи. Для этого у нас обширный портфель — русская и западная классика. Пожалуйста, выбирай любое, — сказал в интервью 1998 года Ю. М. Соломин. — Были бы средства, режиссеры и актеры. С тех пор, за десять лет, мы очистили репертуар. Похоже, начался какой-то новый этап в жизни Малого. Не хочу утверждать, что с этого момента мы делаем все только по-новому. Ничего подобного. В театре всегда шло какое-то обновление. Просто на моих коллег и меня выпало время, когда можно было сделать это».

Но прежде, чем сделать, надо было решиться на подобный шаг — ограничить репертуар основной сцены театра только классикой. Это было сложно по нескольким причинам.

Во-первых, потому что — повторим! — путь этот нащупывался методом проб и ошибок и таил в себе некоторую опасность: вдруг молодые зрители, живущие ритмами и дыханием своего времени, не захотят или просто не сумеют уловить те же, в сущности, ритмы и дыхание в произведениях, которыми их «перекармливают» в средней школе; во-вторых, театр был закрыт на ремонт, труппа перешла на сцену филиала на Большой Ордынке — сразу сократился репертуар, стало трудно приспособлять спектакли основной сцены к совершенно другой площадке и другому залу. Наконец, зная изначально, в чем именно состоят сила и особенность Малого театра, надо было суметь сделать так, чтобы все поняли: этот театр исторически предназначен для воплощения классики, его звание «второго университета» глубоко обосновано, потому что только здесь можно и нужно познавать жизненные процессы, наслаждаться словом, ощущать многогранность характера «живых людей», чувствовать современность не как повседневную суету, из которой вырывается то один, то другой эпизод, а как логическое продолжение прошлого и живую устремленность в будущее.

В эти годы труппа вынуждена была много гастролировать и по России, и за рубежом. Юрий Мефодьевич Соломин рассказывал в уже цитированном интервью: «Мы много ездили на гастроли: в Болгарию, Германию, Израиль, Японию и даже Ливию. Мы понимали, что надо не просто съездить, а произвести такое впечатление, чтобы нас потом приглашали. И это удалось. Труппа в трудные времена не раскололась, не было ни склок, ни драг. И когда после скитаний мы вновь ступили на большую сцену, решили: здесь будет идти только классика».

Это решение далось непросто. Оно было проверено на многочисленных «не своих» зрителях, в чужих залах и подкрепилось тем успехом, который снискал за рубежами страны театр, основанный на традициях

русской психологической драматургии и русской психологической актерской школы.

Теперь надо было покорять своего зрителя. Не только того, который успел соскучиться по любимому Малому театру, кочующему по миру. В первую очередь, нового, «младое, незнакомое племя», которое успело как-то очень быстро вырасти и начало проходить процесс формирования личности именно в этой переломной эпохе.

Процесс формирования без идеалов, без понимания того, что есть любовь, сострадание, милосердие. В готовности бездумно поддержать те перемены, ароматом которых уже потягивал воздух. В готовности драться и отвергать.

За что именно драться и что именно отвергать — неважно, разобратся можно потом.

И в этот момент Малый театр принял свою четко сформулированную программу обращения исключительно к классике.

В каком-то смысле это был вызов. Вызов и системе, и общественности, и современности в ее самом общем, поверхностном понимании, в котором она тогда, по большому счету, и воспринималась. А еще — экзамен на верность и традициям театра, и зрительской любви и вере. Потому что это было возвращение к исконным традициям.

«Традиции Малого театра касаются трех сторон его работы, — писал А. И. Сумбатов-Южин. — Во-первых — сценического воплощения. Во-вторых — репертуара, в-третьих — внешних форм его труда.

Традиция сценического воплощения Малого театра требует прежде всего крупной личной индивидуальности на роли всех родов и размеров. А всякая личная индивидуальность устраняет всякую возможность и отдельной копии, и всякого сценического трафарета. На протяжении почти сорока лет моей личной работы в Малом театре ни разу не приходилось слышать слова одобрения о каком угодно блестящем подражании актера самым дорогим и выдающимся нашим образцам. И обратно: если новый исполнитель вносил свои тона, свою новую трактовку в роль, созданную крупнейшим из его предшественников, все крупные члены труппы первые отмечали этот сдвиг как новое достижение театра, и никогда — как нарушение традиций.

Эта главная традиция Малого театра, по отношению к исполнению, заключается в требовании жизненной правды, внутренней силы и творческой оригинальности исполнения.

Она тесно и неразрывно связана с другой, не менее внутренне важной и значительной: жизнь на сцене в исполняемой артистом роли должна заслонять личную жизнь артиста. Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углу-

бления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие героические эмоции, и самые простые повседневные переживания. Этим последним придавалась таким путем исключительная значительность и необычайная глубина, и быт получал смысл эпоса, когда эта традиция, расширяя смысл актерского существа, выводила его из плоскости воспроизведения на высшую ступень перерождения...

Третья традиция этого порядка — создание подлинного коллективного творчества, слияние в одно сплоченное и единое целое всех отдельных крупных индивидуальностей...»

Говоря о «крупных индивидуальностях», А. И. Сумбатов-Южин имел в виду, разумеется, не только актерское мастерство, Богом данный талант, но и те личностные качества, без которых эта «крупность», масштабность немыслима, ведь совсем не случайно артисты труппы Малого театра едва ли не во все времена воспринимались не только как талантливые артисты: их гражданское чувство, их общественная позиция, их неравнодушие и участие в жизни страны, в ее проблемах и заботах всегда наполняли сыгранные роли особым значением, выходящим далеко за рамки только блистательно воплощенных на сценических подмостках образов.

Некогда поэт Евгений Евтушенко написал, что «поэт в России — больше, чем поэт», и эта поэтическая формула стала вполне приложима к отечественному искусству в самом широком смысле: артист, призывавший со сцены бороться с насилием и несправедливостью, учивший добру и милосердию, был значительно больше, чем просто артист. Он воспринимался как общественный деятель, трибун и должен был вольно или невольно соответствовать тому образу, который создавался у восхищенной публики. Примеров тому сохранилось в истории немало; один из самых ярких — М. Н. Ермолова, которую после спектакля «Мария Стюарт» Шиллера публика несла домой на руках, освободив лошадей из упряжи кареты.

Вернуться к традициям (в том числе и сформулированным А. И. Сумбатовым-Южиным) становилось возможным лишь при четкой формулировке внутренних задач, определенной линии театра, что стало очевидно к концу восьмидесятых годов: «подлому времени» подходил конец. Потребовались глубокие внутренние изменения — не в одном лишь Малом театре необходима стала смена лидера. Но здесь этот вопрос встал с особенной остротой — в 1987 году не стало Михаила Ивановича Царева. Его место могла и должна была занять только «крупная личная индивидуальность». Корифеи Малого театра хорошо понимали, что в это сложное время смены всех ориентиров, наступления совершенно новой

реальности возглавить коллектив должен, с одной стороны, представитель нового поколения, с другой же — человек, которому по-настоящему дороги традиции Малого театра, который будет беречь и укреплять их даже вопреки потребностям дня сегодняшнего. Тот, кто хорошо понимает, что такое корни: изуродованы они — и ни дерево, ни человек не могут расти естественно и красиво...

В 1988 году Юрий Мефодьевич Соломин был избран труппой художественным руководителем Малого театра. До этого худрук не избирался, а назначался.

Замечательный артист, широко известный и любимый зрителями не только по своим театральным работам, но и по киноролям, Ю. М. Соломин отныне стал ответствен не за спектакль, в котором он занят, не за свои роли, а за судьбу всего Малого театра. Ему понадобилась какая-то совершенно новая масштабность мышления, ведь отныне его заботой стали самые разные и прежде не касавшиеся Соломина проблемы: необходимость реконструкции основного здания, перестройка филиала на Ордынке, не просто сохранение труппы, но ее постоянное пополнение, формирование репертуара... А еще гастроли, фестивали, сотрудничество со знакомыми и еще не знакомыми Малому театру режиссерами.

А еще надо было продолжать играть, потому что для огромной зрительской аудитории Юрий Соломин оставался, в первую очередь, талантливым артистом из все более и более уменьшавшегося с годами числа тех самых личностей, которым верят, чьему слову, сказанному со сцены, внимают как личному человеческому решению, за коим неизбежно следует определенный социально значимый поступок...

Кончались восьмидесятые годы, наступали девяностые.

Для Малого театра они начались со спектаклей исторических, в которых современными авторами делались смелые попытки по-новому осмыслить прошлое («... И Аз воздам» С. Кузнецова в постановке Б. А. Морозова, «Царь Петр и Алексей» по «Детоубийце» Ф. Горенштейна в постановке В. М. Бейлиса), с классики, повествующей об истории Государства Российского, где отчетливо обнаруживались корни сегодняшних, современных болей и бед («Князь Серебряный» А. К. Толстого в инсценировке и постановке В. Н. Иванова). Спустя несколько лет на сцену Малого театра пришли драмы А. К. Толстого «Царь Борис» (режиссер В. М. Бейлис, 1993 год) и «Царь Иоанн Грозный» (режиссер В. Н. Драгунов, 1995 год) — таким образом, историческая трилогия Толстого о русских царях предстала на подмостках театра полностью.

Речь об этих спектаклях пойдет в специальной главе.

Сейчас же отметим лишь главное: в приведенных здесь названиях нет случайности выбора, а есть глубокая, точная логика отбора — для Малого театра первой половины девяностых годов особенно важно было не отразить современность в ее текучей, изменяющейся подвижности, не уловить и зафиксировать какой-то момент перемен, а отыскать в толще веков истоки тех явлений, что особенно уродливо проявились тогда, когда столетие катилось к закату. Отыскать, чтобы пробудить в зрителе ассоциативное мышление, заставить задуматься о том, о чем говорил в «Братьях Карамазовых» старец Зосима, поучая юного послушника Алешу: «В одном конце мира тронешь — в другом отзовется...» Иными словами, не констатировать то или иное явление, а обозначить вехи пути, того процесса, что к этим явлениям привел со всей неизбежностью, со всей исторической логичностью.

Этими же причинами объясняется и появление в афише Малого театра спектакля «Царь Иудейский» (режиссер В. Н. Драгунов, 1992 год) — драмы, написанной великим князем Константином Романовым в период назревания трагических для России событий как назидание тем, кто способен еще слышать гул истории и воспринимать его пророческий смысл...

Сегодня, спустя почти полтора десятилетия после появления первых из этих постановок, они воспринимаются совершенно иначе, чем в то время. Мы можем судить о масштабности общего замысла, отдавая должное тем из спектаклей, что надолго сохранились в репертуаре театра, но и по-иному, с исторической перспективы рассматривая те, что, вызвав острые споры при появлении, довольно быстро сошли с афиши.

Но речь об этом ниже.

Репертуар девяностых свидетельствует о переломной эпохе в жизни страны с достаточной очевидностью. Ясно, что время смятения, метаний из крайности в крайность миновало; для Малого наступила пора осмысления, глубокого, несуетного погружения в проблемы, которые всегда оставались первостепенными для большого искусства. Здесь на помощь театру вновь приходила классика, отечественная и мировая, все более тщательно отбираемая.

В 1992 году был поставлен «Обрыв» по роману И. А. Гончарова (режиссер В. А. Ефремова). Последний роман писателя, наполненный драматическим осмыслением смены времен, очень вовремя пришел на подможку, но так и не стал событием в театральной жизни, хотя было бы несправедливо не отметить поистине выдающиеся актерские свершения, связанные, в первую очередь, с образами Бабушки (Руфина Ни-

фонтова) и Тычкова (Афанасий Кочетков). Эти представители «старого времени», оказавшиеся, тем не менее, «по разные стороны баррикады», были глубоко и очень точно интерпретированы двумя замечательными мастерами, вложившими в своих героев незатухающий спор на очень современные темы. Бабушка Татьяна Марковна Р. Нифонтовой была, с одной стороны, той самой гончаровской «Великой бабушкой Россией», которой посвящены едва ли не самые лирические и пафосные строки романа, с другой же — олицетворяла живое, не утратившее своих нравственных ценностей «лучшее старое», без чего никакому «новому» не обойтись.

Через два года Руфины Нифонтовой не стало, и, таким образом, роль Татьяны Марковны оказалась своеобразным завещанием большой актрисы, сумевшей обнаружить в своей героине нетускнеющие, вечно волнующие нас загадки бытия...

На помощь театру в те годы приходили и произведения современных авторов, повествующие о российской истории, включая и не слишком давнюю — историю Великой Отечественной войны.

Как и в большинстве других театров, в Малом сложилась собственная традиция постановки произведений о войне. В юбилеи здесь ставились пьесы К. Симонова, Ю. Бондарева, не только к торжественным датам Победы поднимавшие вопросы, важные для самосознания современников. В 1970 году Л. Варпаховский поставил «Так и будет» К. Симонова, и речь в спектакле шла не о военных событиях (хотя премьера и была приурочена к 25-летию Победы), а о жизни, проходящей далеко от фронтов, но всем своим течением связанной с ожиданием приближающейся Победы. Чувство единения со своей страной, диктующее людям мысли и поступки, заставляло пристально всматриваться в героев, мастерски сыгранных В. Коршуновым (Савельев), Н. Корниенко (Оля), Е. Солодовой (Греч)...

В 1975 году Б. Равенских поставил еще одну пьесу К. Симонова — «Русские люди». Написанная так же, как и предыдущая, во время войны, эта пьеса почти сразу вошла в репертуар многих театров, а три с лишним десятилетия спустя стала восприниматься как документ времени, запечатлевший духовную силу народа. Борис Равенских, чье творчество в те годы отличалось тягой к героико-романтическим традициям, построил спектакль как возвышенное сценическое повествование, трагедию с использованием приемов поэтического обобщения. Главные персонажи выступали здесь олицетворением высоких моральных качеств личности. Это отмечалось в рецензии газеты «Правда»: «С какой радостью встречают актеров, создавших великолепный ансамбль: С. Фадееву,

так сыгравшую простую женщину, что вспоминается сильный, гневный плакат военных лет “Родина-мать зовет!”; Ю. Каюрова, показавшего в своем капитане Сафонове процесс становления героического характера; Н. Титаеву, удивительно искреннюю в роли Вали; И. Любезнова в маленькой роли старика-патриота, поднимающего эпизод до звучания центральной темы; Г. Кирюшину, соединившую трагический быт с патетической ораторией; Р. Филиппова, по-новому увидевшего характер Глобы; Н. Анненкова, органически вписавшего своего героя – старого служаку – в народную эпопею...»

Тремя годами позже, в 1978, Владимир Андреев воплотил на сцене Малого театра инсценировку романа Ю. Бондарева «Берег», о котором речь шла выше. Здесь война предстала уже иной – не как у К. Симонова, в живых, сиюминутных событиях, в ожидании Победы, а с дистанции времени, как воспоминание, проживаемое героем тридцать лет спустя. Едва ли не впервые в военной прозе в романе Ю. Бондарева звучала тема сложных человеческих поступков и взаимоотношений, которые, определившись в военную пору, формировали характеры для непростой послевоенной действительности. Не став крупным театральным событием, спектакль «Берег» вновь привлек внимание интересными актерскими работами В. Коршунова (Никитин), Н. Подгорного (Самсонов), Ю. Соломина (Княжко), В. Борцова (Меженин), А. Потапова (Гранатуров) и, конечно, Н. Корниенко, сыгравшей немку Эмму (девушку, с которой Никитина разлучила война), с проникновенным мастерством: именно ей довелось вести в спектакле тему самоотверженной и драматической любви, которая сильнее войн и идеологических разногласий.

Выше упоминался спектакль «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, посвященный 35-летию Победы. Необходимо назвать здесь и «Выбор» Ю. Бондарева (постановка В. Андреева и В. Бейлиса, 1982 год) – спектакль, в котором, как и в «Береге», соединяются события военных лет и дня сегодняшнего, и человек оказывается перед необходимостью совершить пусть и очень запоздалый, но необходимый выбор. Хотя бы для того, чтобы в его душевном мире наступило равновесие, чтобы, как говорит герой спектакля художник Васильев, найти ключ к пониманию «единого смысла жизни». Роль Васильева стала значимой в творчестве Юрия Каюрова, глубоко и психологически точно обозначившего нравственный путь своего героя. Острые драматические краски нашел Ярослав Барышев для Рамзина – бывшего друга художника, считавшегося пропавшим без вести во время войны и прошедшего все эти три десятилетия до случайной встречи в Венеции за границей. Выразительные характеры создали в спектакле Э. Быстрицкая (Мария), С. Фадеева (Раиса

Михайловна), В. Кенигсон (Щеглов), В. Езепов (Колицын), С. Аманова и И. Тельпугова (Виктория)...

В книге «Я вспоминаю, сердцем посветлев...» Владимир Андреев пишет: «Я встретился в том спектакле (речь идет о “Береге”. — Н. С.) с Натальей Вилькиной, с Нелли Корниенко, с Владимиром Кенигсоном... и работа мне доставляла удовольствие. О том, чтобы совсем перейти в Малый театр — я не помышлял. Я поставил один спектакль, потом второй, мне там было комфортно и удобно заниматься делом. Нашлись люди, которые решили: мне пора, как говорится, расти. Было сделано одно предложение о переходе в Малый, потом второе, третье... И я ушел, потому что оказался слаб в тот момент... Что мною двигало: тщеславие ли, приказы, желание ощутить себя в новом качестве и таким образом более свежо и интересно проявиться? Все сыграло свою роль».

На протяжении четырех лет Владимир Алексеевич Андреев руководил Малым театром. Что-то они, несомненно, театру дали, эти годы, когда к руководству пришел человек не изнутри, а снаружи, со своей эстетикой, со своим миром, со своим пониманием театральных ценностей. Но ощущение «связанных рук», похоже, не покидало Владимира Алексеевича, не давало развернуться в полную силу. Что было причиной? — Сложно распутать клубок...

«Об этих годах не жалею, — пишет Андреев в книге, — они многое мне дали, я прошел школу крупнейших мастеров сцены. Многое успел за это время и много традиций Малого театра взял для себя на вооружение. А потом это был театр, в котором играла Варвара Николаевна Рыжова, первая моя учительница... Но наступил момент осознания того, что там я не могу быть настолько полезен, как того хотелось бы... Шаги, которые я осуществлял, не были смелыми. Это были негромкие шаги, потому что в Малом театре нельзя было делать резких движений человеку, который еще не изучил механизм жизни этого достойного, прославленного коллектива. Были ли эти годы вычеркнутыми из моей жизни? С точки зрения внешнего проявления успеха или утверждения позиции — да, эти годы потеряны, но если взглянуть на них как на школу жизни, я бы сказал, школу мужества, то это время не было пустым... Я познакомился с творчеством Ильинского, Любезнова, Хохрякова, Кенигсона, с которыми я очень дружил».

Конечно, Владимиру Алексеевичу Андрееву, «человеку со стороны», пришлось несладко в Малом театре. И не потому, что не хватало решимости на какие-то смелые шаги — вряд ли в то время нашелся бы человек, способный делать их на этой сцене. Лидер, настоящий, подлинный лидер должен был родиться в недрах именно Малого театра.

Другие времена были, можно сказать, уже на пороге; внутри театра существовал лидер, который был готов на самые решительные шаги.

Но вернемся к спектаклям о войне.

В 1995 году, к 50-летию юбилею Победы Борис Морозов поставил спектакль «Пир победителей» А. И. Солженицына, вызвавший, с одной стороны, серьезный интерес, с другой же — горячие дискуссии. «Пьеса создана эхом в начале 50-х, — писал известный литературный критик В. Кардин. — Гневно отринув недавние комсомольские идеалы, Солженицын заодно отверг и правду истории. Вместо живых людей — персонафицированные тезисы, вместо советской агитки — антисоветская».

Может быть, в чем-то критик прав. Написанная в 1951 году пьеса в стихах спустя четыре с лишним десятилетия ошеломляющего эффекта произвести не могла. Отчасти потому, о чем тот же В. Кардин точно писал: «Расплевавшись с собственным прошлым, сбросив его с корабля современности и пустив на дно сам корабль, мы не нашли нового средства передвижения и не в силах условиться о маршруте, определить, в чем же истинные добро и зло...» К середине девяностых годов это ощущение стало едва ли не господствующим: «условиться о маршруте» действительно оказалось невозможным для тех, кто внезапно ощутил себя по разные стороны общественно-политических барьеров. «Пропущенная» литература, что начала приходить к нам в конце восьмидесятых, поселила в душах и мыслях людей путаницу, нередко и чувство того, что только протестуя против всего разом, можно доказать собственную правоту. Главным настроением всех дискуссий стала запальчивость, порой бездоказательные «наскоки», за которыми, в сущности, ничего серьезного не было.

Почему Малый театр выбрал именно это произведение современного автора? Не потому ли, что Борис Морозов усмотрел в несовершенной пьесе важный нравственный мотив правомерности мести? Да, А. И. Солженицын трактовал прошлое полувековой давности достаточно тенденциозно, потому что для него, всегда находившегося в открытой оппозиции к власти, всего важнее оказывалось то поле политической, идеологической брани, на котором разворачивались события. Но героями «Пира победителей» были все-таки люди. Потому и была, вероятно, выбрана режиссером эта пьеса, а значит, мысль критика о «персонафицированных тезисах» вместо живых людей представляется не совсем справедливой.

Потому что, кроме всего прочего, в «Пире победителей» звучал гимн русскому офицерству. Не тому, с которым мы оказались знакомы на собственном опыте. Тому, которое еще существовало во времена войны.

И это было очень важно и для театра, и для режиссера, происходившего из военной семьи, и для ощущения того, что не все идеалы растворились в удушливом воздухе...

В «Пире победителей» особенно резко ощущался разрыв между формой и содержанием. Мастера Малого театра, как мало кто умеющие доносить до зрительного зала мощь слова, оказывались в ситуации довольно сложной, но их умение постигать глубину человеческого характера помогло и на этот раз. Вспоминая спектакль десятилетие спустя, нельзя не отметить прекрасные актерские работы В. Баринова, В. Бочкарева, А. Овчинникова, Е. Глушенко, Ю. Васильева, Л. Титовой, сумевших не просто создать образы живых, запомнившихся людей, но и выпукло, отчетливо обозначить главную для режиссера и театра тему, которая за прошедшее десятилетие не только не утратила своей актуальности, но в чем-то стала и еще более значимой. Каждому из артистов удалось воссоздать характер крупный, значительный, обобщающий черты и той эпохи, о которой идет речь в пьесе, и сегодняшней — неразрывно связанной с далеким прошлым. Б. Морозов жестко сконструировал мизансцены, во многих из которых (например, с зеркалом) персонажи вырастали до притчевых героев, а тема мести начинала звучать голосом трубы Апокалипсиса.

И это было правомерно.

Разве не нравственная дилемма возможности и невозможности мести возникает перед нами каждый раз, когда мы слышим о террористических актах, об истреблении ни в чем не повинных женщин, детей?..

Вспомнив цитированное выше интервью Ю. М. Соломина, можно сказать, что ко второй половине девяностых годов Малый театр достаточно твердо обозначил свою репертуарную линию, строго ограничив ее постановками классики. Из дня сегодняшнего мы можем, наверное, в полной мере оценить ту смелость, которая для этого потребовалась. Когда практически все без исключения театры метались в поисках новых форм и нового содержания, допуская на старые академические сцены скороспелые поделки быстро входивших в моду и так же быстро из нее исчезающих авторов, Малый театр (едва ли не единственный в стране!) предпочел остаться осознанно старомодным и верным давним традициям. Это, как уже говорилось, был действительно вызов, воздать должное которому можно только сегодня, десятилетие спустя.

Афиша Малого театра второй половины девяностых — это «Князь Серебряный» и «Царь Иоанн Грозный» А. К. Толстого, «Таланты и поклонники», «Свои люди — сочтемся!», «Лес», «Бешеные деньги», «Трудовой хлеб» А. Н. Островского, «Чайка», «Дядя Ваня» и «Вишневый

сад» А. П. Чехова, «Воскресение» Л. Н. Толстого, «Чудаки» М. Горького, «Свадьба Кречинского» А. В. Сухова-Кобылина, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Король Густав Васа» А. Стриндберга, «Тайны Мадридского двора» Э. Скриба и Е. Легуве, «Делец» О. Бальзака... Изысканный, серьезнейший репертуар, рассчитанный не только на театральные гурманов, но и на тех обыкновенных зрителей, которые вновь начали возвращаться в театры, но возвращаться уже иными: уставшими, издерганными нравственной нестабильностью общества куда больше, чем нестабильностью общественно-политической; взыскующими не «зрелищ», но духовного «хлеба», не новшеств, а искусства — подлинного, высокого, того самого, которое еще несколько десятилетий назад волновало мысль и будило чувство.

Это и предлагал в своих новых спектаклях Малый театр.

Хотя на фоне происходящего в театральной реальности подобный репертуар выглядел достаточно старомодно. Малый не приглашал исследовать жизнь наркоманов и проституток, не уводил в подвалы и на помойки, не повествовал о мыслях и душевных смятениях убийц и самоубийц, не использовал ненормативную лексику — иными словами, сознательно уводил от того слоя реальной действительности, который столь щедро стал предлагать вслед за голубым экраном современный театр.

В этом сказалось остро ощущаемое и тщательно оберегаемое чувство собственного достоинства театра, перешагнувшего порог очень долгой жизни и отдающего себе отчет в том, насколько сиюминутны те мысли и эмоции, которые мы пытаемся возвести в абсолют.

Когда-то Евгений Рубенович Симонов, бывший главным режиссером, ответил на заданный ему вопрос о профиле Малого театра: у него не профиль, а лицо. Парадоксальным образом эта остроумная фраза «сработала» именно в период прихода к руководству Юрия Соломина: медленно, но неуклонно он вместе с труппой поворачивал и поворачивал «профиль» en face, чтобы удачная шутка его предшественника стала истиной.

И на этом непростом пути Ю. М. Соломин нашел себе замечательных союзников-единомышленников: композитора Григория Гоберника, возглавившего музыкальную часть Малого, ученого-театроведа Бориса Любимова, человека энциклопедических знаний и тонкого чувства театра, который стал верным и незаменимым помощником не только в формировании репертуара, но и в деле сохранения культуры.

Если дать себе труд пристально взглянуть в страницы истории страны, мы будем поражены той повторяемостью (на ином, разумеется, витке спирали), которая характеризует начала и концы веков в рос-

сийской действительности, начиная с очень и очень отдаленных от нас по времени. Каждое поколение переживает эти исторические периоды остро, бурно, потому что сталкивается с ними единственный раз на собственном опыте, в собственной жизни. Но всегда, во все века оставалось нечто незыблемое, неподверженное бурному натиску времени, дающее ощущение стабильности, неизменности.

Важно было это заметить и потянуться к островку, на котором вопреки всему сохранялись вечные ценности, вечные идеалы.

Они оставались всегда.

Просто порой уходили в тень.

В одном из интервью Юрий Мефодьевич Соломин рассказывал о том, что буквально с момента избрания его художественным руководителем Малого театра он не раз говорил в Министерстве культуры СССР и в других высоких инстанциях о том, что в России должен быть национальный театр. «Мне хотелось, чтобы в России был такой театр и, естественно, Малый. Наш театр когда-то имел статус императорского, я шел от него, но слово “императорский” нельзя было тогда произносить, поэтому я говорил о национальном театре. Я не мог понять, почему во всех республиках были национальные театры. Так они и назывались. А у нас в России... у нас даже своего ЦК партии не было, российской Академии наук не было. Я и тогда недоумевал, почему мы должны ставить современные пьесы, если их нет. Зачем нас заставлять делать это? В этом кабинете заседал художественный совет, и я был его членом от молодежи. Удивлялся, когда великие артисты, давая интервью, говорили, что им так хочется сыграть современника. А мне никогда не хотелось сыграть современника. Я и есть свой современник, живу в Бескудникове, езжу на троллейбусе. Мне это неинтересно».

Как ни парадоксально, в очень простых, казалось бы, словах Ю. М. Соломина содержится нечто более значимое, чем просто личный взгляд художественного руководителя театра и крупного артиста. В интервью 2000 года с дистанции времени обобщено то самое объединяющее многих и многих ощущение театра, что возникло с особенной отчетливостью именно в период, когда эйфория 1991 года сменилась сначала растерянностью, затем отчаянием, а затем желанием хоть в чем-то вернуться ко времени красоты, идеалов, героев. Где же еще было искать всего этого, как не в театре?..

В 1995 году после долгой реконструкции возобновил свою деятельность филиал театра на Большой Ордынке. Новый зрительный зал и фойе приобрели уютные, но строгие и красивые очертания итальянского театра, а в облике здания обозначились ненавязчивые черты совре-

менного архитектурного дизайна, привлекательный вид. Находящееся в Замоскворечье, тесно связанном с жизнью и творчеством А. Н. Островского, здание филиала Малого театра всегда почему-то настраивало зрителей на особенную, почти интимную теплоту восприятия — на этой сцене как-то естественно приживалось то, что на основной могло вызвать сомнения, не столь горячее сочувствие и сомыслие. В самые разные годы здесь шли спектакли, вызывавшие у зрителя ощущение какой-то удивительной, почти домашней достоверности, подлинности, несмотря на общественную значимость происходящих на подмостках событий. Это были и «Картина» Д. Гранина, и «Зыковы» М. Горького, и «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, и, конечно, спектакли по А. Н. Островскому, приобретавшие на сцене филиала какое-то иное звучание.

Вот эти черты располагали к некоему отходу от традиционности, к экспериментальным постановкам, к пробам в самых разных жанрах.

Нельзя сказать, что за прошедшее десятилетие их оказалось здесь так уж много, но все же...

Филиал открылся премьерой «Талантов и поклонников» в постановке В. Бейлиса, не снискавшей громкого успеха, а вскоре Виталий Соломин поставил на этой сцене мюзикл А. Колкера по «Свадьбе Кречинского», сыграв в спектакле главную роль. Пьеса А. В. Сухово-Кобылина спустя несколько десятилетий вернулась на те же подмостки преобразенной, современной, наполненной ритмами совершенно другой эпохи. И дело здесь совсем не в сравнении спектакля Л. Хейфеца со спектаклем В. Соломина, а скорее в той невымышленной современности, которая открывается в творчестве этого загадочного драматурга едва ли не в каждое новое десятилетие.

Вскоре в филиале появилась еще одна сцена, малая, напоминающая по своим размерам скорее просторную гостиную в каком-нибудь дворянском особняке прошлых веков, где играли любительские театральные труппы. Спектакли, идущие на ней, отличаются совершенно особой атмосферой, особым градусом включенности публики в происходящее. Именно здесь дебютировал в качестве режиссера артист Александр Коршунов, поставивший в этом необычном пространстве «Чудаков» М. Горького, а затем и две пьесы А. Н. Островского — «Трудовой хлеб» и «День на день не приходится». Эти спектакли, очень различные по содержанию, по жанру, по воздействию на зрителей, соединяет между собой точное ощущение особенностей пространства, в котором все события, происходящие перед нами, разворачиваются как будто не просто на наших глазах, но и с непосредственным участием всех, кто заполняет

маленький зал. И именно от этого они, события эти, становятся более крупными, значимыми и – более драматичными...

Те, кто ждал после интервью Ю. М. Соломина, что в Малом театре начнутся эксперименты в сегодняшнем понимании этого слова, ошиблись. Эксперимент, как показали прошедшие годы, понимается художественным руководителем и труппой отнюдь не в качестве внешних новшеств, в частности, обращения к ставшей в последние годы чрезвычайно модной «новой драме» или к демонстрации режиссерского диктата, при котором актер растворяется в густой, насыщенной «концепциями» среде до полной неузнаваемости. Для Малого театра это, в первую очередь, возможности по-новому, неожиданно раскрыть мастерство актера: его вокальные и пластические данные (как в «Свадьбе Кречинского»), умение включать зрителя в орбиту своих переживаний на том опасно близком расстоянии, которое почти сродни привычно телевизионному (как в «Трудовом хлебе»), наконец, его владение тем «психологическим мостиком», который никогда не выстроится без актера между сценой и зрительным залом.

Таким образом, филиал с двумя сценами действительно стал экспериментальной площадкой, на которой происходят очень важные в жизни Малого театра процессы, а главным из них, как и во все времена, является процесс формирования труппы.

Итак, подошли к завершению девяностые годы XX столетия. В нетерпеливом ожидании смены веков еще более ожесточенной стала борьба театральных направлений, вкусов, пристрастий. Уходили из жизни мастера, признанные всеми мэтры и, как мудро и печально заметил в одном из самых, пожалуй, пронзительных своих стихотворений Давид Самойлов, появилось ощущение: «Нету их и все разрешено...»

Так, действительно, и оказалось для многих и очень многих театров после ухода лидеров. Лишь немногие оставались верны себе, продолжали держать оборону культуры, как некогда твердо держали русские войска оборону Севастополя в Крымской войне. Впрочем, о бессмысленности говорить еще рано – подлинное значение этого периода перелома двух столетий окажется видным лишь с дистанции. Но неслучайно именно в это время, в 1998 году, появился в репертуаре Малого театра спектакль «Воскресение» по Л. Н. Толстому (режиссер Э. Марцевич).

Говоря о нем, вновь можно вспомнить не раз уже возникавшую на страницах нашей книги проблему «актерской режиссуры» – Эдуард Марцевич (ему принадлежит и инсценировка) прочитал роман классика мировой литературы беспарочно, очень просто, акцентируя линии жизни живых людей, которые, причудливо сплетаясь, преобразуют са-

мое понятие «жизнь», проходя тернистый путь от распада личности до возможности ее воскрешения.

Когда крупное философское произведение переносится на сценические подмостки, говорить о каком-либо соответствии невозможно. Мы, как правило, судим о некоей энергетике действия, совпадающей или не совпадающей по ритму с романом. Инсценировка Э. Марцевича оказалась вялой и рыхлой, она не помогала актерам создавать сложные характеры, как не помогла этому и режиссура.

Спектакль оказался несвободным от недостатков, потерь некоторых важных фрагментов, линий, но в «Воскресении» Малого театра все-таки случились счастливые обретения как режиссерского, так и актерского свойства. В этом спектакле впервые на сцене появилась студентка четвертого курса Щепкинского училища Инна Иванова (Катюша Маслова), и яркий дебют оказался замеченным критиками и зрителями, интересной оказалась работа Александра Вершинина (Нехлюдов), хотя главные свершения были связаны с персонажами скорее эпизодическими. Это арестантка Кораблева в исполнении величественной и мудрой Татьяны Панковой, одной из старейших актрис театра, и старик-духобор, плывущий на том же судне, на котором отправляются в свой скорбный путь арестанты. Юрий Каюров трактует этот образ расширительно — в учениях персонажа он аккумулирует интонации философских размышлений Толстого о духоборах, страдальцах и носителях веры, о символе веры в более общем смысле. Его Лохматый как бы вбирает в себя двойственное толкование заголовка романа, двойственное толкование толстовства.

В том же сезоне появились на сцене театра такие спектакли, как «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Лес» А. Н. Островского (оба спектакля поставлены Ю. Соломиным), «Король Густав Васа» А. Стриндберга (режиссер А. Нордстрем, Швеция). Об этих работах театра, как и о значительной части спектаклей начала XXI века, речь пойдет в соответствующих главах книги. Здесь важно отметить лишь то, что в эпоху, когда перелом дошел, как представляется, до наивысшей своей точки, Малый театр не позволил себе сорваться с завоеванных высот — не поддался панической смене всех ориентиров, не стал вновь, как в предыдущие десятилетия, искать ответы современности в сегодняшней драматургии и в сегодняшней прозе.

Он продолжал идти своим путем. Нередко — сквозь непонимание и открытое осуждение.

Малый театр продолжал традиции двухвековой давности, оставаясь «вторым университетом» в том высоком смысле, в котором и «первый»

уже начинал сдаваться, вводя вместо привычных экзаменов тесты, сокращая, ужимая программы изучения литературы и культуры.

Последние несколько сезонов жизни Малого театра провоцируют на размышления о каком-то качественно ином бытии одного из старейших русских театральных коллективов. С одной стороны, строгий академизм, безупречный вкус, выверенный временем и несколькими поколениями репертуар — черты, все более укореняющиеся с веками существования, позволяющие недоброжелателям или просто тем, кто бежит, подобно Тарелкину, «вперед прогресса», заявлять с пренебрежительной интонацией о «музейности» театра.

С другой, — современное, живое осмысление старых текстов, которое невымысленно проступает в таких спектаклях, как, например, «Горе от ума», «Правда — хорошо, а счастье лучше» (оба спектакля поставлены С. Женовачем), «Три сестры» (постановка Ю. Соломина), «На всякого мудреца довольно простоты» (постановка В. Бейлиса), «Последняя жертва» (режиссер В. Драгунов).

С третьей, мощный приток свежих сил, которые все более и более уверенно заявляют о себе, не вступая при этом в конфронтацию со своими учителями и старшими товарищами — молодежь входит в труппу Малого театра на редкость органично, вливая молодое вино своей энергии в старые меха живых и обновляющихся традиций.

Спектакли Малого театра последних нескольких сезонов (это тоже можно назвать традицией) не заявляют громко и навязчиво о своей уникальности, не объявляют каждое свершение эпохальным событием. Труппа живет трудовой жизнью, очевидно справедливо полагая, что «имеющий глаза да увидит».

Так и происходит.

Не случайно «Гвоздем сезона» (эта московская театральная премия учреждена Союзом театральных деятелей России всего несколько лет назад) стал по единодушному признанию жюри спектакль Сергея Женовача «Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Н. Островского с блистательными актерскими работами Василия Бочкарева, Евгении Глушенко, Людмилы Поляковой, Глеба Подгородинского. Не случайно многими был отмечен спектакль «Старый добрый ансамбль» И. Губача в постановке Владислава Константинова, в котором пронзительно трогательно сыграли А. Торопов, А. Кочетков, Ю. Каюров, В. Борцов, Л. Юдина, А. Евдокимова — «старая гвардия» замечательной труппы. Не прошли мимо благосклонных взоров критики и откровенной радости зрителей такие работы Малого театра, как «Усилия любви...» Шекспира (постановка В. Иванова) — молодежный спектакль, где с энтузиазмом и щедрым задо-

ром сыграли И. Иванова, И. Леонова, Е. Базарова, В. Андреева, С. Коршунов, В. Зотов, Д. Жулин, Г. Дронов, О. Доброван, А. Фаддеев, Д. Подгорная, В. Дахненко, В. Низовой, Д. Солодовник, О. Жевакина. Многим пришлось по вкусу и последняя по времени работа Александра Коршунова — поставленный им на малой сцене филиала спектакль «День на день не приходится» А. Н. Островского, где сам он сыграл главную роль рядом с мастерами — В. Борцовым, В. Дубровским, И. Тельпуговой — в окружении молодых артистов и студентов Щепкинского училища.

Серьезный интерес вызвали и «Три сестры» А. П. Чехова в постановке Ю. Соломина, — своеобразное завершение цикла больших чеховских пьес, воплощенных в разное время на сцене Малого театра, и предшествовавший этой большой работе водевиль «Таинственный ящик» П. Каратыгина.

Этот старый водевиль Юрий Соломин не только поставил с любовью и удивительной нежностью к театру, но и сыграл в нем роль артиста Сен-Феликса — человека, для которого нет ничего на свете превыше театра, именно потому он и получает по завещанию все наследство (во втором составе эту роль играет Эдуард Марцевич, привнося в образ Сен-Феликса трогательные, по-особому нежные краски). Что он будет делать с деньгами, эта птичка Божия, не ведающая кажется, в жизни ничего, кроме радости творить на подмостках? Построит маленький театр, куда соберет всех артистов-неудачников, и будет награждать каждое их появление щедрыми аплодисментами. Потому что как никто другой знает Сен-Феликс, как тяжело артисту без аплодисментов, без громкой благодарности публики...

Юрий Соломин играет настолько просто, органично, что трудно поддержать эту «планку», заявленную с первых эпизодов спектакля, однако со своей непростой задачей превосходно справляются И. Иванова, О. Пашкова, А. Клюквин, А. Ермаков, А. Кудинович, Б. Клюев, а также молодая пара героев — В. Андреева и А. Фаддеев.

Яркий, зрелищный (сценография этого спектакля оказалась последней работой замечательного театрального художника Энара Стенберга) и по-настоящему трогательный, этот спектакль в афише Малого театра явился напоминанием о том, как высоко ценили и любили в давние времена жанр, почти вышедший сегодня из употребления. А зря! Он много дает и артистам, и зрителям, потому что в наивном и простом водевиле живут и задевают, вовлекают в свой круг вопросы отнюдь не облегченные. Важно только, чтобы чистота жанра была соблюдена так, как это происходит в «Таинственном ящике».

И еще об одном напомнил этот спектакль. Режиссура Юрия Соломина здесь отличается редкой эмоциональностью; красочность (иначе

не скажешь!) характеров, точная отделка взаимоотношений между персонажами, сплетенными сложными нитями родства, тонкое ощущение каждого персонажа как личности, имеющей свое право и свой этический кодекс — все эти моменты наполнены жизнелюбием и любовью к людям...

Разные, разные названия появляются в афише, но так кажется лишь на первый взгляд.

У Малого театра, как не раз уже говорилось, есть определенная, достаточно строгая и выверенная программа, в которую органично вписывается русская и мировая классика, но определенно не вписывается то, что мы именуем сегодня «новой драмой» и — шире! — современной российской литературой. Отнести ли это к недостаткам или достоинствам театра, каждый решает сам. Но лично я принадлежу к тем, кто считает, что это — достоинство, причем в том первоначальном смысле слова, в котором оно употребляется сегодня довольно редко и избирательно.

Отсутствие в афише пьес «смутного времени» (а мы сегодня продолжаем существовать именно в этом времени) — это и чувство собственного достоинства старейшего отечественного коллектива, не желающего допускать в свое строгое и стройное бытие ничего случайного, неустоявшегося; и верность эстетическим и этическим завоеваниям, которые удерживаются как последний бастион. К. С. Станиславский справедливо полагал, что не может быть театра без современной драмы — мы часто сегодня обращаемся к этим словам как к панацее, оправдывая интерес к изломанной, лишенной характеров и жесткого сюжета драматургии.

Малый театр от этого соблазна отказался.

В различные эпохи, как мы не раз вспоминали, и он совершал свое паломничество в страну неизведанного, обращаясь к современной пьесе или к инсценировкам. Из дня сегодняшнего со всей очевидностью заметно: одни из этих спектаклей были лучше, другие хуже, но в той или иной мере все они оказались, в конечном счете, чуждыми эстетике Малого театра, театра, принципиально ориентированного на классику, на **современное прочтение вечного**, на поиск невымышленных параллелей и ассоциаций, к обнаружению которых побуждает нас классическое искусство.

Путь Малого театра — это путешествие в Страну изведанного.

Мы так много упустили в собственном прошлом, пробегая по его страницам скучающим взглядом школьника, что не усвоили и половины тех уроков, что стали для нас настоящим. Так много дано было предвидеть нашим классикам, что по сей день мы изумляемся точному попаданию в столь далекое для них будущее — нынешний день. А значит, если

вдуматься, всмотреться, вслушаться, мы можем различить в монологах и диалогах их персонажей то время, которому дано стать будущим...

Вот в этом и видит главную цель сегодняшней Малый театр. В том, что некогда Г. А. Товстоногов определил простым, но удивительно емким словосочетанием: «Перечитывая заново...» Как много можно подчерпнуть для себя в этом перечитывании! Порой диву даешься, как заново раскрываются давно знакомые смыслы, как внезапно слышится пропущенное, на что никогда не обращал внимания раньше...

Примеров можно привести более чем достаточно, обращаясь к спектаклям не только последнего сезона, но и к тем, что появились в афише Малого театра два-три года назад. Здесь можно вспомнить и «Пучину» А. Н. Островского (постановка А. Коршунова), и «Дельца» О. Бальзака (режиссер В. Драгунов) — пьесу, крайне редко появляющуюся в последние десятилетия в репертуаре современных театров несмотря на ее жгучую современность (как блистательно сыграл здесь Василий Бочкарев, один из великолепнейших мастеров современного театрального искусства!), и «Корсиканку» И. Губача, в которой уникальное мастерство демонстрировали Евгения Глушенко и Валерий Баринов, но рядом и наравне с ними прорисовывают черточки своих гротесковых персонажей Б. Клюев, В. Коняев, В. Дубровский, П. Складчиков, Г. Подгородинский...

Но речь об этих спектаклях — в соответствующих главах.

Более десяти лет назад известный театровед, историк МХАТ Инна Соловьева написала Эпилог к номеру журнала «Театральная жизнь», посвященному Малому.

«Мне, вероятно, нетрудно было бы объяснить какими-то для меня важными, но для остальных неинтересными мотивами, с чего это меня вдруг так потянуло не в какую-то иную сторону, а именно к Малому театру, и почему это, вовсе не приходя в особый восторг, я находила все больше удовольствия в том, чтобы раз в неделю или в две недели смотреть спектакль за спектаклем — не обязательно премьеры, но и то, что идет тут из вечера в вечер, спектакли хорошие и не самые хорошие, так или иначе составляющие ежедневность жизни на старой Театральной площади.

Я уж теперь не узнаю, по какой логике мои родители привели меня для начала в Малый, а не в детский театр... Малый театр подарил впечатление чего-то уравновешенного, спокойно-правдивого, естественного и отдельного. Он входил в жизнь начала 30-х годов и не совпадал с жизнью. В его несовпадении с жизнью притом не было резкости и броскости. Он ни с кем не полемизировал. Просто был.

Может быть, в Малый театр тянет потому, что тянет пример “неотраваемости”; все через этот театр прошло, и театр прошел через все, но нет ощущения черты и бездны. Ничего страшного.

Я понимаю, что какое-то время тому назад подобное неодолимое внутреннее спокойствие, уравновешенность, едва ли не сходная с неподвижностью, могли и бесить, и отталкивать, до неразличимости сливаясь со всем тем, что именуется застоєм. Так ведь тогда-то и не тянуло в Малый. Но, видно, что-то перестроилось, сдвинулось нынче в его структуре, которую и структурой или конструкцией называть неохота — слишком текуча, слишком органична, слишком связана с тем, что — если не бояться выпренности, а ее бояться все же надо — можно бы назвать телом нации...

Большое электричество стихает, уходит из людей в зале Малого театра. В этом зале — своя сила, сила дивных и понятных пропорций; сила цветовых сочетаний, которые могли бы быть резки, сводя красное и белое, но вот не резки; сила легкости, с которой ярус несет ярус. Это прекрасный зал. Прекрасный.

<...>

Как просит душа именно этого — тихости и благозвучия, атмосферы спокойствия, присутствия чего-то, что вызывает в тебе твое лучшее и делает добрее.

Вот и идешь, куда тебя, как хворое животное на нужную ему травку, Бог весть почему, а тянет».

... Я люблю приходить в оба здания Малого театра — основное, на Театральной площади, и в филиал на Большой Ордынке. Здесь всегда царит совершенно особая атмосфера — театральности в каком-то утраченном значении этого старинного понятия. Почему-то в этих просторных фойе очень легко представить себе, как съезжались к ярко освещенному подъезду извозчики, пролетки, выходили нарядные дамы и кавалеры, витал легкий запах пудры и духов, шелестели веера над обнаженными плечами... Может быть, истории про купцов и чиновников были не слишком любопытны этой изысканной публике, но привлекали замечательные артисты, а водевили в исполнении признанных прекрасных мастеров всегда вызывали особенное оживление и смех. И летели на сцену букеты...

Так было в веке позапрошлом, прошлом, отчасти и в нынешнем...

Страна изведенного...

Не есть ли это понятие двусмысленное, в котором второе слово несет в себе некий иронический оттенок? Может быть, нам только кажется, что мы все знаем? Но почему же тогда вновь и вновь приходим

смотреть и опять познавать Пушкина и Гоголя, Островского и Чехова, Толстого и Достоевского – через уникальные актерские индивидуальности, через страстное желание режиссера сказать нам что-то, о чем никто до него так и не сказал?

Наверное, потому, что Страна изведенного по-настоящему дорога и по-настоящему бесценна для тех, для кого искусство равно жизни.

И, может быть, особенно в те грозные времена, когда эпоха переживает перелом за переломом.



ГЛАВА 2

ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК

Царь Малого театра. На каком-то этапе — царь всего советского театра. Многие годы возглавлял Всероссийское театральное общество. Был Президентом Международного института театра, руководил курсом в Театральном училище имени Щепкина, возглавлял Общество «СССР — Канада»...

Руководил, возглавлял, участвовал, избирался, приветствовал, представлял, приглашался, уезжал, улетал. Да еще и репетировал, учил текст наизусть, гримировался, надевал театральный костюм, шел на сцену, играл. Кстати, по слухам, играл не только на сцене, но и на бегах. Любил раскладывать пасьянс, пил, курил хорошие сигареты, знал наизусть много прекрасных стихов и вообще обладал феноменальной памятью...

Так вот, с такой же прямоотой, с какой я не скрывал и не скрываю своего неприятия Царева на том этапе жизни, сегодня я признаюсь в том, что едва ли найдется в театральном мире кто-либо, кроме моих учителей, кого бы я вспоминал так часто, как вспоминаю Царева. Этот человек очень во многом покори́л мое человеческое и театральное сознание. Более того, сегодня, когда принято, — можно сказать, хорошим тоном считается топтать, осквернять недавнее, так называемое «социалистическое» прошлое, — я безусловно настаиваю на том, что Царев был выдающимся театральным деятелем, при котором многие вопросы театрального дела вообще и Малого театра в частности, решались серьезно, ответственно и с глубочайшим пониманием жизни в принципе.

Безусловно, он был крупнейший, я бы сказал, политический функционер. «Игрок», ставивший по крупному. Конечно, он не то, чтобы любил власть, а был идиолом власти. Конечно, он осуществлял политику партии и правительства, и почти никогда ему не изменяла его интуиция, его феноменальное знание: где, когда и что сказать или сделать. Конечно, он был осторожен, и когда надо — коварен и беспощаден. Все это было. Но нельзя рассматривать его деятельность в отрыве от времени».

Так писал о Михаиле Ивановиче Цареве Леонид Хейфец в своей книге «Музыка в лифте».

Написал честно, искренне и во многом справедливо, потому что на протяжении десятилетий Михаил Иванович Царев воспринимался слишком неоднозначно, противоречиво. И никем — или почти никем — не оценивался как определенный, очень сложный тип личности: чем большим реалистом он был в жизни, тем большим романтиком становился в творчестве. Вспомним роли Царева хотя бы последних двух десятилетий его жизни на сцене Малого театра: Маттиас Клаузен в «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана, шекспировский король Лир, Веррина в «Заговоре Фиеско в Генуе» Ф. Шиллера...

Он был романтиком в том смысле, в каком еще понимались Слово на сцене и Личность на сцене.

Последним романтиком.

Молодой артист мейерхольдовского театра дебютировал на подмостках Малого в роли Чацкого в «Горе от ума», которую он играл потом на протяжении долгих десятилетий, а много позже стал играть в новых постановках роль Фамусова (подробно о работе М. И. Царева в спектаклях по А. С. Грибоедову рассказывается в главе «А. С. Грибоедов на сцене Малого театра»). Об этом помнят почти все, кто хотя бы в общих чертах знает биографию Михаила Ивановича Царева. На протяжении долгих десятилетий существовала легенда о скандальном разрыве Царева с Мастером, чуть ли не о предательстве, доносе, но сегодня эти досужие домыслы развенчаны — обнаружено письмо Михаила Ивановича Мейерхольду, в котором Царев предельно уважительно, с болью и горечью говорит о причинах своего вынужденного ухода из театра: о несовпадении в понимании этики и эстетики, о задачах театра, которые видятся ему, молодому артисту, в несколько ином свете.

В пылу жарких полемик о вине Царева в травле Всеволода Эмильевича как-то забылось, что в театре Вс. Э. Мейерхольда молодой артист прослужил всего четыре года, а до того работал на различных сценах Петрограда, Москвы, пять лет скитался по российской провинции, накапливая опыт не только творческий, но и личностный, вырабатывая в собственной душе определенные понятия о том, каким же должен быть театр, каким пафосом должно быть пронизано служение ему. А потому внутреннее несовпадение собственного ощущения театра с тем, что исповедовал Мейерхольд, отнюдь не трагично.

Не один лишь Царев покинул Мейерхольда, но разговор о «травле» почему-то связался именно с ним и долгие десятилетия преследовал того, кого любили и боялись, кем восторгались и кого ненавидели.

Царев вызывал сильные чувства, потому что подлинная личность иных вызвать и не может — чем крупнее человек, чем отчетливее выражены в нем определенные позиции, тем сильнее, как правило, реакция на общение. Тем более, что Царев был человеком скорее закрытым; общаться с ним было непросто; с годами и десятилетиями черты его характера все больше укрупнялись, он мог позволить себе больше, чем многие, но не позволял — слишком обостренным было чувство собственного достоинства, не разрешавшее переступить через какие-то условности, через личностное понимание граней, оттенков человеческого общения. И, конечно, законов творчества, законов театра.

Но при всем этом Михаил Иванович Царев был человеком, а не механизмом, не схемой. Ничто человеческое не было ему чуждо, и в каких-то вещах он был и непримирим, и несправедлив, и заблуждался, и лавировал, и ошибался... До сей поры ходят легенды об отношениях Царева с Борисом Бабочкиным, с Игорем Ильинским, но именно в то время, когда Михаил Иванович стал директором Малого театра, эти артисты вернулись в ставшие родными стены.

Вот слова из интервью Юрия Соломина: «Сейчас много говорят о неприязни между Бабочкиным и Ильинским, а также между Ильинским и Царевым, но, по-моему, теперь уже никто не сможет разобраться, кто и в чем был виноват, и поэтому не надо их судить. Могу рассказать об одном случае, свидетелем которого я был. Когда Царева снимали с поста директора Малого театра при участии министра культуры СССР Екатерины Фурцевой, то и Бабочкин, и Ильинский, и Жаров голосовали против Михаила Ивановича. После этого прошло года два или три, Царев продолжал оставаться в труппе актером, но творческая атмосфера в театре по-прежнему не улучшалась, и Бабочкин с Ильинским подали заявление об уходе. Так получилось, что после гастролей в Николаеве я и еще один молодой актер вместе с Царевым возвращались в Москву. Выпив коньячку в аэропорту, мы несколько расслабились и уже в самолете продолжили разговор по душам. И вот тогда мэтр сказал: «Большая ошибка произошла. Жаль, что не прислушались к старикам и позволили им уйти». «Ну, а что бы вы сделали, если бы снова стали директором театра?» — спросил я его. «Я бы непременно вернул стариков», — ответил Михаил Иванович. Прошло лето, и в начале сезона нам представляют «нового» директора... Михаила Ивановича Царева, который тут же, немедленно, вернул в театр Бабочкина и Ильинского. Поэтому все разговоры по поводу их взаимной непримиримости не так уж существенны теперь, ведь они продолжали играть вместе не только в одних спектаклях, но одни и те же роли по очереди. А это, поверьте мне, никак не возможно при взаимной ненависти».

Сложные отношения сложились у Царева и с Борисом Ивановичем Равенских – в архиве режиссера сохранились записи о том, что Царев не дает ему работать, а также письмо жены Равенских, актрисы Мало-го Галины Кириюшиной М. А. Суслову с жалобой на произвол директора театра.

Непростыми были и творческие отношения с Николаем Александровичем Анненковым.

Особенно жестоко разгорелся конфликт, когда оба артиста были назначены на роль Маттиаса Клаузена в спектакле «Перед заходом солнца». Эта роль была мечтой Анненкова – в 50-летний юбилей служения сцене он хотел выйти именно в ней, но со вторым составом режиссер не работал, Николай Александрович нервничал, едва не заболел, бесконечно выяснял отношения с Л. Е. Хейфецем и Б. А. Равенских, понимая, что они не против его исполнения, просто не хотят конфликта с Царевым...

Эта история очень эмоционально описана женой Н. А. Анненкова, Т. М. Якушенко. Читать ее тяжело и больно. Но спектакль все же состоялся и, по словам мемуариста, «Николай Александрович был великолепен. После спектакля собралась труппа... По театральным правилам, актер введенный в спектакль, имеет право на два спектакля. Но и здесь не обошлось без интриги. Второй спектакль шел как замена. Кто-то сдал билеты, кто-то просто не пришел, кому-то было все равно. Хейфец и Царев сидели в зале. По окончании спектакля Хейфец прошел за кулисы, опустился на колено перед Николаем Александровичем и поблагодарил за исполнение. Следующий спектакль по праву играл М. И. Царев».

Кто станет сейчас разбираться в том, что было истинным, а что ложным?

Да и надо ли это?

Он был разным, Михаил Иванович Царев, очень разным.

Ю. М. Соломин, надо думать, совершенно искренне говорит: «Мы сегодня часто вспоминаем о его доброте», так же, как те, кто в эпоху Царева только начинал свою творческую жизнь, вспоминают о Михаиле Ивановиче с теплотой, не скрывая, однако, и того трепета, который вызывало в них, вчерашних студентах, одно упоминание его имени.

И еще очень важным представляется одно из воспоминаний Ю. М. Соломина: «Царев был уникальным человеком. Может быть, это слово немодно сегодня, но он был... нестяжатель. После его кончины у семьи не осталось ничего – ни дачи, ни сберкнижек, ни тем более зарубежных вкладов. Он жил в обычной квартире на шестом этаже, где по сегодняшней день, как и тогда, течет крыша. Но оставил имя».

Вот ведь парадокс, с точки зрения дня нынешнего совершенно немыслимый!

Царь и властелин, приводивший в трепет, ненавидимый и обожаемый, он не позволил себе в жизни того, что сегодня является нормой, а по неписаным законам иных времен было позором, было недопустимо; ничего не стяжал, не нарушил евангельской заповеди, о которой уже почти и не помнят: «Не укради». Может быть, отчасти и поэтому в отношении Царева сегодня возвращается в первоначальном значении то, что так просто сформулировал Юрий Мефодьевич Соломин: «Но оставил имя».

То самое имя, которое вызывает уже иные ассоциации, о чем явственно свидетельствует приведенная в начале главы цитата из Л. Е. Хейфеца: «... С такой же прямоотой, с какой я не скрывал и не скрываю своего неприятия Царева на том этапе жизни, сегодня я признаюсь в том, что едва ли найдется в театральном мире кто-либо, кроме моих учителей, кого бы я вспоминал так часто, как вспоминаю Царева».

Недаром ведь говорят, что «большое видится на расстоянии»: когда появляется возможность сравнений, когда кипевшие страсти утихают и отодвигаются от нас, все видится немного иначе, воспринимается по-другому. И отчетливее становится то, что не было так очевидно в последние годы жизни Царева.

1 декабря 2004 года театральная общественность отмечала 100-летие со дня рождения Михаила Ивановича Царева. Союз театральных деятелей России учредил стипендию его имени, в Театральном центре «На Страстном» прошел вечер памяти выдающегося мастера. Как всегда в таких случаях звучали речи, воспоминания. Но было и другое.

Подробно описывая этот вечер на страницах газеты «Культура», В. Федорова пишет: «По существу же, именно в этот вечер на Страстном, где рядом, в здании № 10, располагается Союз театральных деятелей России, замкнулся круг судьбы, были сказаны самые необходимые слова, все расставлено по своим местам. Ибо история жизни, а главное, последние годы, или, вернее, год жизни М. И. Царева — это драма предательства, искренних заблуждений, мелкого сведения счетов, черной людской неблагодарности. Понадобилось долгих 16 лет, множество перемен, разочарований и мучительной переоценки ценностей, чтобы сказать этому человеку, с 1964-го по 1986 год возглавлявшему Всероссийское театральное общество, слова благодарности и попросить у него прощения...

Обласканный властями художник, политик, умеющий ладить с властями и идти на разумные компромиссы. Крупный общественный дея-

тель, способный защитить бесшабашную актерскую братию, прийти на помощь, похлопотать, “прикрыть”, а то и одернуть... В воспоминаниях и размышлениях... Царев предстал человеком непростым, но, несомненно, незаурядным. И друзьям Царева, и оппонентам, и недругам хватило мужества назвать все своими именами».

Конечно, эту главу о Михаиле Ивановиче Цареве соблазнительно было бы выстроить как своеобразный детектив, собрав весь «компромат», разбросанный по многочисленным архивам, сохранившийся в пересудах и актерских байках, всесторонне исследовать и то коварство, на которое Царев был (а порой и должен был быть) способен, и ту безграничную доброту, и то понимание, которые он нередко проявлял по отношению к «бесшабашной актерской братии», но не это является главной целью разговора. Это – материал для биографии мастера, которую когда-нибудь напишут, хочется думать, не только с исторической дотошностью, но и с чувством любви и признательности, которые невозможны без точного ощущения времени, выпавшего на долю Михаила Ивановича Царева. И будем надеяться, что этот будущий биограф непременно вспомнит слова Юрия Соломина, чрезвычайно важные не только применительно к личности Михаила Ивановича Царева: «... Помоему, теперь уже никто не сможет разобраться, кто и в чем был виноват, и поэтому не надо их судить».

Наш предмет – история не отдельной личности, даже столь масштабной, а Малого театра – всего трех десятков лет из его долгого и славного существования, как они сложились и протекли. Из них уже половина прошла без Царева. И длится, длится, переходя из эпохи в эпоху, меняясь в зависимости от времени, но существуя независимо от «календарного времени».

Это и есть главное.

Можно сказать, что в стены Малого привела Царева сама судьба.

... Когда в 1920 году Мария Николаевна Ермолова выступала в юбилейном спектакле в роли шиллеровской Марии Стюарт, на чествование актрисы приехал из Петрограда Ю. М. Юрьев. Он включил в состав делегации одного из любимых своих учеников, Михаила Царева. «Великая актриса, – писал впоследствии Царев, – поразила меня неподдельным, страстным, глубоким реализмом исполнения, вдохновенной, темпераментной игрой. В этот день я впервые оценил по достоинству могучее искусство старейшего Малого театра». А позже Юрьев привел юношу домой к Марии Николаевне, и актриса благословила Царева «на служение искусству».

В 1937 году, когда Михаил Иванович был приглашен в Малый театр Юрьев напутствовал его: «Это — навсегда. Это бесповоротно. Не смущайся тем, что временами может быть плохо, может быть неинтересно, что бы там ни было, — ни при каких обстоятельствах из Малого не уходить!»

Царев закончил Школу русской драмы при бывшем Александринском театре и, сколько бы ни спорили о разнице двух императорских сцен, о различии творческих методов артистов Малого и Александринского театров, фундаментальная основа этих старейших трупп всегда оставалась единой. Не случайно все крупнейшие мастера Малого ежегодно выступали на александринской сцене, начиная со времен М. С. Щепкина и П. С. Мочалова, так же, как не случайно и то, что репертуар театров был схож: на обеих сценах, наряду с необходимой принадлежностью времени, мелодрамами и водевилями, шли лучшие произведения современной драматургии — «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина, а А. Н. Островский приезжал в Петербург, чтобы лично режиссировать свои пьесы, как он делал это и в Малом театре.

Педагогом М. И. Царева был Юрий Михайлович Юрьев, воспитанник московских Драматических курсов, ученик корифеев Малого театра А. И. Южина и А. П. Ленского, дебютировавший в свое время именно на подмостках Малого. Признанный мастер героико-романтического направления, о котором шла слава «актера каратыгинской школы», «позднейшего представителя каратыгинского направления», «трагика ложноклассицистского декламационного стиля», Ю. М. Юрьев всю жизнь восхищался Домом Островского, колыбелью Щепкина. Любовь Юрьева к Малому театру была неподдельной и глубокой. Именно от своего учителя, как справедливо отмечал биограф Михаила Ивановича, «и усвоил Царев понимание гражданского назначения театра». От каждого вступающего на сценические подмостки Юрий Михайлович требовал «раз и навсегда осознать всю ответственность перед обществом вообще и, в частности, перед театром». Особое внимание своих учеников Юрьев обращал на классику как «источник нравственности, гуманизма, образец поэтического осмысления действительности».

Мы можем сегодня иронически улыбаться, слушая эти звонкие слова, но стоит вчитаться в них внимательно, чтобы обнаружить за сияющей позолотой истинный смысл. Смысл важный, не утраченный, хотя и основательно потускневший с десятилетиями.

Этот завет любимого учителя своеобразно соединился, переплелся для Царева с навыками, полученными в результате четырехлетней работы с Мейерхольдом. Здесь Царев постигал непростую науку, основами

которой были не только смелость и неожиданность решений, раскрепощенность мысли, полет фантазии, пластическая выразительность особого рода, но и умение мыслить крупными категориями — социальными и художественными. Тезис «театра, созвучного эпохе», Мастер развивал многогранно и сложно, и молодой артист не мог не проникнуться особенностями мышления Всеволода Эмильевича, получавшими в его спектаклях неожиданное эстетическое наполнение.

А потом наступил период охлаждения, который почти неизбежно следует за этапом горячей влюбленности...

Называя Михаила Ивановича Царева последним романтиком, мы вкладываем в эти слова значение принципиально важное: речь не только о сыгранных им в самые разные годы ролях, среди которых были и откровенно романтические, приподнятые над действительностью образы, и характеры, скорее просто драматические, а то и в какой-то степени фарсовые. Дело не в масштабе артистического дарования, которое было у Царева крупным, мощным. Дело в совершенно особом, трагическом по сути, «окрасе» самой личности того, кого называли Царем совсем не только в силу его таланта: «... он не то, чтобы любил власть, а был идолом власти.

... Но нельзя рассматривать его деятельность в отрыве от времени», повторим слова режиссера.

Очень непростого времени, потому что речь идет не только об артисте и директоре театра, а о крупной, значительной личности, о подлинном лидере.

Михаил Иванович Царев дебютировал на сцене Малого театра в роли Чацкого. Это произошло 17 ноября 1938 года — после пятилетнего перерыва Малый театр вновь возобновил грибоедовскую комедию, приурочив спектакль к 150-летию со дня рождения Михаила Семеновича Щепкина. Об этом спектакле, как и о работе Царева над образами Чацкого и Фамусова в «Горе от ума» разных лет, мы, как уже говорилось, подробно расскажем в главе, посвященной А. С. Грибоедову.

Здесь же хотелось бы сделать небольшое отступление.

Почти одновременно с «Горем от ума» Малого театра появился спектакль по пьесе А. С. Грибоедова и в Художественном театре. Чацкого играл Василий Иванович Качалов. Очень интересное свидетельство о работе двух артистов оставил критик Д. Заславский, подчеркивавший в своей статье, опубликованной на страницах газеты «Правда», разность двух спектаклей и двух Чацких: «Это разные люди, и, однако, каждый может представить убедительный материал в защиту своего истолкова-

ния роли. Чацкий-Качалов умен, очень умен. От ума — и его глубокая, сосредоточенная и сдержанная страсть. При всей страстности он холоден, язвителен, и поэтому таким жгучим презрением звучат его слова в последнем акте.

Чацкий-Царев пылок, очень пылок. Он заражает своей открытой, несдержанной страстью. Его монологи звучат вдохновенно и захватывают слушателя. Но, быть может, горе этого Чацкого не от ума, а от благородства? Не от ума, а от сердца? В тексте комедии можно найти оправдание для такого образа, это не искажение Чацкого, а иное толкование его».

Что особенно важно для нас в данной цитате?

Именно то, что позволило вынести ее за пределы конкретного разговора о «Горе от ума» и привести в контексте размышлений о личности и характере дарования Михаила Ивановича Царева, проявившихся на раннем этапе его служения театру, фактически сразу же по приходе в Малый.

Царев пришел на эту сцену не только сформировавшимся артистом, но и сформировавшейся личностью, в которой черты «последнего романтика», может быть, особенно крупно проявились в этой, первой, роли, а затем со всей отчетливостью в ролях и — значительно шире! — во всей его деятельности последнего периода.

Герои ли воспитывали артиста, артист ли впитывал от своих героев гражданский пафос, героико-романтическое восприятие действительности — не столь важно. Важно то, что это был некий процесс взаимообмена, процесс очень глубокий, без которого трудно что бы то ни было понять в человеческой и актерской природе Царева.

Уже в 1939 году Цареву довелось встретиться на сцене Малого театра с созданиями «главного драматурга» — Александра Николаевича Островского. Первым в их ряду был Глумов в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (в этот спектакль, поставленный П. М. Садовским в 1935 году, Царев ввелся, естественно включившись в блестящий актерский состав: Мамаеву играла А. А. Яблочкина, Глумову — В. Н. Рыжова, Турусину — Е. Д. Турчанинова, Манефу — В. О. Массалитинова, Мамаева — Н. К. Яковлев, Городулина — М. М. Климов). Затем последовали Незнамов в «Без вины виноватых» и Жадов в «Доходном месте». Разные, очень разные характеры. И по-разному были они воплощены артистом, уверенно вошедшим в круг мастеров Малого театра и стремительно обретающим черты подлинного мастера.

Однако, какими бы разными ни были эти персонажи Островского, в каждом из них находил Михаил Царев черты романтические: язвительный, беспощадный и изворотливый ум Глумова питался романти-

ческими соками собственной исключительности; в его Незнамове преобладала не озлобленность, а сознание оскорбленного человеческого достоинства, которое выражалось с горькой искренностью, а не с обличительным протестом, как сложилось по традиции; а в Жадове главным для артиста становился процесс постепенного слома характера, измельчания человеческой души под прессом наслаивающихся одно на другое жизненных обстоятельств. Крушение идеалов именно романтического героя, в котором медленно, но верно гасли искры пылкости, благородства, возвышенности ума и души...

По справедливой мысли некоторых критиков, при всей разности этих героев и между собой, и каждого из них с грибоедовским, за первые десять лет, проведенные Царевым в стенах Малого театра, в творчестве артиста выстроилась определенная линия, несомненно, берущая свои истоки в образе Чацкого. А дальше, по наблюдению биографа, незримые нити протянулись к последующим сценическим созданиям: «От Жадова к образам людей, исповедующих высокие идеалы, но неспособных бороться за их осуществление, — Иванову, Ростаневу, Протасову. От Глумова тянется ниточка к образам позднейшего периода: Вожака в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, Старика в одноименной пьесе М. Горького, Ильи Репнина в «Признании» С. Дангулова». К персонажам, так или иначе связанным с Жадовым, необходимым представляется добавить еще и шекспировского Макбета. А от Незнамова — продолжим цитату собственными ощущениями — к характерам тех, для кого превыше всего ощущение чувства собственного достоинства, обостренное восприятие насилия над личностью. Это, как ни странно прозвучит подобное сопоставление, Арбенин из «Маскарада» М. Ю. Лермонтова, Маттиас Клаузен из пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», герцог Веррина из шиллеровского «Заговора Фиеско в Генуе», шекспировский король Лир...

Михаил Иванович Царев сыграл на своем веку достаточно много ролей современников, в которых, казалось бы, если и были романтические ноты, то основательно приправленные фальшью самого времени, выдвигавшего этих персонажей в герои времени. Однако хорошая школа никогда не позволяла Цареву интерпретировать их поверхностно и однозначно. Для артиста, соединившего в своем даровании основы мастерства, которые он получил из рук Ю. Юрьева, и основы эстетики Вс. Мейерхольда, самым главным оставалось всегда то внутреннее, глубоко скрытое противоречие, что неизбежно вело его героев к осмыслению причин и следствий, к проявлению истоков того или иного поступка. Таким был молодой полководец Огнев в спектакле «Фронт» А. Корнейчука, появившемся на сцене Малого театра в 1942 году. Он пылко

отстаивал собственные убеждения, проявлял живые и теплые патриотические чувства, подобно Александру Андреевичу Чацкому, но это была романтическая окрыленность совершенно иного рода.

Шла война, фашистская армия уже потерпела поражение под Москвой, но до решающей Сталинградской битвы еще оставались месяцы. Пьеса А. Корнейчука появилась в «неподходящее время»: ее осуждали, пытались не пропустить на сцену. Генерал армии С. М. Штеменко вспоминал, что кое-кто из военачальников открыто говорил о «Фронте» как о диверсии против Красной Армии, в Ставку главнокомандующего шли возмущенные телеграммы с требованиями прекратить публикацию пьесы на страницах газеты «Правда». Но Сталин счел, что пьеса будет иметь большой успех, окажет воспитательное влияние на армейцев: «Нужно иметь мужество признать недостатки и принять меры к их ликвидации», — прозвучала оценка Верховного Главнокомандующего, после чего к пьесе обратилось множество театров: Художественный, им. Моссовета, им. Ленинского комсомола, им. Евг. Вахтангова.

Спектакль Малого театра был поставлен И. Я. Судаковым и приурочен к 25-й годовщине Октября. Полковник Огнев Михаила Царева представлял здесь человеком широко образованным, подлинно культурным, отличающимся убежденностью в собственной правоте, в справедливости тех идей, которым он служит верой и правдой.

Но, пожалуй, самым главным в этом герое было глубокое чувство личной вины за сданные врагу города и деревни, за пролитую кровь, за великие жертвы. Спустя несколько десятилетий все мы проливали слезы над песней Булата Окуджавы из художественного фильма «Белорусский вокзал», словно впервые задумываясь над словами: «А нынче нам нужна одна победа, одна на всех, мы за ценой не постоим». Но тогда, в 1942 году, полковник Огнев, воплощенный на сцене Царевым, именно об этом и размышлял: о цене победы, достигающейся так горько и трагично. «Город взяли и немцев побили, — говорил он. — А чем взяли? Кто победил?.. Победил боец вопреки приказу, который поставил войска в самые невыгодные условия».

Время — самый точный и беспристрастный критик. Оно заставляет расслышать в тех или иных словах ошеломляющую внезапно интонацию, различить в них какое-то совсем иное, непривычное, нешаблонное наполнение. И по-другому оценить факт искусства ли, жизни ли...

Так и мы можем оценить сегодня образ полковника Огнева и его роль в творческой биографии Михаила Ивановича Царева, как и другие образы современников артиста. Внимательно всмотревшись в характер военного человека, способного не бездумно подчиняться приказу, а очень точно ощущать все последствия продиктованного сверху реше-

ния, может быть, мы именно в этом образе сумеем обнаружить серьезное влияние героя на артиста — те черты, которые не раз понадобились Цареву в его непростой жизни лидера не только старейшего русского театра, но и такой сложной организации, как Всероссийское театральное общество.

Прямой противоположностью Огневу представал капитан-лейтенант Боровский в спектакле «За тех, кто в море!» Б. Лавренева. Поставленный К. А. Зубовым в 1947 году, этот спектакль был своего рода обращением к недавнему прошлому, позволявшим исследовать характер человека в экстремальной ситуации, на войне, и, соответственно, особенно выпукло выявить основные черты личности. У Боровского-Царева такой чертой стало отсутствие духовных, нравственных принципов — они подменялись эффектными, выигрышными позами, высказываниями. Главным же для капитана-лейтенанта был путь к личному возвышению, ради которого Боровский готов переложить ответственность и тяжесть собственного проступка на плечи товарища.

Эта роль дала Михаилу Ивановичу Цареву возможность воспользоваться своей богатой актерской палитрой очень разнообразно и ярко: мельчайшие переходы психологических состояний, обаяние личности человека, достаточно искреннего и пылкого в своих заблуждениях, определенная доля экзальтированности — все это было уверенно сыграно артистом. Его герой искренне не подозревал, в какие бездны предательства и низости приведут его красивые слова, столь пафосно и убежденно произносимые. «Он был очень красив внешне, герой Царева, — отмечено в одной из статей. — Особенно вначале — тонкий, подтянутый, импозантный. Китель морского офицера сидел на нем безукоризненно. Фуражка с крабами оттеняла бледность и одухотворенность лица. Жесты были легки, пластичны, изящны. Голос звучал мелодично: вкрадчиво с женщинами, звонко в часы застолья с товарищами... Во второй части спектакля внутренняя растерянность меняла и внешний облик Боровского. Теперь он казался весь обмякшим, форма на нем как бы обвисала. В голосе появлялись хриплые ноты... Прежний Боровский возникал лишь на мгновение в последней сцене, когда мы видели его разжалованным в рядовые, в матросской форме. Но как же контрастировали с его внутренней напряженностью те жалкие слова, которые он произносил!..»

А потом Царев сыграл секретаря обкома партии Ромодана в спектакле «Крылья» А. Корнейчука (постановка К. А. Зубова и В. И. Цыганкова), образ, во многом близкий Огневу — та же твердость нравственных принципов, то же уважение к человеку и вера в его силы, то же глубокое

внимание ко всему, что мешает личности обрести простор для творчества. И снова — неоднозначность в трактовке характера. Сыграть железобетонного партийного руководителя новых, послевоенных времен, подчеркивая его несокрушимую веру в существующие порядки и службу этим порядкам — задача для такого мастера, каким был Михаил Иванович Царев, мелковатая и лишенная подлинно творческого интереса. Сегодня пьеса А. Корнейчука, которая в начале пятидесятых годов повествовала о проблемах, важных для развития сельского хозяйства и налаживания жизни после войны, давно и благополучно забыта, но, судя по описаниям спектакля и героя, Цареву удалось подчеркнуть в Ромодане то, что не входило в задачи автора и уж тем более не было особенно востребовано временем: врожденную интеллигентность партийного секретаря, которая и проявлялась в особого рода мудрости, в предупредительности по отношению к женщинам, в мягкой доверительности, с которой он обращался к людям, в легкой иронии, проглядывающей то в улыбке, то в поступке, в восприятии природы как живительной силы, дарующей человеку настоящие, непридуманные «крылья»...

Кстати, именно со спектаклем «Крылья» связан достаточно характерный эпизод, о котором в своих мемуарах вспоминала старейшая актриса Малого Александра Александровна Яблочкина. Она играла старую учительницу «из бывших», Горицвет, спектакль шел в день ее 90-летия. В эпизоде, когда она приходит к Ромодану, «он с радостью встречает свою учительницу, которой исполнилось уже 85 лет.

Но мы сговорились с М. И. Царевым... и несколько изменили текст. В тот день моя реплика прозвучала так:

— Мне уже два месяца, как 90 минуло.

А Царев ответил мне в тон:

— А я бы вам 70 не дал, вы так прекрасно выглядите (по пьесе он должен говорить — 60).

Нашу импровизацию встретили аплодисментами. А мне старая учительница стала еще ближе, еще роднее оттого, что я наделила ее чем-то своим, индивидуальным. И хоть больше я ни разу не позволила себе такой «отсебятины», чувство особенной теплоты к старой Горицвет осталось навсегда».

Поразительно! То, что абсолютно, безоговорочно принято в любом другом театре, особенно в дни юбилейных торжеств, Яблочкина рассматривает как насилие над автором, «отсебятину», в которой хоть чуть-чуть да раскаивается. Потому что для нее, как и для Михаила Ивановича Царева, священны традиции, не позволяющие ни на йоту отступить от авторского текста, как и от режиссерского замысла в целом. Восприятие роли как маленького фрагмента собственной жизни, но и как необ-

ходимой связи с партнером, невозможность разрушить ансамбль, необходимость «сговора» с партнером даже о такой минимальной замене в тексте, чтобы ни в коем случае не сломать его рисунок роли — это и есть принципы Малого театра.

К счастью, не утраченные, живые.

Мы множество раз наблюдали, как взаимосвязь «артист — герой» (или наоборот) действует на подмостках и в жизни. Происходит некая сложная психологическая подмена, и мы начинаем воспринимать артиста не как живого человека, сотканного из противоречий, душевных сложностей и т. д., а как некий «шаблон» крупного руководителя, способного решить и многие человеческие проблемы, заботы, разобраться в совершенной несправедливости. Когда Леонид Хейфец писал о Цареве как об «идоле власти», он, конечно же, имел в виду «знаковость», которая возникает как результат этой подмены — чаще всего неосознанно, но очень прочно.

Так произошло однажды и на долгие десятилетия с Михаилом Ульяновым, Кириллом Лавровым.

Так произошло еще раньше и в какой-то степени еще более несправедливо с Михаилом Ивановичем Царевым.

Каждый из названных и не названных здесь людей, каждая из крупных личностей становилась идиолом, кумиром власти и — приносила ей в жертву яркие, мощные черты своего природного дарования.

Это ли не трагедия творца?..

Талант, как считают, невозможно ничем ни убить, ни задушить. Но сколько мы видели примеров того, как талант — явление, по сути, безграничное — вводился в рамки определенных условностей, надобностей государственного значения. Ставился на службу — и становился идиолом. Был ли повинен Михаил Иванович Царев во всех тех «грехах», которые приписывались ему на протяжении, фактически, всего того времени (более двух десятилетий!), пока он руководил Всероссийским театральным обществом?

Об этом мы попытаемся порассуждать чуть позже, а пока вернемся к творческой биографии Царева.

Если бегло вспомнить лучшие роли Михаила Царева, возникнет ощущение (вполне справедливое), что более всего артиста интересовал в характере момент душевного кризиса, перелома. Почти в равной степени относится это к персонажам классическим и современным. Нет такой эпохи, когда человек не переживал бы глубокий внутренний кризис, связанный то с личными драмами, то с общественными потрясениями.

И это была своего рода «тема Царева» — человек на нравственном распуты, в момент осмысления поступка и его свершения. Совсем не обязательно поступка жестокого, «злодейского». Как совсем не обязательно и поступка высокого, благородного.

Любого.

Того и другого.

Потому что все так перемешано в реальной жизни, что слишком часто невозможно отделить одно от другого, а чередующиеся полосы мы лишь по привычке и сложившемуся стереотипу называем черными и белыми — между ними существует множество переходов, оттенков, иногда и неразличимых для глаза...

Особенно, когда речь идет о человеческом характере на фоне определенной эпохи или смены эпох.

Может быть, именно в этом особенно отчетливо сливались актерская и человеческая темы Михаила Ивановича Царева. Человек публичный почти во все времена своей деятельности, он был многими обстоятельствами вынужден пребывать на нравственном распуты, и сам, в глубоком одиночестве решать, как поступить в той или иной ситуации.

Это было очень сложно, но... и по-актерски увлекательно.

Вот таких-то героев, как представляется, Михаил Иванович Царев и любил больше всего. Они были ему интересны всесторонне, глубоко: шекспировский Макбет (о котором много лет спустя вспоминала Е. Н. Гоголева: «Я считаю, что во второй половине спектакля Царев, произносивший монологи мрачного, разочарованного и философствующего Макбета, поднимался на самые большие высоты искусства. Не знала, чем больше восхищаться — изумительной ли подачей речи, умением нести мысль или способностью сосредоточить на себе внимание зрителя») и чеховский Иванов, лермонтовский Арбенин и горьковский Старик, Вожак из «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского и старый русский дипломат Илья Алексеевич Репнин в «Признании» С. Дангулова, Маттиас Клаузен, герой пьесы Г. Гауптмана «Перед заходом солнца», и король Лир, найденовский старик Ванюшин и шиллеровский герцог Веррина. И даже в такой, казалось бы, «камерной» роли, как Ростанев из «Села Степанчиково» Ф. М. Достоевского, Михаил Иванович находил краски неожиданные, уводящие мысль к романтизму высшей пробы.

«Царев играл не просто безвольного человека, — вспоминает в своих мемуарах Е. Н. Гоголева, — неспособного противостоять злу, воплощенному в Фоме Опискине. Он играл человека чистой души, большой доброты, у него были такие теплые, сердечные, чисто русские интонации, что зритель не знал, возмущаться ли этим персонажем или восхищаться им».

Все эти названные и неназванные здесь персонажи предстают перед нами в роковой схватке с самими собой, в том душевном смятении, о котором словами одного из своих героев говорил Ф. М. Достоевский: «Здесь Дьявол с Богом борются, а поле битвы — сердца людей». И именно этот обостренный интерес к пограничности (в каком-то смысле даже крайности) духовного, нравственного состояния персонажа дает нам право говорить о Цареве как последнем романтике, пристально, детально исследующем в своих ролях напряженную работу человеческой души и человеческого интеллекта.

В 1972 году Царев сыграл в спектакле Леонида Хейфеца «Перед заходом солнца» Маттиаса Клаузена. Спустя десятилетия режиссер напишет в своей книге мемуаров: «Как-то удивительно все в нашей матушке-природе устраивается: возникает впечатление, что все самые яркие и мощные фигуры Малого театра вовремя покинули этот мир, как будто знали, что вся их слава, достижения, чины, звезды очень скоро на хрен никому не понадобятся и будут монстрами торчать на этой земле, защищая собственное прошлое.

Вовремя ушел и Царев. Хотя успел пережить отставку в ВТО и почувствовать, как зашаталось под ним директорское кресло. Власть его двоилась, троилась, сил становилось меньше, на сцену выходили другие игроки. В роли Маттиаса Клаузена в «Перед заходом солнца» Гауптмана он, еще находясь в расцвете сил и лет, все это сформулировал, как бы проиграл заранее свою судьбу, говоря, что он уходит, так как сцену теперь занимают люди другого сорта».

Чрезвычайно важная оценка! Может быть, размышляя о работе над пьесой Гауптмана три с лишним десятилетия спустя, режиссер и сам не до конца понимал, какие точные ориентиры, какой ключик от шифра дает нам. Ведь именно то качество дарования Михаила Ивановича Царева, которое дало название этой главе, та пристальная сосредоточенность на глубинных движениях характера, внутренней жизни персонажа и позволяла ему предвидеть, предощущать то, что ни для кого еще не могло быть не только очевидным, но и отдаленно предполагаемым. Больше десяти лет отпущено еще было «старым временам» с их идеалами, с их просчетами и обретениями, но мудрый, прозорливый Царев сумел уловить те тончайшие токи, которые еще и не совсем оформились в воздухе времени: назревала смена нравственных ориентиров, духовных ценностей, выросли новые люди, для которых в развенчании прошлого не было ничего болезненного, сомнения в собственной правоте дарованы им не были. Они шли вперед уверенно и спокойно.

Как дети Маттиаса Клаузена, по иронии судьбы носящие имена персонажей произведений Гёте...

В критике отмечалось, что своей трактовкой образа Царев «решительно порывает с романтической традицией». Принять подобное утверждение можно лишь в том случае, если понимать романтизм не как мощное явление, налагающее свои самые различные печати и отпечатки на бытие человека и мира, а в качестве определенного метода, традиционно подразделяющегося на проявления «прогрессивные» и «реакционные». По крайней мере, так на протяжении долгих десятилетий учила нас наука литературоведение.

Романтизм Царева был принципиально иного значения; бунтарства и тяги к иному бытию в нем было поровну. Сила сопротивления равнялась ужасу внутреннего перелома, и они влияли друг на друга, смешивались, подменялись, существовали в едином напряжении всех сил, проходили через душу и через мозг. Потому в роли Клаузена проявились едва ли не в равной мере Царев — мощный артист и Царев — прозорливый и осторожный политик. И это тоже в каком-то смысле является знаком романтизма — уходящего, но по-прежнему мощного, природного.

Пожалуй, главным в Маттиасе Клаузене была неиссякаемая молодость души — не та бездумная и счастливая пора, когда можно без особых раздумий позволить себе все на свете, а сила духа, его крепость, позволяющая противостоять здравому смыслу преждевременно состарившихся людей. Они умеют рассчитать все «за» и «против», но им не дано понять, что такое порыв яркой личности, страстное желание счастья и свободы. Внутренней свободы, которую дарует человеку любовь.

В трактовке Царева Маттиас Клаузен предстал подлинно романтическим героем — в каком-то давно стершемся, утраченном значении этого определения, потому что его дух был невымысленно высок, а устремления благородны. Эти черты и оценила, и полюбила в Клаузене юная Инкен, которую молодая актриса Наталья Вилькина играла сдержанно и очень точно. Пьеса, написанная Гауптманом в 1932 году, в канун прихода к власти в Германии гитлеровцев, была прочитана режиссером и артистами четыре десятилетия спустя в другой стране не как предощущение каких-то социальных и общественных перемен, а как гимн духовной свободе человека. Как семейная история, возвышающаяся до подлинно романтических высот осмысления жизни и личности, мучительно пытающейся обрести свое место в этой жизни. Личности состоявшейся, облеченной славой и уважением, но не имеющей, как неожиданно выяснилось, лишь одного — права на свободу поступка.

Эта тема была очень важна для Михаила Ивановича. И не только тем, что отметил известный театровед А. Штейн: «Исполнение Царева

современно во всех смыслах этого слова... Оно современно в том смысле, что... созданный Царевым образ увлекает своей масштабностью и цельностью», но и глубоко личным ощущением внутренней несвободы.

Сегодня мы можем говорить о том с полным правом.

«В трагедии значительной личности, столкнувшейся с бесчеловечным миром фальши и грубого насилия и гибнущей в неравной борьбе с наступавшей на Германию реакцией, — отмечал один из рецензентов, — Царев делал акцент на огромную внутреннюю силу, мощь интеллекта и духовную несломленность своего героя. Натура гордая, волевая и даже властная, Клаузен-Царев переносил свою семейную драму стоически. В отношениях со своими родственниками он сохранял корректность, строгость и некоторую суховатость. И эта внутренняя суровость и внутреннее отчуждение героя Царева объяснялись, наверное, тем, что его Маттиас Клаузен давно предощущал назревающий разрыв с родными. Тайный коммерции советник, основатель и глава крупной книгоиздательской фирмы, почетный гражданин города, окруженный коллегами, почитателями и многочисленными родственниками, в своей семье был совершенно одинок и не понят. Герой Царева с горечью осознавал степень своих внутренних разногласий с близкими, а история с Инкен, которую его семья не поняла и не приняла, лишь подчеркнула глубину пропасти, отделявшей Маттиаса Клаузена от его собственных детей. Добровольный уход Клаузена-Царева был молчаливым вызовом обществу, построенному на мещанской лицемерной морали, его гордым протестом против мира цинизма и грубой силы. Но уходил он непобежденным, до конца сохраняя внутреннюю свободу, так и не отказавшись от идеалов гуманизма, даже под натиском агрессивной реальности».

Эта цитата вспомнится нам, когда речь пойдет о том самом съезде Всероссийского театрального общества, на котором Михаил Иванович Царев был «под натиском агрессивной реальности» освобожден от должности Председателя.

Он будет спускаться один по лестнице, едва ли не впервые без своего постоянного подобострастного окружения.

Как истинный Царь.

Как одинокий, затравленный Маттиас Клаузен.

Но ощущения сломленности, отказа от себя и собственных идеалов не возникнет...

Каждый человек живет, формируется и реализуется в ту эпоху, что досталась на его долю. Цареву досталась, может быть, одна из самых сложных эпох, в которую самые простые смыслы бытия неоднократно

успели предстать самыми различными своими сторонами, каждый раз обозначая мир перевернутых ценностей.

Так было в первые послереволюционные десятилетия.

Так происходило в период «оттепели».

Так случилось и в конце жизни Царева, когда вокруг него, по воспоминаниям философа В. А. Разумного, «нагнеталась атмосфера тихого и трусливого недоброжелательства, от полупшепота анекдотических историй до замалчивания его бесспорных творческих достижений. Так, однажды он с грустью заметил в беседе со мною, — продолжает В. А. Разумный, — что его новые обращения к Шиллеру игнорируются критикой».

Речь идет о спектакле «Заговор Фиеско в Генуе», поставленном Л. Е. Хейфецем в 1977 году, где Михаил Иванович Царев сыграл герцога Веррину. Подробно об этом спектакле мы будем говорить в главе, посвященной постановкам зарубежной драматургии на сцене Малого театра, сейчас же необходимо отметить один момент, невымысленно важный для того аспекта, который выбран нами в рассуждениях о Михаиле Цареве как мастере и личности.

Царев сыграл герцога Веррину не просто суровым республиканцем, заговорщиком, противостоящим Фиеско по сути и готовым на все ради свободы Генуи. Главной для режиссера и артиста стала та мудрая прозорливость, что позволила Веррине разгадать логический ход поступков недавнего брата по духу: «Человек, чья улыбка обманула всю Италию, равных себе в Генуе не потерпит... Бесспорно, Фиеско свергнет тирана. Еще бесспорнее: Фиеско станет грозным тираном Генуи».

«Безнравственный век» диктует свои законы и лишь самый сильный не подчинится им, сможет устоять от соблазна власти. Пусть краткой, пусть довольно призрачной, но — власти, а у нее, по словам жены Фиеско Леоноры, «свинцовые глаза, в них никогда не блеснет жемчужина чувства».

Царев всем опытом своей творческой и общественной жизни знал, что такое власть и что такое тяга к ней.

Он не принадлежал к тем, кого называли диссидентами, он не боролся с общественным устройством, он принял его, как и очень многие другие, прекрасно отдавая себе отчет в тех «за» и «против», которые требует от человека, ставшего «идолом власти», служение идее (любой идее, а в случае Царева — безусловно высокой — Театру!). Его служение пришлось на то время, когда необходимо было лавировать, с чем-то смиряться, чего-то пытаться не замечать. Иначе плохо пришлось бы не только ему, но и театру, который он возглавлял, и Всероссийскому те-

атральному обществу, где он был Царем не только по прозвищу, но по самой своей личностной сути.

В не раз цитированных мемуарах Леонид Ефимович Хейфец вспоминает: «Собрание труппы театра. Зал наполняется артистами. Гомон, разговоры, смех — все, как всегда. Естественно, вначале собирается молодежь, среднее поколение — в соответствии с незримой театральной субординацией, которая в Малом театре чувствовалась, как нигде. И вот подтягивается “тяжелая артиллерия” — Жаров, Анненков, Рыжов, Гоголева и другие. Зал продолжает гудеть. Наконец, входит главный режиссер: как всегда в пиджаке, рубаха нараспашку и чаще всего незаправленная в брюки — у Равенских был, безусловно, свой стиль и имидж. Появляется Бабочкин в элегантном парижском костюме, сухой, с почти коричневой кожей, сверкает звезда Героя, — зал гудит. И вдруг, без всякого указания, за несколько секунд до его появления в зале наступила тишина. Как-то все почувствовали, узнали, услышали — идет Царев. Он входил последним в абсолютной тишине. Что это такое? Я объясняю это, прежде всего, его внутренней энергетикой, особой собранностью, которая сразу же перелетала в зал, заставляя людей умолкнуть и сосредоточиться».

На риторический вопрос режиссера «Что это такое?», у него самого и находится ответ: личность, лидер. Не придуманный. Истинный.

Он так же завораживал зрительный зал, выходя на подмостки в каждой своей роли, потому что сидящие в зале, независимо от возраста, психологического и интеллектуального опыта, сразу же понимали — перед ними то редчайшее (с каждым годом все реже и реже встречающееся!) соединение личности-персонажа и личности-мастера.

Такому человеку особенно доверяешь.

Такой подчиняет себе мгновенно и уже навсегда...

Юрий Мефодьевич Соломин вспоминал не раз о заседаниях «великолепной семерки», руководившей театром вместо обычного художественного совета (в нее входили М. Царев, И. Ликсо, В. Коршунов, М. Жаров, И. Ильинский, Е. Гоголева и Ю. Соломин): «... При таких должностях не выполнять команд сверху было довольно трудно. Но Царев был дипломат... Он говорил: “Я получил тут одну бумагу...” — и зачитывал бумагу о том, что, например, нужно сокращать двадцать пять процентов труппы. Говорил: “Ну...” — и смотрел на присутствующих. Мол, у кого поднимется рука? — такой подтекст был. А потом: “Я довел до вашего сведения, а мы подумаем...” Бумагу клал в стол, и, по-моему, она до сих пор там так и лежит. Ни одна подобная инструкция не была пущена в ход».

Мы почему-то привыкли думать о том, что противостояние власти, общественному мнению может быть выражено только в форме откры-

того протеста. Но давайте задумаемся: многие ли оказывались на такой протест способны, и что конкретно меняли эти протесты в жизни общества? К сожалению или к счастью, но русская интеллигенция вынуждена была на протяжении бурного XX века осознать и выработать совершенно иную форму неприятия действительности: необходимость подчиняться, смиряться, «быть, привлекаться, участвовать» компенсировалась ужесточением того глубокого внутреннего принципа, который Кант назвал «нравственным законом внутри нас». Он, в конечном счете, и определял смысл поступка и границы недозволенного, меру сохранности чувства собственного достоинства тогда, когда, казалось, всё и вся ополчаются против этого чувства собственного достоинства.

Михаилу Ивановичу Цареву это было ведомо порой больше, чем другим, прославленным и знаменитым. Оттого, может быть, и воспринимался он многими как человек, застегнутый до самого горла на все пуговицы своего френчеобразного пиджака. Но в «свинцовых глазах» обвинить Царева, пожалуй, не мог никто: «жемчужина чувства» блестела в них то тщательно скрываемой яростью, то строгостью, то растроганностью.

Если снова обратиться к мемуарам Л. Е. Хейфеца, мы обнаружим в них очень четко сформулированный характер личности Михаила Ивановича Царева: «Что в нем было главным? Прежде всего сила, власть, собранность, жесткая внутренняя дисциплина, умение в самые критические минуты быть абсолютно спокойным, какая-то нечеловеческая выдержка, и в какие-то мгновения сокрушительная, просто звериная ярость, бешенство, а когда надо — мягкость, вкрадчивость, галантность, внимание к собеседнику, хотя иногда — ирония. Чаще всего лаконичен, на людях — суров... Лев, да и только.

Были в театре те, к кому он благоволил. И они ему служили преданно, самозабвенно. Но и те, кого не жаловал, признавали его авторитет».

Самое загадочное и любопытное в этой цитате то, что она раскрывает в гармоничном соединении черты личности и артиста. Почти о каждой роли Царева можно сказать почти такими же словами: будь то Вожак в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского или король Лир, герцог Веррина или Маттиас Клаузен, Ростанев Достоевского или полковник Огнев, Ванюшин или дипломат Илья Репнин — всех их отличали так или иначе сбалансированные, но эти, именно эти черты. А значит, при всей своей широкой образованности, при всей дипломатичности во внешних проявлениях, при всем разнообразном и богатом жизненном опыте Михаил Иванович Царев шел от собственной природы, от собственной личности.

И это — одна из важнейших черт в определении «последний романтик».

Ушли крупные личности и вместе с ними ушло то искусство, которое определялось именно масштабом личности творца.

Может быть, поэтому и нет сегодня новых мастеров того, почти забытого уже уровня творчества, появление которых невозможно без мощного личностного темперамента? Остались лишь немногие, а новые не приходят.

Такие уж наступили времена...

Директор (а позже и художественный руководитель) Малого театра СССР, огромного организма, председатель Всероссийского театрального общества, Михаил Иванович Царев, конечно, в каком-то смысле вынужден был принести в жертву этим государственным делам большой значимости свой артистический талант. Человеку публичному, ему приходилось представлять не только театр и театральное общество, но во многих случаях и страну, власть. И от имени страны и власти выступать. Это естественно, но было бы странным думать, что самому ему было этого достаточно. Царев все-таки был и оставался артистом очень крупного масштаба.

«Время, — писал Михаил Иванович в одной из своих статей, — тот фактор, который мы просто не можем миновать. Процесс старения — процесс необратимый. В искусстве он выражается главным образом в том, что актер вдруг останавливается в своем движении и перестает воспринимать новое. И бывает, что актер играет в наши дни, а по существу он остался в каком-то другом времени и живет по его законам, а не по сегодняшним».

Эти слова очень важны! Они раскрывают нам внутреннюю драму Царева-художника и его попытку примирить, в сущности, непримиримые понятия. Влиять на процесс старения, конечно же, невозможно, но вот пытаться влиять на фактор времени — дело совершенно иное, сопряженное с немалой борьбой, с серьезным противостоянием.

Почему такому режиссеру, как Леонид Хейфец, чье творчество семидесятых — восьмидесятых годов было насквозь пронизано внутренним бунтарством и неприятием действительности, понадобился для воплощения его крупных, масштабных замыслов в «Перед заходом солнца», «Короле Лире» и «Заговоре Фиеско в Генуе» именно Михаил Иванович Царев? Конечно, с позиций дня сегодняшнего, с позиций тех нравственных критериев, которые мы ныне исповедуем, ответ на этот вопрос напрашивается сам: в то время занять в спектакле руководителя театра было не только престижно, но и крайне важно для «проходимости»

спектакля во всей сложности его формы и содержания. Может быть, в какой-то мере так оно и было: участие Царева в спектаклях Хейфеца в какой-то мере облегчило судьбу таких спектаклей, как гранинская «Картина» и «Летние прогулки» А. Салынского.

Но значительно более серьезным представляется иной аспект проблемы.

Для герцога Веррины, Маттиаса Клаузена и короля Лира режиссеру надобна была фигура не просто по-актерски мощная, но исполненная человеческих противоречий, на опыте собственной души ведающая, что такое сомнения, просчеты, ошибки; какой жестокой ценой за них должно быть заплачено; каким напряжением всех сил должна жить человеческая душа на пределе; какова, наконец, плата за ежедневный раскол в сознании романтика, вынужденного существовать в условиях не просто реализма – социалистического реализма...

Может быть, и столь раздражала поначалу Хейфеца в Цареве именно эта неосознанность сходства, разгаданная с десятилетиями, эта молодая попытка противостоять в то время, как немолодая умудренность, устав бороться с раздвоенностью, смогла смирить ее в себе, привести к какому-то согласию романтический темперамент и реалистические условия. Интуицией художника Леонид Хейфец угадал в Цареве необходимость последнего романтического всплеска – острого, болезненного, сильного и очень разнообразного по сути и по времени, этим героям определенного свыше.

И дал ему возможность высказаться о себе самом словами Лира, Клаузена и Веррины, трех очень несхожих персонажей, которых связывает единая нить пространства души – уже никому, в сущности, не нужной, уже почти «уходящей натуры».

Любопытны воспоминания Хейфеца о репетициях «Короля Лира».

«Эпизод приезда Лира в дом Реганы, когда во дворе он застаёт своего посыльного Кента в колодках. Сцена не шла. Ни в первый, ни в последующие дни. Репетиции “Лира” вообще были полны режиссерских страданий – я мало могу вспомнить спектаклей, которые рождались в таких муках... В эпизоде, который не выходил, мне казалась недостаточной реакция Царева на прямое оскорбление Лира, когда его слугу Кента заключают в колодки, – я добивался большего. Но Царев, – опять-таки в прекрасном костюме, репетируя в зале Островского, есть такой в Малом театре, почему-то облакачиваясь на рояль, стоящий на сцене, все делал грамотно, с академической выдержкой, переходящей, как мне казалось, в холодность. Режиссер жаждал крови, и в какой-то момент, когда репетиция снова зашла в тупик, Царев вполне интеллигентно и уже не в

первый раз сказал: “Я не понимаю вас, Леонид Ефимович. Мне кажется, я все делаю в верном направлении”, и я, забывшись на мгновение, с диким криком: “Нет, нет! Это не то, не то!” – выскочил на сцену, подбежал к нему, сорвал с него галстук, швырнул на пол и заорал: “Вот теперь вы понимаете, что такое оскорбление? Вот ваш галстук на полу, и сейчас я буду его топтать! – А! – вопил я, – вы побледнели! Вот так же побледнел Лир, увидев Кента в колодках!”

Я не успел еще все это докричать, как ужаснулся: “Что я наделал?!” Вот и закончился для меня Малый театр. Все произошло само собой... Все это пронеслось в моей голове в невиданной, смертельной тишине, которая образовалась на репетиции. На сцене были актеры, несколько артистов в зале, и, как на беду, группа режиссеров-стажеров...

Царев стоял у рояля, и мы все видели его рубаху, застегнутую на верхнюю пуговицу, костюм-тройку. Галстук валялся на полу.

Через мгновение я все же наклонился, подал ему галстук, и единственное, на что у меня хватило сил, сказать: “Перерыв”.

Царев взял галстук и вышел из зала. Я не успел оглянуться – в зале было пусто.

⟨...⟩

Через пятнадцать минут, когда кончился перерыв, Михаил Иванович вошел в зал и как будто ничего не случилось, сказал:

– Продолжим.

Я уже не помню, как я дорепетировал и, слава Богу, на следующий день были вызваны другие актеры. Ситуация разрешилась.

Убежден, будь он “помельче”, эта история с галстуком кончилась бы диким скандалом. Сколько раз за годы моей режиссерской практики такие скандалы возникали по пустяковым поводам, когда внезапно фонтанировало чье-то актерское самолюбие.

Царев поступил как Царев».

Когда-то выдающийся грузинский мастер сцены Акакий Хорава писал о Цареве, что он «всегда живет на сцене всей полнотой мыслей, чувств и желаний воплощаемого им лица, умеет удивительно точно передать средствами своего замечательного таланта художественные особенности исполняемых им ролей...

Яркая индивидуальность Царева видна и в том, что, органически овладевая всем строем мыслей и чувств своего героя, всем комплексом черт и качеств, определяющих его характер, он в то же время неповторим, всегда привносит в каждый образ что-то свое, только ему одному присущее, царевское.

В этом величие актерской индивидуальности Царева».

Вот это «величие актерской индивидуальности» и понадобилось Хейфецу для того, чтобы неповторимая драма столь разных героев, пропущенная через величие человеческой, личностной индивидуальности мастера, предстала на сцене Малого театра как событие, проходящее через мысль и чувство каждого зрителя, оставляющее свой горький, мучительный след в памяти не только о произошедшем много веков или десятилетий назад с вымышленным персонажем, а как собственный отрезок жизни. Той самой жизни, в которой далеко не всегда все бывает таким, как хочется. Чаще совсем наоборот.

Деятельность Михаила Ивановича Царева на посту председателя Всероссийского театрального общества на протяжении двух с лишним десятилетий нуждается в особенно пристальном внимании и, по сути, выходит за рамки повествования об истории Малого театра, хотя и связано одно с другим неразрывно. Эту миссию (иначе не скажешь о широком и изматывающем нервы круге забот) Царев унаследовал от Александры Александровны Яблочкиной, одной из «великих старух» Малого, несшей обязанности главы сначала РТО, а затем ВТО на протяжении долгих десятилетий. Яблочкина была избрана председателем сразу после смерти фактической создательницы этой организации, Марии Гавриловны Савиной, в 1915 году и стала постепенно вовлекать в круг активистов организации своих товарищей по сцене Е. Д. Турчанинову, М. И. Жарова, Е. М. Шатрову, М. И. Царева и многих других. Вскоре это отнюдь не формальное участие в делах собственной общественной организации стало для артистов Малого привычным и необходимым. Высокие слова А. А. Яблочкиной, перешагнувшей уже порог девяностолетия, о «священном горении», которое необходимо поддерживать, были восприняты не как пафосное обращение, а как осознанный долг. В первую очередь, Михаилом Ивановичем Царевым.

Разумеется, и в этой сфере деятельности у него нашлись недоброжелатели, которые предпочли за каждым поступком председателя видеть какие-то сложные интриги и хитросплетения, любовь к власти и едва ли не подобострастное служение власти предержавшим.

Не раз приходилось Михаилу Ивановичу в чем-то уступать, в чем-то лукавить, быть умным и осторожным дипломатом..

Но сегодня мы имеем право на взгляд «поверх барьеров», право, которое дает только временная дистанция. И становится очевидным, что все «шахматные ходы», которые надобились в той или иной ситуации председателю ВТО, были продуманы и сделаны не во имя собственной выгоды. Он и в этой ситуации оставался Царем, принимавшим реше-

ния, может быть, не всегда мудрые, но в данной ситуации единственно возможные: что-то принося в жертву, что-то спасая...

Он был капитаном двух кораблей сразу – Малого театра и Всероссийского театрального общества – и умудрялся твердой рукой вести их между Сциллой и Харибдой государственной идеологии и подлинно высоких задач театра и театральной организации. Всегда ли это удавалось? Конечно же, нет. Были и ошибки, и просчеты, но оба корабля не просто держались на плаву, а бороздили волны отнюдь не спокойного моря достаточно уверенно именно благодаря своему капитану.

Он твердо знал дело, которому служил.

Знал, какие бумаги можно убрать в ящик письменного стола, сделав вид, что забыл о них.

Знал, когда не стоит «нарываться», потому что защита собственного достоинства, собственного мнения в какой-то момент может стать опасной для значительного круга людей.

Знал, во имя чего он совершает тот или иной поступок.

За десятилетия его правления многое происходило в стенах здания на улице Юрького, где располагались и Всероссийское театральное общество, и Дом актера. Это уже потом, много лет спустя, в здании вспыхнул пожар, а единый и, казалось, неделимый организм – работающий и дарящий вдохновение – разделился на два. Да, происходило здесь многое, но московские и провинциальные артисты твердо знали: в этих стенах их постараются всеми силами защитить от несправедливости, прикрыть от бурного урагана времени, так часто вырывающего с корнем деревья, крушащего все вокруг. Царева не боялись, наверное, правильнее воспользоваться устаревшим словом и сказать: «Его трепетали...» – в этом будет немного старомодная точность в выражении того чувства, которое испытывали самые разные люди, входя в его кабинет в Малом театре или в ВТО, сталкиваясь с Михаилом Ивановичем в лифте или в буфете.

В 1986 году ситуация, складывавшаяся в стране, привела к взрыву во Всероссийском театральном обществе. Состоялся съезд, на котором грянула настоящая революция – свергался Царь, ни больше, ни меньше. Выступления были горячими, убеждающими, присутствующие, заряжаясь друг от друга, впадали в какую-то эйфорию, словно находились под наркозом.

Из выступления Олега Николаевича Ефремова: «... Мы должны не только образовать Союз театральных деятелей, но еще и должны крайне ответственно выбрать руководящие органы этого Союза, потому что в конце концов все зависит от людей, от нас самих. Об этом говорит

и опыт работы нового правления Союза кинематографистов СССР. К руководству новым Союзом должны придти люди с новым мышлением, может быть, более молодые, безупречные с точки зрения моральной и творческой репутации.

... Вношу на рассмотрение съезда ВТО следующие предложения.

Первое: Нынешний съезд театрального общества объявляет себя учредительным съездом Союза театральных деятелей России.

Второе: Съезд выбирает Оргкомитет (и определяет его количественный состав), который не более чем за шесть месяцев проведет работу по реорганизации Общества в творческий Союз деятелей театра России, выработает Устав, проведет перерегистрацию членов. Выйдет со всеми этими уставными документами в директивные органы и соберет первый съезд Союза театральных работников, который изберет руководящие органы Союза.

⟨...⟩

Четвертое: Избранный Оргкомитет продолжает руководить Всероссийским театральным Обществом на протяжении всего того периода, который понадобится для подготовки, реорганизации Общества в Союз. Аппарат ВТО подчиняется в этот период Оргкомитету».

Это была настоящая революция. Когда сегодня читаешь и перечитываешь стенограмму того съезда, кажется, что все произошедшее на нем было заранее хорошо спланировано и тщательно подготовлено; одно за другим следовали выступления известных театральных деятелей, в которых откровенный вызов перемежался с довольно осторожными высказываниями. Но модель была выстроена. И совершенно очевидно, что в этой модели Михаилу Ивановичу Цареву места не находилось.

Когда вслед за О. Н. Ефремовым выступала Т. В. Доронина и подчеркивала, что в Оргкомитет необходимо избрать «заслуженных, соvestливых людей, которые будут выполнять свои обязанности», могло показаться, что человек, много лет стоявший у руля этого большого корабля, был недостаточно заслужен и совестлив, плохо выполнял свои обязанности.

Каково было слушать это Михаилу Ивановичу, столько лет жизни посвятившему этому Обществу, жившему его интересами, целями и задачами, потому что для себя лично он никаких выгод не получал?

«Не стяжатель...», как говорил Юрий Соломин.

Ю. М. Соломин писал в статье: «Помню его выдающееся терпение на съезде ВТО, когда его сняли с должности председателя. Я видел Михаила Ивановича в перерыве между заседаниями, он был очень болен. К нему приезжала “скорая помощь” — он ни слова никому об этом не сказал. И достойно выслушал все, что было сказано в его адрес. Затем

кому-то в голову все-таки пришла благородная мысль — избрать Царева почетным председателем Всероссийского театрального общества. Михаил Иванович поблагодарил и отказался “по состоянию здоровья”...

Был момент, когда его ненадолго сняли из директоров Малого. Снятие было жестокое. Представляю, как это трудно было перенести... А он простым артистом поехал на гастроли в Одессу и Николаев и чувствовал себя абсолютно свободным».

Свободным? А может быть, оскорбленным, непонятым?

Явно одно — униженным не чувствовал себя никогда. Потому что невозможно было унижить того, в ком мощно билось чувство собственного достоинства.

Светлана Врагова рассказала о своих встречах с Михаилом Ивановичем Царевым. Рассказ режиссера содержит, на наш взгляд, очень много важного для понимания личности того, кого называли Царем.

«Мне довелось встретиться с Михаилом Ивановичем Царевым в последние годы его жизни. Это было время “зари демократии”, один за другим организовывались новые театры. Михаил Иванович почему-то решил для себя, что последний его курс 1986 года выпуска имеет право на существование как самостоятельный театр. На курсе был поставлен дипломный спектакль “Дом” Федора Абрамова, и вокруг него сплотились какие-то странные люди из общества “Память”. Михаил Иванович очень боялся, что будущее руководство театра пойдет по крайне правой дороге, и решил спасти курс, дав ему другого руководителя и другое направление. Время стремительно менялось, близился съезд ВТО и, возможно, Царев не хотел отставать от новых веяний. Время диктовало перемены, а Царев умел слышать время очень точно...

Первая наша встреча была очень короткая, но знаменательная. Произошла она буквально в последний год его “царствования” и в Малом театре, и в ВТО. Готовился съезд, бурлила “заря демократии” всеми своими разнообразными переменами, и Михаил Иванович, понимая, что у него очень много врагов и волна перемен может накрыть и его, вел себя в высочайшей степени смело, остроумно, иронично и, можно даже сказать — высоко. Я думаю, что он предчувствовал то, что мы все потом увидели...

Я вошла в Малый театр, может быть, впервые со служебного входа и была потрясена тем, как Малый театр существует — сам по себе, отдельно от всего того, что бушует за его стенами. Тишина — абсолютно гробовая, почтенные люди, Адель Яковлевна, сидящая в приемной, огромные портреты трех великих старух Малого — Турчаниновой, Рыжовой и Яблочкиной, видимо, и дух Ермоловой — все соответствовало высо-

кому понятию служения театру. Во всех известных мне театрах царил другая атмосфера — творческая, замечательная, но... другая. Здесь же у меня возникло ощущение, что я попала в храм. В храм, в котором служат искусству. Я увидела, как из кабинета Царева в приемную выходят Соломин и Коршунов — предельно сосредоточенные, закрытые. В них не было ничего, что напоминало бы артистов — развязных, громких, в них не было каботинства и надменности. В театре было тихо — и внутри у каждого была благоговейная тишина.

Адель Яковлевна сидела так величественно, что возникало ощущение: это не женщина-секретарь, а “Нечто”, от чьего взгляда, от чьего движения пальца зависит вся твоя судьба. У меня подкосились ноги. “Заря демократии” бурлила за окнами Малого театра, но сюда не проникала. После долгих вопросов: кто я и зачем пришла? — меня впустили в кабинет Царева.

Кабинет мне показался огромным. За столом сидел Михаил Иванович — мы с ним не были до этого знакомы — и на меня испытующе посмотрели острые, пронзительные глаза немолодого человека, пронизывающие насквозь, как рентгеновские лучи. Я села. Он задал мне какие-то незначительные вопросы. Я что-то отвечала. Дальше он спросил, у кого я училась, что успела поставить. Я говорила о классике, которую хочу ставить как современность, о современности, которую хочу прочесть как классику и что-то еще... А он пошутил и вдруг совершенно неожиданно встал, распрямился и, став Чацким или Рюи Блазом, сказал: “О ревуар, мадам!” Его преобразование было настолько внезапным и естественным, что я почувствовала себя каким-то персонажем XIX столетия, участницей вечеринки у Анны Павловны Шерер — на мне какой-то необыкновенный наряд, бриллианты, и мне остается протянуть руку для поцелуя и ответить на чистом французском языке, а потом с чувством собственного достоинства благородно удалиться.

Ничего похожего сделать было нельзя: я не была на вечеринке и французского языка не знала. Я попрощалась и стала уходить из кабинета пятясь, лицом к Михаилу Ивановичу. Такая метаморфоза, случившаяся со мной, человеком достаточно смелым, была вызвана, видимо, всем тем оглушающим впечатлением от атмосферы Малого театра. Выйдя из кабинета, я была счастлива...»

Михаил Иванович сказал «годится», и Светлана Врагова начала строить свой театр с последним курсом Царева. Молодого режиссера поразило то, что в высоких министерских кабинетах магическое слово «Царев» действовало как будто наоборот — люди не спешили прийти на помощь, включиться в проблемы. Бороться приходилось одной. Но

Врагова выстояла, своеобразно посвятив свой театр памяти Михаила Ивановича и преклонению перед Малым театром.

Тем более, что по сей день остро, живо помнится режиссеру последняя встреча с Царевым.

«Она состоялась на Первом съезде Союза театральных деятелей, в здании Белого дома. Гостевой билет мне дал Михаил Иванович, я села за бархатную веревочку на места, отведенные для гостей. На трибуне в первый день съезда сидел Ельцин в коричневом костюме, люди из ЦК, Ефремов, Шатров... Михаил Иванович читал доклад. Все очень громко хлопали, кричали “браво!”, и по ощущению никто не предполагал, что что-нибудь может случиться. Слово взял Олег Николаевич Ефремов. И тут началось что-то невообразимое: все опять громко хлопали, кто-то бежал кому-то звонить... Михаил Иванович вышел и вернулся в президиум со звездой Героя Социалистического Труда на лацкане пиджака. Судя по всему, он понял: началась война.

Так и начался этот переворот — буйный, страшный и абсолютно бесстыдный, с моей точки зрения, который, очевидно, долго готовился.

И сегодня все уже понимают, что совершенно было нехорошее, неприличное дело. Царев был прекрасным председателем театрального общества и никаких претензий к нему быть не могло. И сегодня это особенно ясно: человек, который держал в своих руках власть, работал бескорыстно, возглавляя многие годы Всероссийское театральное общество. Он ушел из жизни в общем-то бедным, имея огромные возможности жить и жировать...

На следующий день съезда гостей не пускали — там были только делегаты. Я провожала Михаила Ивановича по лестнице. Он был один. Шел гордо, с иронической улыбкой на лице и звездой Героя на груди. Ему предложили быть почетным председателем нового Союза, но он отказался — сказал: “Честь имею!..” — и ушел со съезда, из Малого театра, из Всероссийского театрального общества и чуть позже из жизни...

Мы называем себя царевцами, потому что по отношению к искусству, к служению ему стараемся сохранять тот высокий уровень, тот аристократизм духа, изящество, благородство, которые нес Царев всей своей жизнью в искусстве. Наверное, сегодня хорошо бы следовать не тем, кому мы подражали в шестидесятых, семидесятых, а именно Михаилу Ивановичу Цареву.

Пришли те времена, когда необходимо выстаивать — и защищать его память».

Светлана Врагова точно расставила акценты: сегодня необходимо многое понять в личности и творчестве Михаила Ивановича Царева и — защитить его память от скороспелых и слишком часто несправедливых

обвинений, нападок, обобщений, которые редко бывают выстроены на серьезном анализе. И наступила пора осмыслить то, что оказалось еще неосмысленным, не пережитым до конца.

Что чувствовал Михаил Царев тогда, покидая здание, где проходил съезд, в полном одиночестве? Никогда нам не узнать об этом, потому что спина его была пряма, как всегда, а глаза смотрели перед собой спокойно и строго, не позволяя никому чувствовать жалость или сострадание. Да и вряд ли кто-то ощущал это в момент свершения поистине революционных событий.

Наверное, впервые в жизни (во всяком случае, впервые за много десятилетий) он не был окружен теми, кто хотел продемонстрировать свою близость к Цареву или услужить ему. Михаил Иванович спуускался по лестнице один.

Виктор Иванович Коршунов вспоминает: «По своей природе Михаил Иванович был сдержанным человеком, и подступиться к нему было довольно непросто. Да и не подступались. Даже тогда, когда он был веселый, озорной, ласковый, все равно сохранял дистанцию. Такова была его индивидуальность. Я думаю, что это характер своего времени.

Я видел Михаила Ивановича в ряде сложнейших, жестоких ситуаций, и его выдержка, сдержанность, такт поражали. Любой человек, а тем более творческий, эмоциональный, уже давно бы взорвался. Но он оценивал ситуацию трезво и умел держать себя в рамках... Театр есть театр, и Михаилу Ивановичу приходилось наказывать проштрафившихся. Он никогда не стриг всех под одну гребенку. Бывало, ждали какого-то громкого приказа, а все оборачивалось шуткой или замечанием, которое иногда производило более сильное впечатление, чем грозный приказ».

Стоит добавить к этим словам и воспоминание Евгении Глушенко: «Он никогда не повышал голоса. Был такой случай — отчисляли одного студента, не явившегося на свой дипломный спектакль. На собрании курса присутствовал Михаил Иванович. Мы предполагали, что он вызовет этого студента, при всем курсе будет его отчитывать, как, дескать, не стыдно. Но ничего такого не было. Царев просто сказал: “Будем прощаться”. Но сказал так тихо и таким тоном, что стало страшно. И от этого у нас у всех, у всего курса, пробежал холодок по спине. Мы стали просить: “Михаил Иванович, оставьте его, ну пожалуйста...” Он сказал безапелляционно и тихо: “Нет-нет, это решено”. И этот безапелляционный тихий голос был страшен. Конечно же, Михаил Иванович его не отчислил».

А вот еще одна цитата из книги Леонида Хейфеца: «Когда однажды молодой артист решил лечь спать поперек коридора, по которому, как назло, проходил Царев, он ни на секунду не задержался, переступил через него и только бросил коротко: “Уберите это”. Более того, никаких санкций не предпринял. Вот так, по-царски, он поступал не раз, и уважение к нему возрастало до обожания. “Уберите это”, — и все. И это передавалось, пересказывалось многократно...

Какую роль сыграл в моей жизни Царев? Не знаю. С одной стороны, вспоминаются моменты поразительные по степени участия. Помню, переживал очередной непростой поворот в личной жизни. Захожу к нему в кабинет. Молча встает из-за стола, идет мне навстречу. Обнимает. И ни слова. В тот момент я много наслушался слов, а это молчаливое объятие запомню на всю жизнь».

Так же, как запомнил режиссер на всю жизнь и другие моменты, о которых вспоминает сегодня, и, перечитывая эти страницы его книги, словно всей кожей ощущаешь неподдельное волнение: «За многие годы совместной работы в театре только однажды я услышал от него жалобу. Думаю, что те, кто видел его чаще, могут подтвердить — такое с ним бывало редко. Я зашел к нему в гримуборную перед спектаклем, он гримировался. Перекинулись о чем-то словечком, и вдруг он сказал: “Голова что-то болит”. На что я, как в таких случаях и бывает, что-то провякал про погоду. “Погода всегда была”, — сказал он. Ну не гениальный ли ответ?! Так мог бы ответить римлянин: “Погода всегда была”.

Я, бывало, рассказывал эту историю, и те, кто знали Царева значительно дольше, чем я, говорили, что, если Царев пожаловался на боль в голове, значит, голова болела адски. Мы были свидетелями, как после обморока на гастролях в Тбилиси его увезла “скорая помощь”. И ровно через час он вошел в зал. Я ринулся к нему:

— Михаил Иванович, как вы себя чувствуете?

— Давайте репетировать.

Не могло быть и речи о том, чтобы отменить репетицию. Ему было далеко за семьдесят».

Или еще один эпизод.

«Ефремов перманентно звал меня во МХАТ, — пишет Хейфец. — А когда туда перешел из Театра Армии Андрей Попов, мы встретились уже втроем, сидели, говорили, мы сговаривались о будущем МХАТа. Это был наш “Славянский базар”. И я, воодушевленный новым предложением, ринулся к Цареву. Он обязан был меня понять... вот сейчас наконец-то я могу вернуться к тому, от чего меня отлучили насильно, не по своей воле. Все это я рассказал ему при встрече. Мы шли пешком из радиокомитета, где записывался в “золотой фонд” наш спектакль “Перед захо-

дом солнца”. Он слушал меня, не перебивая. Поскрипывал снежок под нашими ногами. И после паузы проронил: “После моей смерти”. Молча протянутая рука... Мы расстаемся.

Ну, и что я должен был делать?..»

Эти три признания очень важны в понимании не только характера Царева, но его «капитанского видения» того, каким курсом надо вести корабль — театр, ВТО, Щепкинское училище. Его манеры были, несомненно, аристократическими, но без напыщенности (это отмечает Е. Глушенко) — благородство и чувство собственного достоинства, именно эти черты отличали Михаила Ивановича Царева во всем, будь то актерский труд, руководство театром и ВТО или общение с коллегами.

Да и не только с коллегами. Ни на одной из многочисленных фотографий, на которых изображен Царев в президиумах торжественных заседаний по разным поводам или с властью предержащими, мы — сколько ни вглядывайся! — не увидим подобострастного, заискивающего выражения на красивом, несколько суровом лице.

Если улыбка — открытая.

Если холодок — вполне ощутимый.

И еще.

Юрий Мефодьевич Соломин вспоминал: «Царев всегда говорил: “Малый театр — корабль большой. Пока мы его развернем направо, все изменится. Пока — налево, то... Поэтому мы идем вперед”. Он не поворачивался ни направо, ни налево, шел своим курсом...

У всех, кто работает в Малом театре, уже стало поговоркой любимое выражение Михаила Ивановича. Что бы ни происходило, и радости, и горести, он обязательно, после маленькой паузы, говорил: “Вперед!” И сегодня, когда мы объявляем распределение на новый спектакль или открываем новый сезон, то в конце всегда делаем такую паузу, а потом произносим: “Вперед!” И вспоминаем Михаила Ивановича».

Этот очень простой, почти обыденный лозунг — знак особой традиции, унаследованной Малым театром у «последнего романтика».



ГЛАВА 3

НОВЫЕ СИЛЫ

В 1994 году увидел свет специальный выпуск журнала «Театральная жизнь» под названием «Императорский Малый сегодня». В своеобразном прологе к номеру его со- ставитель Светлана Овчинникова точно сформулировала предысторию и сам смысл прихода «новых сил»:

«Кажется, все худые обстоятельства сговорившись, ополчились про- тив этого театра.

– Бесконечный ремонт одного здания, на Театральной площади, те- перь – другого, на Ордынке... А в труппе 130 человек, и всем надо дать не только зарплату, но и работу... 130 артистов – и одна сцена. Это годит- ся для оперы, но не для драмы.

– Стремительный уход блистательного поколения “стариков” – Ба- бочкина, Ильинского, Жарова, Царева, Шатровой, Любезнова, Хохря- кова, Рыжова, Кенигсона, Доронина, Велихова, и вот, совсем недавно – Гоголевой... Ими держался репертуар, ими держалась слава театра...

– Безрежиссерье, когда не стало в Малом спектаклей Бабочкина, Хейфеца, Львова-Анохина, и великими усилиями в трехсезонной без- домности удалось сохранить “Царя Федора Иоанновича” Равенских и “Вишневый сад” Ильинского.

– Само время – вздыбленное, яростное, жестокое, которое про- воцирует совсем иное искусство, уходя то в чернуху, пугающе сплетая спектакль с улицей, то – в иную реальность: изысканную, порой до вы- чурности, уводящую от повседневности. Куда? После нее еще большее разбиваться о быт...

– К тому же большинство коллег-критиков не жалуют ни театр, ни в театр. И если первое – дело вкуса, то второе – просто непрофессио- нально.

И вот в такой-то ситуации театр возглавили два актера. Причем ак- тера репертуарных: художественным руководителем Малого стал Юрий Соломин, директором – Виктор Коршунов.

Возглавили, вовсе не намереваясь расстаться с ролями и положением ведущих мастеров. Руководя, так сказать, по совместительству. Что можно было ожидать от такой игры случая? Судьбы разваленной Александринки? Или «Современника», где «Боливар не вынес двоих»? Театр — это монархия. Или анархия. Третьего не дано. И надо только молиться, чтобы монарх был просвещенным... Есть еще пример раннего МХАТа. Но, во-первых, Немирович-Данченко не актерствовал, а во-вторых, там создавалось новое дело. А здесь бралось старое, казалось — устаревшее... Здесь наследство принималось с «обязательством по долгам». А долги — и перед зрителями, и перед самой историей Малого театра были огромные».

«Обязательства по долгам» — это понятие в середине девяностых годов XX века, когда С. Овчинникова писала свое поэтическое, по сути, предисловие к номеру журнала, было абсолютно девальвировано. Все жили, не ощущая никаких долгов ни перед прошлым, ни перед настоящим — теми минутами, которые выпали на долю. И именно это чувство формировало репертуар театров, то, что принято называть «политикой театра».

С Малым же все обстояло принципиально иначе.

В 1988 году Юрия Мефодьевича Соломина избрали сначала председателем художественного совета Малого театра, а затем и худруком. Спустя десять лет в одном из интервью он признавался: когда его выбрали худруком, первое, что Соломин сделал, «тут же распустил художественный совет. Почему? Я тогда честно сказал: если выбираете, если доверяете, то никакой художественный совет не нужен. Если будет плохо, выберете другого... Я уже тогда думал несколько иными категориями...»

Именно эти «иные категории» привели к тому, что в жизни Малого театра начался совершенно новый этап. И начался он с приходом к руководству новых людей.

Такое нередко происходило в театрах — смена руководства часто становилась явлением болезненным, а порой проходила относительно легко. Другое дело, что происходило это всегда и везде по-разному — нередко на руководящую должность присылали человека «сверху», далекого от театра и, в сущности, совершенно чуждого всем этим специфическим и непростым заботам, которые грузом ложатся на плечи того, кто зовется художественным руководителем. Советские времена знали множество подобных примеров, они остались в театральных легендах и анекдотах порой смешными, а порой и печальными своими сторонами.

Но в Малом театре, к счастью, произошло иначе.

К руководству пришли те, кто уже был связан с этим театром десятилетиями интенсивной творческой жизни, всеми проблемами, заботами, стремлениями. Хотя и этот приход не был простым и безоблачным. Соломина хорошо знали в театре, ему, безусловно, доверяли, но, наверное, кому-то из голосовавших приходило в голову это вечно тревожащее: почему не я? почему он? Соломин был избран единогласно, но в одном из более поздних интервью рассказывал: «Помню, держал речь перед труппой. Человек я эмоциональный, перешел на повышенные тона. Помню, Руфина Нифонтова сказала тогда: «Вот видишь, ты уже стал разговаривать с людьми в иной тональности!» «Руфа, — ответил, — ну, если бы я сейчас с тобой говорил тише, ты бы мне поверила?» Она меня хорошо знала, махнула рукой: «Черт с тобой!» — и проголосовала «за». Эмоции простительны. Всегда лучше громко сказать то, что думаешь, чем тихо приносить людям зло».

Врядли он стал с годами менее эмоциональным, но пришла мудрость, которой, может быть, не всегда доставало в первые годы руководства театром, когда Юрий Мефодьевич, по его собственным воспоминаниям, рвался после каждой негативной статьи выяснять отношения с критиками, объяснять, что Малый театр — подлинное достояние нации, стремительно, на глазах терявшей ощущение национальной гордости и достоинства.

Первое десятилетие руководства Соломина пришлось на очень непростое для страны время.

Впрочем, и второе оказалось не легче.

Именно на этот период попал так давно необходимый ремонт основного здания театра — в принципе, и здание филиала давно нуждалось в обновлении, но в данном случае из двух зол выбрали меньшее: нельзя было прекратить играть вообще, уехать на длительные гастроли и пустить все на самотек. В стране царил разуха в прямом смысле этого слова, прямо у памятника А. Н. Островскому, у самых стен Малого театра, как и по всей Москве, как и по всей России, развернулась вульгарная барахолка, где днем и вечером торговали всем — продуктами, обувью, стиральным порошком, носильными вещами... А Соломин и Коршунов твердо знали, что защищают последний бастион отечественной культуры — национальное достояние.

И они выстояли.

Вопреки, казалось бы, самой реальности.

И сегодня Соломин говорит в интервью очень спокойно и очень уверенно: «Мы за экологию в театре! Поверьте, плохого нам классики не оставили. Поэтому мы решили: пусть наша основная сцена будет только классической. Сейчас многие люди (и не только россияне) приходят в

Малый театр учиться русскому языку. Во-первых, потому что наши актеры умеют хорошо говорить. А во-вторых, потому, что такие тексты, которые мы играем, можно произносить только хорошим языком. Я в этой связи вспоминаю своего учителя Веру Николаевну Пашенную, которая говорила: “Я заплатила рубль двадцать и хочу все видеть, слышать и понимать!” Вот и все “заповеди” нашей школы».

Не все, конечно, но важные, очень важные.

Виктору Ивановичу Коршунову в каком-то смысле было немного проще. Он стал директором Малого еще при Михаиле Ивановиче Цареве. К моменту избрания художественным руководителем Юрия Мефодьевича Соломина Коршунов уже достаточно хорошо знал многие «подводные камни» в отношениях с коллективом, вышестоящими организациями, с «инстанциями». У Коршунова был немалый опыт в этом трудоемком и неблагодарном деле.

Люди одного поколения, Коршунов и Соломин на многое смотрели одинаково, хотя в каких-то вещах им надо было учиться работать вместе, подлаживаться друг к другу и к общей ситуации, искать точки взаимопонимания и между собой, и с коллективом. Они пришли в Малый театр совсем молодыми людьми, достаточно давно, чтобы хорошо узнать и друг друга, и труппу, и большой технический персонал. Теперь необходимо было все эти знания, отношения привести в определенную систему и выстроить внутреннюю жизнь театра по возможности ровно.

Что вкладывается в это понятие? Ведь ровность, как представляется, синоним скуки: идешь по равнинной дороге, поглядывая то налево, то направо, и вскоре устаешь от однообразия пейзажа, от неизменности полей, деревень, пасущихся стад, леса вдалеке. И дорога кажется такой гладкой, такой привычной, что невольно забывается: сколько же людей должно было прокладывать ее, проходить свой путь, чтобы она обрела эту однообразную, хорошо утрамбованную плоскость...

И есть еще ровность совершенно иного рода, сродни равновесию, в котором учитывается все: климат закулисья, что во многом определяется стабильностью взаимоотношений, занятостью актеров, непрерывной работой цехов, обязательностью уважения друг к другу многих самых различных людей, с механической точностью отлаженным трудом того огромного организма, имя которому Театр. Здесь нет мелочей, важно все, начиная от репертуарной политики и кончая отсутствием пыли и грязи на внутренних лестницах. Такая ровность тоже не дается свыше и не приходит сама по себе — на нее надо работать усердно, кропотливо, отказывая себе во многом.

В первую очередь, в собственной творческой работе.

В одном из интервью Юрий Соломин говорил: «Разумеется, мне прежде всего хочется играть, поскольку я артист. С годами роли уходят. Их очень много, ох, как много ушло за эти почти 10 лет. Естественно, мне хотелось бы спокойно работать в театре, принимать цветы от зрителей, а не оставаться здесь после спектакля решать различные вопросы. Конечно, я имел бы меньше врагов и среди критиков, и среди вышестоящих организаций. Когда я был только артистом, когда я только снимался и играл, обо мне хорошо писали и говорили. Но как только ты становишься человеком, за спиной которого стоит еще шестьсот, то естественно, что либо ты ведущий и отвечаешь за всех, либо ты выскочка. Я горжусь, что меня выбрал коллектив. Это первый раз за более чем 200-летнюю историю нашего театра».

Да, есть, чем гордиться, но есть и о чем горевать.

Хотя Виктор Коршунов был очень плотно занят в репертуаре, мимо него, как и мимо Юрия Соломина прошло много ролей. Тех, которые, казалось бы, для них специально созданы. Но они сделали свой выбор — гражданский выбор, как бы иронически мы сегодня ни относились к этому определению, давно утратившему свой первоначальный смысл: ведь оба наших героя принадлежат именно к тому поколению, для которого эти слова — отнюдь не пустой звон, а символ некоего предназначения.

В одном из интервью, отвечая на вопрос корреспондента о цензуре былых времен как однозначном зле, Виктор Иванович Коршунов сказал: «В эти недавние времена цензура была связана с определенной идеологией и действовала с явным перебором в плане запретов. Сейчас перебор в другую сторону — во вседозволенность. Он случился как раз из-за отсутствия государственной идеологии. У любого государства должны быть высокие идеологические и нравственные позиции. Нужен какой-то орган... может быть, нравственно-цензурных советов. Можно найти и более удачное название, но его суть будет заключаться именно в этом. Такая государственная структура необходима, потому что мы, стараясь копировать западные свободы, понимаем их как возможность делать все, что хочешь... Для нашего российского театра — это погоня за модой, а не за сутью. Задачи цензуры у нас сейчас выполняет каждый коллектив сам. И это по-разному влияет на мастерство актера. В Малом театре репертуарная политика является и политикой нравственной цензуры одновременно».

Да, именно это ощущение «внутренней нравственной цензуры», необходимой как фундамент своего дела, сближает и соединяет художественного руководителя и директора Малого театра. Причем, как представляется со стороны, чем дальше — тем больше. Если сравнивать

интервью Соломина и Коршунова последних лет, станет очевидным — о самых «больных», самых главных для театра предметах они говорят почти одними и теми же словами, рассматривая Малый прежде всего как «кафедру мысли, определенных переживаний, кафедру человеческого духа».

В этом смысле очень важным представляется одно из последних интервью Ю. М. Соломина журналу «Театральная жизнь», где со всей определенностью он отвечает на вопрос корреспондента о сегодняшнем дне театра: «Многие называют Малый театр музеем. Вас это не обижает? Не кажется ли вам, что “музейность” — это признак стагнации?»

— Это признак стабильности. Мы же уважительно относимся к тому, что англичане дотошно блюдут свои традиции. Например, их законности не одна сотня лет. Взять те же музеи: мы же не относимся к Третьяковке или Русскому музею скептически: а, дескать, рухлядь... Там ведь собраны шедевры! Так же и в Малом театре: мы стараемся сохранить традиции, накопленные за две с лишним сотни лет. Разве это плохо, когда у народа есть традиции? Как только нарушаются традиции, перестает существовать народ».

И, конечно же, в первую очередь, оба руководителя Малого думают о театре как национальном достоянии.

В цитированном выше интервью В. И. Коршунов говорил: «Название “императорский” аналогично сегодняшнему “национальный”. Это звание уважительное. И Малый был, есть и, надеемся, будет театром гражданственным, демократическим и общедоступным. Такой театр, как Малый, должен вести репертуар по вечным темам, и это одна из основ, которая дала ему звание “императорского”, что делает его и сегодня национальным достоянием страны. Одна из таких вечных тем — проблемы нашего Отечества. Эти спектакли не были поставлены на волне интереса к истории России, поднявшейся в период перестройки. Премьера “Царя Федора Иоанновича” состоялась 25 лет назад. Позднее мы поставили и две другие пьесы исторической трилогии Толстого — “Царь Борис”, “Царь Иоанн Грозный”, а также — “Царь Петр и Алексей” Фридриха Горенштейна и другие».

Именно этим и было обусловлено резкое изменение репертуара — интересом к истории страны, резко взметнувшимся на гребне перестройки. Слишком многое упущенное стало приходиться к нам, появилась потребность совсем иначе, чем прежде, осмыслить знакомые сюжеты, характеры — от того и появились в репертуаре эти исторические пьесы, для воплощения которых понадобились глубокие знания, четкость собственных нравственных позиций, любопытство, в конце концов.

Помощником художественного руководителя по репертуару стал известный литературный и театральный историк, критик, профессор Б. Н. Любимов, человек широчайшей эрудиции и подлинной культуры. Именно Борису Николаевичу принадлежала идея постановки пьесы С. Кузнецова «... И Аз воздам». Высокий ценитель литературы, Любимов понимал все несовершенство пьесы, но точно знал, что этот материал необходим – времени, зрителю, театру!

А спустя десятилетие после Б. Н. Любимова появился в Малом еще один незаменимый профессионал – известный композитор, человек тонкого, изысканного вкуса и подлинно театрального мышления Григорий Яковлевич Гоберник. Он стал не просто помощником художественного руководителя по музыкальной части. Гоберник создал новое музыкальное пространство спектаклей, особое звучание драматургического материала.

В начале девяностых годов начал ставить в Малом Б. А. Морозов. Возникло то, что принято сегодня называть единой командой. И было принято решение сосредоточиться на пьесах классических и исторических, отбросив все сиюминутное, обратиться к тому, что вечно и неизменно.

Это была позиция. Очень определенная. Кому-то неудобная, у кого-то вызывающая раздражение и слова о том, что в этих стенах все пропахло нафталином. Но кого-то, несомненно, и привлекающая. Причем не единицы. И таким образом, по словам критика, «Академический Малый, Императорский Малый занял свою нишу. Это – его место, его исповедь и его проповедь. Театр не стремился угодить времени, но оказался нужен ему. И длинные очереди зрителей, ждущих билетика из нераспроданной брони – это факт нынешней биографии Малого».

К словам, написанным более десяти лет назад, можно добавить лишь то, что и сегодня очереди у окошка кассы и те, кто на подступах к театру спрашивает о лишнем билете, – факт биографии Малого...

Вероятно, это же ощущение, глубоко осознанное гражданское чувство, привело Юрия Соломина в 1990 году на пост министра культуры РФ.

«Министром был полтора года, – вспоминал Юрий Мефодьевич. – Это был период становления Российского государства, думал, что в меру сил и возможностей смогу помочь подняться России. Непорядочно, казалось, оставаться в стороне. Все, что намечал, сделать все же не удалось. И срок был недолгий, и с театром я расставаться не стал: “До шести часов – министр, после шести – артист”. Однако мне удалось пробить одно очень важное, на мой взгляд, постановление для театров, в

котором речь шла о снижении так называемой нормы спектаклей. Оно действует до сих пор и приносит пользу. Значит, что-то хорошее все-таки сделал. Вреда уж точно никакого не нанес. Двери моего кабинета были открыты для всех – специальных часов приема не существовало. Мог бы там оставаться и дальше, но сам ушел. Я был против соединения Министерства культуры с Министерством по туризму. Кстати, такое соединение, этакий “кентавр”, просуществовало недолго. Те же, кто затевал все это, успели внедриться туда, куда стремились. О времени, потраченном на министерскую работу, не жалею. Мне никому не стыдно смотреть в глаза».

Да, подобный опыт не мог пройти бесследно. Особенно для человека, возглавлявшего Малый театр – в каком-то смысле модель государства. Созданный некогда как императорский, ставший впоследствии официальным советским, этот театр во все времена, словно капля воды, точнее и отчетливее других отражал состояние империи, государства – меняющиеся нравственные ориентиры, жесткость и жестокость цензуры, изменчивые приоритеты. И вряд ли будет ошибкой сказать: чем дальше по времени отдаляется Юрий Мефодьевич Соломин от тех полутора лет, тем больше оценивает приобретенный в министерском кресле опыт.

Этот опыт оказался необходимым не только для руководства театром, но и для творчества артиста, который почти четверть века выходил на подмостки в роли царя Федора Иоанновича и произносил не только от его, но и от своего имени слова:

Какой я царь? Меня, во всех делах,
И с толку сбить, и обмануть нетрудно.
В одном лишь только я не обманусь:
Когда меж тем, что бело иль черно,
Избрать я должен – я не обманусь.
Тут мудрости не нужно, шурин, тут
По совести приходится лишь делать.
Ступай себе, я не держу тебя;
Мне бог поможет...
Я не хотел престола. Видно, богу
Угодно было, чтоб немудрый царь
Сел на Руси. Каков я есть, таким
Я должен оставаться; я не вправе
Хитро вперед рассчитывать, что будет!

Вот эти последние слова из монолога Федора Иоанновича значат для нас особенно много. Между «хитро рассчитывать» и «пытаться пред-

положить и предугадать» — немалая дистанция. Соломин действительно не умеет, подобно многим другим художественным руководителям, лукавить с самим собой, выстраивая репертуарную политику на потребу самой непритязательной части публики. В первый же год своего избрания он выдвинул идею обращения только к классике, был горячо поддержан директором, В. И. Коршуновым, и выиграл многое: проявив себя «немудрым царем» в сложившихся общественно-политических обстоятельствах, он остался самим собою, безошибочно выбрав между «белым» и «черным».

И тем самым доказал уникальность судьбы и «высшего предназначения» театра, призванного олицетворять достоинство нации, владеющей немалым сокровищем — уникальной театральной культурой.

В. Максимова пишет о Соломине: он — «главный Домовой этого театра-дома, театра-материка. Его усилиями поддерживается порядок, раз и навсегда заведенный в приземистом и основательном здании, почти два века сияющем на Театральной площади посреди Москвы своим желто-солнечным цветом, главным цветом русского классицизма в архитектуре.

Домовые бывают добрыми и злыми. Соломин — добрый Домовой, но вспыльчивый, обидчивый (хотя и никому не мстящий), “заводной”, “крикун”, как он сам о себе говорит. С характером “резко континентальным”, сродни климату его родной Читы, где летом — пекло, а зимой — сорокаградусный мороз и где течет холодная, ключевой прозрачности речка с красивым именем Ингода».

Юрию Мефодьевичу досталось непростое хозяйство в очень непростое время. Если бы не было у него к тому времени опыта и актерского, и педагогического (что тоже оказалось немаловажным!), а главное — нравственного, в котором Малый театр твердо и неизменно ощущается как одна из главных национальных святынь и традиций, вряд ли смог бы он справиться со своими задачами художественного руководителя, оставаясь при этом занятым в репертуаре артистом.

Жаль, повторим еще раз, что он не сыграл многих ролей, которые, казалось бы, самой судьбой были уготованы для его особого рода таланта: мягкого, светлого, теплого. Мы любим давать ярлыки-определения, так уж сложилось, что именно в подобном «закреплении» лучше всего отражается наше восприятие артиста. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что Юрий Соломин является одним из очень немногих «последних интеллигентов» русской сцены. И в равной степени это относится к таланту артиста, когда он играет чеховского Войницкого или последнего русского царя Николая II, Федора Иоанновича или Триго-

рина, романтического поэта Сирано де Бержерака или обезумевшего от горя Кирилла Кисельникова в «Пучине» А. Н. Островского, Фамусова или скромного артиста Сен-Феликса в «Таинственном ящике», Павла Кольцова, «адъютанта его превосходительства», или Дерсу Узала в фильме великого Акиры Куросавы...

Юрий Соломин остается одним из последних русских интеллигентов, который защищает всеми силами чувство национальной гордости.

Не только в каждой из своих ролей, но в каждом своем поступке, решении художественного руководителя Малого театра.

«... Настоящее место актера в неизменно переполненной талантами труппе Малого театра было найдено не сразу, — писала В. Максимова. — Его пробовали как комика и простака, испытывали ролями “людей из народа”, “из толпы”. В “Сирано де Бержераке” Э. Ростана он сам (вместе с постановщиком Р. Капланяном) пробовал себя как романтик. А иногда ему ничего не предлагали, годами обходили работой, как и многих молодых в огромной труппе старого театра... В Малом театре не принято просить и требовать. Никогда ничего не просивший Соломин своей работой подсказывал тогдашним корифеям, властителям Малого, на что подлинно годен. Хлестакова (“Ревизор” Н. Гоголя) он получил из рук Игоря Ильинского, гения легендарной роли, давно уже присматривавшегося к молодому актеру. Роль Сирано Соломину предложил Михаил Царев. Роль жизни — Кирюша Кисельников — возникла, когда Руфина Нифонтова подняла на худсовете скандал в защиту Соломина: “Такой актер! Всенародный любимец! Его после «Адъютанта его превосходительства» на руках носят, а в Малом театре седьмой год Хлестаков — единственная роль!”...

Сегодня у Соломина хорошее время. Зенит его жизни высок и горизонт ясен. Как ясно и то, что удел этого истинно национального актера — выразить не “богатство”, а совесть, нравственную крепость и безбрежную душевность русского национального характера, так же, как и сказать о слабостях и грехах русского безволия, созерцательности, рефлексии, лени».

Это, действительно, так.

О многих, названных здесь (и не названных) ролях Юрия Мефодьевича Соломина речь идет в соответствующих главах, где слова Веры Максимова о зените и горизонте будут припоминаться еще не раз. Но есть одна чрезвычайно важная работа, о которой хочется вспомнить именно в контексте размышлений о природе таланта Соломина. Это — Сирано де Бержерак.

Соломин считает роль Сирано одной из своих лучших. Вероятно, потому что в образе поэта соединились многие чаяния и устремления артиста. Романтический борец за такие «вышедшие из моды» понятия, как достоинство, честь, возвышенная любовь, жертвенность, Сирано де Бержерак Юрия Соломина был совершенно лишен какой бы то ни было пафосности, оставаясь абсолютно реальным, как реален художественный руководитель Малого театра, в большинстве своих интервью говорящий о том же, в сущности, о чем мы читаем в монологах Сирано де Бержерака. И, по мнению критиков, билась, жила в этом философе-поэте мудрость, помноженная на бескомпромиссность и лиризм, а как результат рождалась готовность до конца отстаивать свои принципы, высокая жертвенность и человеческая сила.

Именно таким остался в памяти Сирано де Бержерак, сыгранный Юрием Соломиным в спектакле, поставленном армянским режиссером Рачией Капляняном.

Полной противоположностью Сирано стал Хлестаков. Ю. Соломин отстоял у Игоря Владимировича Ильинского право на собственное решение образа. Его Хлестаков был на редкость подвижен, молод, весел, бездумен. Он порхал, словно мотылек, по сцене, слова, казалось, вылетали из него самопроизвольно, без всякого контроля. Он был совсем не глуп — просто инфантилен до изумления! И все, происходящее с ним в маленьком городке, казалось сплошным приключением, словно вычитанным у Загоскина — ни на миг душа Хлестакова-Соломина не утруждала себя хотя бы тенью какого-то чувства, все происходило само собой. Но остались в памяти миги, о которых точно написала В. Максимова: «Удивляли, запоминались паузы Соломина в этой легкой, как ветерок, роли. Гладкий, юный, бездумный лоб вдруг бороздили морщины. Говорливого Хлестакова поражала немота. Он замирал на лету, испуганными глазами искал ответа: “Зачем я здесь? Откуда и кто я? И что случится со мной?”»

Но тишина отступала, Хлестаков «отмирал», чтобы снова и снова нестись вперед по непонятно чьей воле...

О ролях Юрия Мефодьевича Соломина описываемого тридцатилетия — царе Федоре Иоанновиче, чеховских персонажах, Николае II, Фамусове — речь идет в других главах. Здесь же хотелось бы назвать еще одну очень важную роль — Телегин в обновленной многосерийной киноверсии «Хождения по мукам» Алексея Толстого. Рядового питерского инженера, поневоле попавшего в жернова революции, Юрий Соломин сыграл как подлинного русского интеллигента, ощущающего ответственность за все, что происходит с его страной — с ее народом, с ее культурой, с ее идеалами. И за этим образом глубоко чувствовались

тревога и боль артиста, умеющего мыслить немного «иными категориями»...

Наверное, есть некий знак судьбы в том, что на протяжении последних десятилетий Малый театр возглавляют выходцы из двух главных театральных школ: Юрий Соломин закончил Щепкинское училище, Виктор Коршунов — Школу-студию МХАТ, но сошлись они не подобно «льду и пламени», «стихам и прозе», а удивительно органично. И, кто знает, может быть, именно в этом увидят будущие историки русской театральной школы прочность фундамента Малого театра, не разрушенного даже сокрушительными бурями конца XX столетия, когда отечественная театральная культура отчаянно искала свое место в новой реальности, то пытаясь выстоять, то приспосабливаясь к обстоятельствам, предлагаемым самим Временем...

Наверное, в этот момент соединенные усилия двух школ и помогли устоять театру. Некогда Константин Сергеевич Алексеев, как не раз уже говорилось, черпавший вдохновение и уверенность в том, что без театра жить невозможно, в здании на Театральной площади, внимательно вслушиваясь, всматриваясь в «великих стариков», воспринимал уроки Г. Федотовой как уникальную школу; и, может быть, сам того не ведая, помог Малый созданию Художественного. И Соломин, и Коршунов глубоко впитали и творческие, и личностные черты своих учителей, великих стариков двух «главных» театров России. И как бы ни были эти уроки неоднозначны, память о них осталась и во многом помогла сегодняшнему опыту руководителей национального театра.

Коршунов говорил в интервью: «Я видел старый МХАТ, потом — Малый... Я насмотрелся очень сложных взаимоотношений таких глыб и корифеев! Тщеславие, борьба амбиций, интриги всегда были присущи закулисию. Они естественны, как мозоли у землекопа. Но смысл всего того, чему я становился свидетелем в былые годы, был в борьбе за высокое искусство. А сейчас сердце щемит от боли, когда видишь, что эта святая борьба уступила место губительным скандалам, в которых теряется само понятие “Театр”».

Наверное, к этим словам Виктора Ивановича стоит сделать некую поправку: из уважения к своим учителям и тем, с кем довелось встречаться на сцене, Коршунов не уточняет: далеко не всегда «борьба амбиций» велась из-за высокого искусства, но это все равно были не мелочные закулисные страсти, хотя многие «битвы титанов» из дня сегодняшнего могут показаться нам и смешными, и суетными. Бились-то, действительно, титаны, а не неудачники, озлобленные на несправедливую судьбу и несправедливое «начальство»...

Проработав в Малом театре не один десяток лет, став преподавателями Щепкинского училища, воспитав многих талантливых артистов не только для своей труппы, Соломин и Коршунов пришли к руководству, глубоко овладев знаниями театра изнутри — и это оказалось, пожалуй, самым главным. Потому что именно их тандем позволил особенно отчетливо выявить ложность одного из живучих современных лозунгов о противопоставлении Малого и Художественного театров.

«Сейчас размахивают высказываниями Станиславского, но при этом забывают о самом сокровенном в его системе — жизни человеческого духа! — говорил Виктор Иванович Коршунов в интервью конца девяностых годов. — Его загоняют иногда в такие формы, что человеческий дух питит, ему трудно дышать, либо он замолкает вовсе. А забывать о нем — это все равно как пытаться переделать природу человека, его анатомию и физиологию. Малый театр всегда старается идти от естества, но это не значит, что мы отказываемся от поиска. Одним из примеров этому может служить привлечение режиссеров со стороны. В разные периоды истории Малого сюда приглашались для постановки спектаклей или для постоянной работы в руководстве Волконский, Судаков, Хохлов, Петров. И уже на моей памяти на нашей сцене репетировали Эфрос, Гончаров, Фоменко, Львов-Анохин и другие. Мы приглашали и Георгия Александровича Товстоногова, но, к сожалению, встреча Малого театра с ним так и не состоялась.

Видимо, сила Малого театра в том и состоит, что он вбирает в себя все, он многогранен, как сама жизнь! Поэтому его нельзя назвать чьим-то именем: ни Пушкина, ни Грибоедова, ни Лермонтова, ни Чехова, ни Островского — или каким-то другим именем. Он — Малый».

Примечательно, что во всех своих интервью директор театра, Виктор Иванович Коршунов, говорит не «я», а «мы». В этом слышится не вежливая обезличенность, не знак имперского мышления с обязательным множественным числом единственного лица, а твердо осознанное единство нравственных позиций двух людей, раз и навсегда договорившихся о принципах руководства театром, одним лишь названием которого для них сказано все самое главное и не поддающееся изменчивости капризной моды.

Тем не менее, было бы глубоко несправедливым рассматривать двух руководителей Малого в качестве этакого великодержавного двуглавого орла, смотрящего зорко и пристально, но в разные стороны. Нельзя забывать о том, что оба они, и Юрий Соломин, и Виктор Коршунов — крупные личности, подлинные мастера, с творчеством которых связаны многие славные страницы истории не только театра, но и отечественного кинематографа, с именами которых связаны значительные успехи

в театральной педагогике. Они шли к своей славе разными путями, и в какой-то момент оба сценической и кинематографической славой пожертвовали, чтобы взвалить на свои плечи неблагодарную миссию руководства, сразу оказавшись под прицелом не только критиков, но и коллег-недоброжелателей, которых у сильной творческой личности всегда находится немало.

Светлана Овчинникова в своем очерке о В. И. Коршунове пишет: «Он учился в Школе-студии МХАТа. И постоянно слышал от педагогов: “Это Малый театр!” То, что в институте было упреком, — стало судьбой. Коршунов в Малом уже полвека. Считаю — целую жизнь. И то, что делает он на сцене, — это Малый театр. А точнее: МХАТ, умноженный на Малый: артист соединил в своем творчестве реалистическую школу Художественного театра с романтическими традициями театра Малого. Смесь получилась прелюбопытная, если учесть еще и амплуа этого артиста.

Коршунов — социальный герой.

Амплуа это требует абсолютной личной убедительности. Партитура роли здесь пишется равно драматургом и исполнителем. Актер здесь и не дирижер, и не интерпретатор — он каждый инструмент оркестра. И если в нем нет, скажем, “меди”, — то она и не будет звучать, пусть исполняется даже военный марш...

Короче говоря, актер здесь в большей степени играет себя, нежели в иных амплуа. Он — как художник, постоянно пишущий автопортреты.

Когда он на сцене — прежде всего зал “берет” личность актера и лишь потом — личность персонажа.

Это очень трудно».

В справедливом и тонком наблюдении критика кроется один весьма существенный мотив, вне которого невозможно рассуждать ни о творчестве, ни о жизненной, личностной позиции как Коршунова, так и Соломина. Он связан не только с этими артистами, а с целым рядом мастеров отечественного театрального и киноискусства, очень точно позволяя ощутить то, что мы нередко называем веяниями времени.

Совсем не случайно в нескольких своих интервью Юрий Соломин повторял: «Я не имею права на поступки, которые бы дискредитировали моих героев». Это больше, чем отношение к профессии. Это — жизненная позиция.

В 1997 году недавняя выпускница ВГИКа Ирина Васильева сделала на телевидении цикл передач «Народный артист как герой своего времени», пытаясь через облики известных исполнителей показать, как ме-

нялось наше представление об идеале. Не припомню, чтобы эта лента произвела в обществе какое-то ошеломляющее впечатление или хотя бы вызвала широкий общественный резонанс, но Ирина Васильева попыталась сделать то, чего до нее не делал никто: прочертить время через некий киноидеал, владевший умами в пятидесятых, шестидесятых, семидесятых, восьмидесятых и, наконец, девяностых, в конце которых и была выполнена ее работа.

Лица, возникавшие на экране, были действительно символами, правда, все-таки в разной степени обобщенности: Владимир Зельдин, Михаил Ульянов, Алексей Баталов, Вячеслав Тихонов, Олег Янковский. А в финальной части прозвучали слова о том, что «курс на обновление искусства стал курсом на самоистребление» и кумиром девяностых была объявлена Светлана Сорокина как «мягкая совестливость» нашей эпохи.

Идеал постепенно сменился «медийностью» — слово нашлось немного позже, но суть выявилась с жестокой точностью, обозначившей драматизм подмены. Наступившим временам менее всего оказывался необходим идеал, хотя путь был пройден немалый: от четко выраженного социального героя до неврастеника, вызывающего глубокое сострадание и тайный восторг сходства с собственными проблемами и заботами...

«Можно ли рассказать время, какое оно есть, само время, время в себе? Конечно же, нет, это было бы нелепой затеей». Это размышление Томаса Манна из романа «Волшебная гора» могло бы стать эпиграфом ко многим и многим нашим хроникам, связанным с Малым театром, с историей литературы, музыки, культуры вообще. Да и не только культуры. Время становится доступным и внятным для нас через лица, через личности, если быть точнее. И именно в этом — его, времени, величие и... саморазоблачение.

Автор вспомнившегося цикла телевизионных передач выбрала, в сущности, из значительного числа артистов лишь тех, кто, по ее мнению, отразил свою эпоху в полной мере. Но в документальном повествовании не нашлось места ни Кириллу Лаврову, ни Виктору Коршунову, ни Юрию Соломину, как, впрочем, и многим другим артистам, ставшим в свое время идеалом. У театра иная история, нежели у кинематографа — менее публичная в том смысле, что аудитории кинозалов всегда были во много раз больше и в каком-то смысле демократичнее театральных. Но Виктор Коршунов вошел в число тех, кто воспринимался как подлинный идеал, когда в кинодилогии по романам К. Федина «Первые радости» и «Необыкновенное лето» сыграл Кирилла Извекова, прошедшего непростой путь взросления и духовного формирования от романтического юноши до сознательного борца, а Юрий Соломин приобрел

широчайшую известность ролью Павла Кольцова в фильме «Адъютант его превосходительства».

Оба, по сути, социальные герои, они стали для нас олицетворением той самой «абсолютной личной убедительности», в которой, по словам С. Овчинниковой, «партитура роли... пишется равно драматургом и исполнителем», потому что «актер здесь в большей степени играет себя, нежели в иных амплуа». Это очень важное уточнение: ведь мы воспринимаем кинообраз (в гораздо большей степени, чем театральный образ) как личность, говорящую о себе и от себя. Эта невольная психологическая подмена заставляла в прежние десятилетия зрителей писать письма, искать помощи, совета у актера как у персонажа. И Юрий Соломин остался в памяти многих спокойным, мудрым, интеллигентным и мужественным Павлом Кольцовым, к которому хотелось обратиться в поисках ответа на мучившие вопросы. И Виктор Коршунов для зрителей старших поколений — неистребимый романтик Кирилл Извеков, болезненно остро осваивающий сложные жизненные лабиринты, из которых невозможно выбраться, освещая свой путь лишь факелом юношеского горения...

Хотя... В интервью 1999 года Виктор Иванович признавался: «У меня отчетливо выраженное романтическое отношение к роли и к профессии в целом. Я поклонник высоких человеческих устремлений. Ужасно, что это уходит. Мы все должны быть реалистами — не могу я, будучи директором театра, не быть реалистом, но профессия наша предполагает романтизм».

А что такое романтизм? — служение идее. Высокое, не ведающее расчетов и лавирования. Гражданское чувство, приумноженное профессией. А, может быть, и наоборот. Впрочем, важно не это, а самое восприятие своего долга — профессионального и человеческого, когда они сливаются нераздельно.

Свою первую заметную роль в Малом театре — Ивана Рыбакова в одноименной пьесе-поэме В. Гусева — В. И. Коршунов сыграл у Бориса Ивановича Равенских и, наверное, не будет большим преувеличением сказать, что глубокую романтическую традицию Коршунов воспринял именно от этого режиссера, которому для верного тона сценического повествования необходимо было раскрыть силу личности актера, а, по мнению Равенских, только высокому романтизму было это подвластно.

В особенности романтизму, соединенному с подлинной трагедийностью.

Это соединение произошло в следующей работе Виктора Коршунова у того же Б. И. Равенских — в спектакле «Власть тьмы», оставшемся в театральных легендах как одна из вершин творчества режиссера и

Малого театра пятидесятых годов. Коршунов, введенный на роль после Виталия Доронина, сыграл здесь Никиту не просто «на редкость органично» (как отмечала в своей статье о спектакле Н. Велехова), но, по мнению критика, «дав новую жизнь образу и открыв в самом себе неявленные возможности актера русской трагедийной школы». В. Максимова отмечала, что Никита Коршунова был совсем иным, нежели Никита Доронина: в этом, молодом «цыганистом, ярком Никите проступала пугающая сухость, невеселое веселье, надсадная (а не стихийная) гульба, злое, почти изуверское озорство. Он словно пробовал себя на низость, на максимумы человеческого падения, но вдруг с ужасом и отчаянием обнаруживал, что его душа жива, жива совесть, и тогда каялся и плакал, просил себе наказания на людском “миру”, в чистом поле, у гигантской копны сена, под просторными небесами».

Вероятно, этот опыт помог артисту в одной из следующих значительных работ. Вот как пишет С. Овчинникова: «Позже ему удастся сыграть трагически роль, никогда прежде так не прочитываемую. Роль, которой режиссер Петр Наумович Фоменко открыл в актере чувствительность, нежность... Роль Романа Кошкина в “Любови Яровой” К. Тренева. Что никак не подходило амплу социального героя, как и не соответствовало каноническому образу». Этот Кошкин представал подлинным интеллигентом, интеллигентом-романтиком, для которого существовали высшие идеалы, нуждающиеся в верности и защите. По наблюдению критиков, этот Кошкин менее всего напоминал боевого комиссара, скорее — сельского учителя, замученного бесконечными делами и остро переживающего предательство друга. «Поклонник высоких человеческих устремлений», как сказал он сам о себе спустя десятилетия, Виктор Иванович Коршунов становился в своих самых дорогих ролях воплощенным олицетворением характера.

Критики старшего поколения нередко вспоминают, говоря о В. И. Коршунове, роль подпольщика-комсомольца Матвеева в спектакле «Когда горит сердце» А. Гончарова по роману Виктора Кина «По ту сторону». Этот молодой сибиряк был готов к самопожертвованию, к подвигу, которого он так и не сумел совершить, но сумел погибнуть героически, оставшись в памяти видевших спектакль живым человеческим характером, в котором романтизм был не догмой, а сутью.

После Бориса Бабочкина Коршунов сыграл в «Дачниках» Сулова, проделав путь, который был пройден многими актерами: из Власа в Суловы. И его герой резко отличался от того, что был воплощен Бабочкиным. Перед нами предстала абсолютная серость, отрицающая все, на что неспособным оказывался он сам. Злобность, ерничество коршунов-

ского Суслова были не от ужасающей силы, присущей персонажу Бабочкина, а от ничтожества.

Да, ролей было много, почти о каждой из них критики писали, отмечая профессиональный рост артиста, его заново открывающиеся возможности, новые черты.

Но были и годы драматического «безролья», когда выстоять помогала лишь внутренняя организованность и глубокая, убежденная любовь к своему делу. «Судьба складывалась без феерических, звездных взлетов, без избалованности легко достигнутой удачей, без причудливой игры случая, то есть нормально, основательно, прочно, — пишет В. Максимова. — Корифеи Малого театра увидели, что новый молодой герой премьерством не заражен, что добросовестный, собранный, не знающий усталости, он более всего хочет работать, радостно и легко отзывается на любое, даже скромное предложение. Не амбициозный в общении с людьми, спокойный и ровный, помнящий сначала о *большой, главной пользе* театра, а потом уже о *личной актерской пользе*, Коршунов рано приобрел в Малом театре авторитет, человеческий и творческий, не формальный, а органический, глубинный, что было непросто в сплошь состоявшей из «великих» и «легендарных» труппе, где строго соблюдалась иерархия талантов, возрастов, заслуг».

Виктора Ивановича Коршунова, действительно, оценили очень рано — не только как артиста, а как человека, видящего и понимающего разницу между «двумя пользами». Виталий Доронин едва ли не силой притащил его работать в профком театра, Михаил Жаров рекомендовал в парторги, поэтому директорство Коршунова как бы естественным образом вытекало из того большого «подготовительного» этапа, который он прошел, сумев избежать многих конфликтов в театре, потушив не один пожар страстей... Когда здание на Театральной площади ремонтировали со всей возможной бережностью по отношению к уникальному строению, говорят, что Коршунов дневал и ночевал на строительстве и в категорической форме отверг «мудрый» совет министерских начальников наполовину сократить труппу в связи с реконструкцией здания и невозможностью полноценно работать. Играть спектакли на основной сцене продолжали до последнего дня, а потом перенесли все, что было возможно, на сцену филиала. Открыв заново сцену на Театральной площади, начали ремонт на Ордынке. И снова Виктор Иванович сутками не покидал строительную площадку, и снова торопил и торопил строителей...

Переиграв на родной сцене множество ролей современников, В. И. Коршунов по-настоящему обрел себя только в классическом репертуаре; то «романтически возвышенное» отношение к профессии и

к жизни, в котором артист никогда, ни в какие времена не раскаивался, требовало настоящей литературы, настоящего культурного поля, на котором могли по-настоящему возрастать ассоциации с днем сегодняшним. Потому и стали такими серьезными удачами его Никита, Влас и Суслов, Кошкин, Яков Маякин из горьковского «Фомы Гордеева», Глумов, Молчалин...

Вера Максимова отмечает: «С годами все заметнее становилось в Коршунове некое “сопротивление себе”, природным данным, даже собственному “положительному обаянию”, которое в молодости определило, но и несколько сузило круг его ролей. Он рано начал думать о расширении своего амплуа героя, принялся экспериментировать с гримом, менял собственную сценическую манеру, менял (увеличивал) на сцене свой возраст. Он захотел стать характерным актером, захотел играть не только хороших, деятельных и благородных, но и дурных, и злых, с их тайнами и безднами жестокости и греха».

В каком-то смысле именно такими героями в трактовке Коршунова становились Маякин, Глумов, Молчалин, но вершиной, несомненно, стала роль Бориса Годунова в «Царе Федоре Иоанновиче». Подробно об этой работе будет рассказано в главе, посвященной историческим спектаклям на сцене Малого театра, здесь отметим только, что Коршунов соединил в своем герое, будущем правителе Руси, черты страстного романтика, мечтателя о благе Отечества, и искушенного интригана, готового переступить через реки крови ради царского трона. И в этом соединении выступал трагизм того, кому уготован судьбой страшный, мученический конец...

В последние годы, пожалуй, самой яркой из работ Виктора Ивановича Коршунова стала роль Крутицкого в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского. Здесь, как и в горьковских «Дачниках», пролегла для артиста своеобразная дорога из Глумовых в Крутицкие – и Виктор Коршунов не убоился ни откровенно фарсовых красок, ни гротесковых черт в обрисовке характера своего персонажа. Его Крутицкий стал не персонажем – явлением. Страшным и смешным одновременно в своей реальности и убедительности.

А еще Виктор Иванович Коршунов приобрел известность как выдающийся педагог. Он очень рано начал преподавать в Щепкинском училище, ему было всего 25 лет, а в 44 года Коршунов стал самым молодым профессором. Виктор Иванович воспитал едва ли не пятьдесят народных артистов, множество заслуженных, среди его выпускников такие известные артисты, как Н. Корниенко и В. Баринов, С. Немоляева и С. Любшин, Л. Полякова и Э. Марцевич, Л. Крылова и В. Бочкарев,

В. и Н. Панины и Д. Назаров, К. Козаков, М. Башаров, А. Домогаров, И. Петренко, И. Леонова, но дело не только в званиях: он научил своих питомцев самому главному, самому для себя святому и неизменному. Тому, что Театр — это Дом и Судьба. А значит, здесь можно и должно пережить все: неудачи, периоды без ролей, откровенные провалы, ослепительные, феерические взлеты, звездные часы и годы, а потом — годы забвения, но очень важно ни на минуту не забывать о корнях, о том великом прошлом, которое послужило фундаментом сегодняшних взлетов и падений. И это прошлое необходимо уважать, иначе никогда не будет уважения ни к своим коллегам, ни к себе самому. А это — основа основ эстетики Малого театра.

Именно Виктор Иванович Коршунов привел в училище на преподавательскую работу Юрия Мефодьевича Соломина. Молодой педагог позвал молодого артиста, недавно принятого в труппу, может быть, не только потому, что ощутил в коллеге нераскрытую «педагогическую жилку», но потому, что почувствовал душу, родственную по отношению к нравственным идеалам, к истории и традициям. И еще потому, что знал на собственном опыте: работа в училище спасает от депрессии, возникающей тогда, когда нет ролей. Постоянно работая с молодыми, и сам остаешься молодым, и страсть к работе находит удовлетворение...

Чему и как учит Юрий Мефодьевич своих учеников? Конечно, мастерству. Но и тем традициям, которые для Малого театра остаются вечными. Юрий Мефодьевич до сей поры предлагает своим ученикам старинный рецепт Ольги Садовской: «Ты мне — петельку, я тебе — крючочек...» Он любит, по словам учеников, показывать не только всю роль сразу, ее «зерно» и «сверхзадачу», но и фрагменты, маленькие кусочки, из которых эти «зерно» и «сверхзадача» непременно сложатся в целое, играющее всеми гранями. Педагоги училища любят рассказывать об уроках Соломина, на которые сами они очень охотно ходят: он дает студентам некий набор совсем не сочетающихся между собой слов и просит сочинить из них четверостишие. А пока они сочиняют, всячески отвлекает своих учеников, мешая им сосредоточиться. Так проходят у Юрия Соломина уроки сосредоточенности и углубленного внимания...

Родившись в семье музыкантов, Юрий Мефодьевич и сам очень музыкален. Он любит, например, ссылаться на опыт учителей музыки, которые, добываясь от ученика полного понимания, должны сами сыграть ему тот или иной фрагмент музыкального произведения. И еще говорит студентам о том, что самое главное — это «овладеть семью начальными нотами», а потом уже можно сыграть все, что угодно.

По щепкинской традиции, отмечает Вера Максимова, «он недоверчив к активной, «авторской» режиссуре. Цель учебных спектаклей – раскрыть, подать, показать ученика. Трюков, эффектных приемов, режиссерского самоутверждения он не терпит, хотя сам великолепно творчески ладил и с труднейшим в общении, стихийным, сумасбродным, талантливым Равенских; и с желчным максималистом Бабочкиным; и с милым, интеллигентным, бесконечно терпимым Эфросом. В телевизионном фильме Марка Захарова «Обыкновенное чудо» (по Евгению Шварцу) он с легкостью овладел гротескным и фантастическим жанром, сыграл одну из самых изящных, ироничных, музыкальных своих ролей, доказав тем самым подвижность и эластичность своей старинной школы».

Но еще Соломин учит своих студентов тому, что точно сформулировано В. Максимовой: «Он шел к вершинам медленно и трудно. Его первое звание было получено через четырнадцать лет после поступления в Малый. Второе – на удивление скоро, через два года, благо подошел юбилей театра. Третьего же – последнего, высшего, после представления пришлось ждать девять лет. Потому он учит своих учеников терпению, хочет видеть их сильными, несытыми и всегда жаждущими играть, как не сыт, не наигрался он...».

В этом уроке молодым тоже заключена основа основ Малого театра. Та самая незыблемая основа, которую и держат на своих плечах два Атланта – Виктор Коршунов и Юрий Соломин.



ГЛАВА 4

А. С. ГРИБОЕДОВ В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Завершенная Александром Сергеевичем Грибоедовым в 1824 году, накануне восстания декабристов, комедия «Горе от ума» была сразу же запрещена цензурой к представлению. Из истории отечественной литературы мы знаем, что она получила широкую известность благодаря спискам и, по выражению А. С. Пушкина, почти мгновенно разошлась в обществе на пословицы и поговорки.

В том, чтобы снять с «Горя от ума» цензурный запрет, значительную роль сыграл театр. И, как это нередко случалось, преуспел в своих устремлениях: уже в 1830 году, в бенефис М. С. Щепкина, на сцене Малого театра был сыгран первый акт, который, по словам бенефицианта, во многом способствовал громкому успеху. Щепкин приложил немало сил к тому, чтобы добиться разрешения на постановку «Горя от ума», поэтому, вероятно, роль Фамусова была дорога актеру вдвойне. После этой «первой пробы» стало возможно играть не только первый акт — спустя несколько месяцев зрителю Малого театра был представлен третий акт комедии под названием «Московский бал». Таким образом, первые, самые труднопроходимые цензурные барьеры были преодолены, и стало возможным поставить «Горе от ума» полностью, что и произошло в 1831 году — с этого момента исчисляется начало сценической судьбы «бессмертного творения А. С. Грибоедова», как со школьных лет мы привыкли называть комедию.

В первой постановке Чацкого играл П. С. Мочалов — актер мощного трагедийного темперамента, который внес в грибоедовскую комедию сильное общественно-гражданское звучание и одновременно отчетливый лирико-романтический колорит. Поначалу артист отказывался от роли, считая, что не сумеет сыграть «барина-аристократа», но потом нашел свой «манок».

Сохранились воспоминания современников, в которых рассказано о финале спектакля: «... Еще несколько облитых желчью и презрением замечаний, и затем внезапно, как бы оборвав самого себя, поняв бессмысленность сентенций, обращенных к Фамусову и его окружению, Мочалов-Чацкий подходил к двери и совсем просто, усталым и тихим голосом произносил последние слова монолога: “Карету мне, карету”».

Этой постановке суждена была долгая жизнь. Время от времени спектакль сходил с афиши, затем возобновлялся — паузы никогда не были затянувшимися, но, хотя в «Горе от ума» всегда играли лучшие мастера Малого театра, спектакль старел, из него исчезали те «живые люди», которые были абсолютно понятны публике несколько десятилетий назад. Эпоха менялась, и шедевр А. С. Грибоедова все более и более необходимым становилось свежее прочтение, которое могло бы подчеркнуть современность комедии, те грани, которые высветились бы в лучах нового прочтения.

В 1902 году А. И. Южин вновь обратился к комедии Грибоедова. Он поставил «Горе от ума» уже по-новому: если раньше артисты играли в современных костюмах и в почти современной сценографии, то для новой постановки понадобились костюмы и декорации, строго выдержанные в духе грибоедовского времени. Но, естественно, не только сценографические поиски оживляли и делали более современным «Горе от ума». Прочтение А. И. Южина совпадало с проблематикой начала XX столетия, когда характер героя, противостоящего воспитавшей и взрастившей его среде, обозначился с особой отчетливостью, когда монологи Чацкого звучали резким обвинением *своему* времени, а не давним событиям.

В 1930 году к комедии обратился режиссер Н. О. Волконский. Успеха эта постановка не имела, видимо, в силу того, что была, по отзывам, явно упрощенной и несколько вульгаризованной. Чацкий предстал в ней скучным молодым человеком, похожим на школьного учителя, читающего нотации своим подопечным. Фамусов же, для демонстрации крепостнического духа, таскал Лизу за косы, бил по лицу... И, если воспользоваться определением А. В. Сухова-Кобылина, на сцене представляли «картины прошедшего», имеющие весьма относительное касательство к нынешней упорядоченной жизни победившего класса...

В 1938 году, когда торжественно отмечалось 150-летие Михаила Семеновича Щепкина, Малый театр вновь обратился к комедии А. С. Грибоедова, что было совершенно естественно. Фактом новой постановки «Горя от ума» отдавались почести не только одной из лучших ролей великого артиста, но и его гражданскому поступку, позволившему комедии начать свою триумфальную сценическую историю.

Спектакль 1938 года был поставлен П. М. Садовским, И. Я. Судаковым и С. П. Алексеевым и отличался поистине звездным составом: Чацкого играл М. И. Царев, Фамусова — П. М. Садовский, М. М. Климов и К. А. Зубов, Хлестову — А. А. Яблочкина, Загорецкого — И. В. Ильинский. «Исторически достоверное изображение “грибоедовской Москвы”, внутренняя цельность постановки принесли спектаклю большой успех», отмечал критик. Крупнейший историк Малого театра и признанный специалист по русской классической драматургии профессор С. Н. Дурьлин считал этот спектакль лучшей постановкой комедии Грибоедова за много лет.

Может быть, отчасти произошло это потому, что над постановкой «Горя от ума» работали на этот раз представители двух различных театральных направлений: П. Садовский, один из столпов Малого театра, привыкший к укрупненным театральным формам, полнозвучному слову, традиции создавать ансамбль, глядя, по замечанию Г. Н. Федотовой, «прямо в зрачки» партнеру, перебрасывая от артиста к артисту «петельки — крючочки», и И. Судаков, привнесший в репетиции метод Художественного театра — глубокий психологизм, стремление органически сочетать жизненную правду с остротой социальных характеристик, высокую культуру работы над массовыми сценами. Это соединение позволило появиться на свет спектаклю, во многом необычному, новаторскому в плане эстетических обретений.

Для Игоря Владимировича Ильинского роль Загорецкого была в числе первых, сыгранных в Малом театре. И хотя критики отмечали ее как значительную удачу, сам Ильинский писал в воспоминаниях, что она «не имела особого значения среди других первых ролей в Малом театре. Лично я большого удовлетворения здесь не извещал, и она (роль. — Н. С.) не прибавила мне ничего нового... Сказалось то, что мне не было уделено достаточно внимания со стороны режиссуры (И. Я. Судаков и П. М. Садовский). Сам же я не сумел проявить инициативу... и скромно следовал указаниям режиссеров. Кроме двух, трех удачных, занятых интонаций и “скольжения по паркету”, которое я проделывал довольно искусно, я как актер ничего не внес в этот спектакль».

Исполнители роли Фамусова, хотя и совершенно по-разному, но все же следовали той традиции, которая родилась в игре М. С. Щепкина.

«Фамусов Садовского, — писал С. Н. Дурьлин, — умен, сдержан, чинен в обхождении. У Фамусова-Климова есть только “пошлый опыт, ум глупцов”, но он живет, отзывчивей, податливей на житейские тревожения... Фамусов Климова — большой лентяй: это Обломов в пуховом халате, и вся история с Молчалиным и Софьей и кутерьма с Чацким ему

неприятны прежде всего потому, что они нарушают его покой, его приятное купание в московском сановитом безделье».

Ролью Чацкого дебютировал на сцене Малого театра Михаил Иванович Царев. Чацкого он играл и в знаменитом спектакле Вс. Э. Мейерхольда «Горе уму», где, по задумке режиссера, существовала определенная дистанция между актером и его ролью; так, например, финальный монолог произносился на обрамляющих сцену лестницах, по которым Царев двигался сначала сверху вниз, а затем снизу вверх. Этим достигался динамизм происходящего, но увеличивался «зазор» между исполнителем и персонажем. По свидетельствам современников, Михаил Иванович Царев произносил этот монолог не столько от имени Чацкого, сколько от своего собственного — этим и были обусловлены «шекспировская страсть и мочаловский подъем духа», о которых писали критики.

Елена Николаевна Гоголева вспоминала в своей книге «На сцене и в жизни»: «Я была больна в то время, когда Царев пришел в Малый театр. И впервые увидела его уже на сцене, в одной из лучших его ролей — Чацкого. Надо сказать, что Царев буквально потряс меня своим первым выходом, тем, как Чацкий выбегает на сцену. В этом Чацком были и молодость, и задор, это был влюбленный молодой человек, так радостно ощущающий возвращение на родину».

Кто знает, может быть, десятилетия спустя, ощутив в молодом артисте Виталии Соломине эти энергию юности, задор, влюбленность, Михаил Иванович Царев вспомнил свой дебют на сцене Малого театра и позволил артисту бесконечные импровизации, пробы, перехлесты в воплощении Александра Андреевича Чацкого, возвратившегося на родину после трехлетнего отсутствия?..

Сразу после дебюта Царева в Малом театре С. Н. Дурылин писал, отдавая должное искренности и пылкости Чацкого первого акта: «Во втором действии... в обличительном выпаде Чацкого против “судей” кое-где, кое в чем уже появляется декламатор и явно мешает тому простому, искреннему юноше, которого мы видели в первом действии: декламатору очень хочется превратить горячий, искренний выпад юноши против “негодяев знатных” в пышный монолог публициста-обличителя. К счастью, на этот раз это ему не удастся. Но в четвертом действии декламатор, увы, торжествует победу над правдивым юношей, который так трепетно переживал свое недолгое счастье в первом акте, так искренно негодовал во втором и так хорошо поведал Софье в третьем акте о своей горечи от встречи с “французиком из Бордо”. В четвертом акте этот славный юноша со свободными мыслями и вольными чувствами исчез, а талантливый артист Царев с большим подъемом и успехом продекламировал знаменитый заключительный монолог Чацкого».

Это было ярко и громко, но хочется надеяться, что и в четвертом действии мы встретимся когда-нибудь с прекрасным юношей первых актов – и сам он, а не М. И. Царев за него повергнет нас в свое неисходное горе от ума и включит в свой гнев на Молчалиных и Фамусовых, “блаженствующих в свете”».

Для того, чтобы эти надежды критика оправдались, надо было как бы изнутри ощутить традиции Малого театра. Не «примерить на себя», а попытаться пропустить через собственную душу, осознать, что это такое – «живые люди», по А. И. Сумбатову-Южину, основа основ искусства Малого театра. «Влезть в шкуру» (по определению М. С. Щепкина) – значит уничтожить все возможные зазоры между собой и воплощаемым характером, перелиться, перевоплотиться полностью на те часы, пока длится действие. И для этого нужно было не только время и даже не только общение с корифеями труппы, но и некая внутренняя перестройка, которая не могла даваться сразу тем, кто пришел в труппу Малого театра из мейерхольдовской лаборатории, – М. И. Цареву и И. В. Ильинскому.

Скорее всего, именно потому и писал Игорь Владимирович спустя десятилетия о роли Загорецкого как о неудавшейся, на его взгляд. Она была удачна, но не совпадала органично и естественно с традицией Малого театра. Это пришло позже. И спустя годы М. И. Царев, сыграв Чацкого на сцене Малого театра еще в одной постановке (1945), почти повторившей спектакль 1938 года, сам признавался: «Когда я мысленно перебираю роли, которые имел счастье играть и которые оставили наиболее глубокий след в моей душе, я неизменно возвращаюсь к Чацкому. Почему так? Ведь если спросить себя, что является основой характера Чацкого, то ответ быть может только один: нетерпимость к несправедливости. Между тем если нетерпимость не сочетается с глубокой человечностью и душевной широтой, то она может стать основой серьезных ошибок.

Как же быть с нетерпимостью Чацкого? Мне кажется, что с ней дело обстоит так же, как с ревностью Отелло. Пушкин объяснил трагические заблуждения Отелло тем, что он был “не ревнив, а доверчив”. То же и Чацкий. Его воинствующая пылкость объясняется непреодолимой потребностью верить в людей, искать среди них единомышленников... Я ловлю себя сейчас на том, что Чацкий у меня иногда звучал, пожалуй, слишком “комсомолисто”, слишком приближенно к нашей современности...»

Эти слова Михаила Ивановича Царева чрезвычайно важны для нас, потому что именно в них точно сформулировано отличие характера Чацкого и, в то же время, его типичность. Не резкий обвинитель нравов, не учительствующий молодой человек, явившийся после трехлет-

него отсутствия в дом, где вырос, со своим уставом обновления жизни. Человек, в котором бьется, пульсирует, всеми помыслами которого правит «непреодолимая потребность верить в людей, искать среди них единомышленников».

В 1938 году это настроение было современно и своевременно.

Так же, как и в 1945-м, с поправкой на другое время, — окончание Великой Отечественной войны, когда поиск единомышленников и вера в людей приобретали еще более острую необходимость...

Спектакль 1945-го года появился в афише по случаю празднования 150-летия со дня рождения А. С. Грибоедова. И хотя это было только возобновление знаменитой интерпретации 1938-го года, вся Москва устремилась на блистательные имена М. Царева, И. Ильинского, П. Садовского, М. Ленина, Е. Турчаниновой, В. Рыжовой, А. Яблочкиной... «Только напротив роли Софьи стояло незнакомое публике имя: Ирина Ликсо, — пишет в статье об актрисе критик М. Коростылева. — Это был дебют совсем еще молодой актрисы, дебют, после которого она действительно проснулась знаменитой. Во множестве статей, посвященных юбилейной постановке главного драматического театра страны, критики единодушно отмечали незаурядный талант актрисы, сложность, многослойность, привлекательную противоречивость созданного ею образа».

Ирина Анатольевна Ликсо вспоминает, как все знаменитые мастера, занятые в спектакле, стремились помочь юной дебютантке, как тепло отнеслись к ее успеху. А после спектакля, когда в зале звучали аплодисменты, великая Александра Александровна Яблочкина, игравшая Хлестову, а пятьдесят восемь лет назад сыгравшая на этой сцене Софью, подвела Ликсо к рампе и представила ее публике — так в Малом издавна обозначалась преемственность поколений.

Критики действительно проявили редкое единодушие, отмечая голос И. Ликсо, поражающий «не только мягкостью и музыкальностью, но и полнотой молодого чувства», «тонкое и умное мастерство», «властность и светскую холодность» в соединении с «подлинностью чувств и страстным желанием любить». Ирина Ликсо играла трагедию не обманутой, а обманувшейся молодой женщины...

Более десяти лет выходила актриса на сцену в роли Софьи, пока, по собственным ее словам, «окончательно не вышла из Софьиного возраста». А в спектакле 1963-го года Ирина Ликсо сыграла Наталью Дмитриевну Горич. И тоже с большим успехом. Прошли еще десятилетия, и в 2004 году Ирина Анатольевна исполнила роль Графини-бабушки, таскающейся по московским балам в тщетной надежде пристроить давно засидевшуюся в девках Графиню-внучку...

Если вернуться к спектаклю 1963-го года, надо отметить, что он был вообще чрезвычайно интересным. Постановку осуществил молодой режиссер Е. Р. Симонов, она отличалась романтическим прочтением, что было вполне естественно для времени, когда еще не все надежды и мечты советской интеллигенции угасли, подобно искрам от затоптанного костра, в послеоттепельном воздухе.

Чацкий, сыгранный молодым артистом Никитой Подгорным, был истинным романтиком, а потому его столкновения с реальностью оказывались особенно драматичными. По мнению многих критиков, этот Чацкий был не только страстным, но ироничным, злым, наполненным сарказмом. Он врывается в дом Фамусова словно проездом прямо на Сенатскую площадь, его связь с декабристами была очевидна и никаким сомнениям не подлежала. Это «горе» было действительно от «ума», от напряженного, привыкшего к постоянной работе интеллекта, окрашенного красками того самого романтизма, который мы привыкли называть «байроническим». В Чацком Подгорного мысль и чувство жили, бурлили в неразрывном единстве, пропуская через себя все окружающее: людей, их поступки, их настроения, их слова и чаяния.

Здесь хочется сделать небольшое отступление о талантливом, интересном, очень ярком артисте, рано ушедшем из жизни.

Никита Владимирович Подгорный являлся, в каком-то смысле, знаком Малого театра. Ему был в высшей степени присущ тот «аристократизм», который во все времена оказывался столь необходим этим подмосткам. Владимир Сафронов вспоминает: «У него было особое эстетическое чутье — всегда знал, что можно и чего нельзя на сцене. Давая оценку работе коллег, никогда не уничижал, обладал уникальным тактом.

Самому же ему как актеру, мне кажется, было подвластно все, и если бы он не ушел так рано, мы могли бы увидеть его Иванова, Федю Протасова, может быть, Дон Кихота. Он был актер от Бога...»

Счастье, что мы увидели его незабываемого Чацкого — импульсивного, глубоко страдающего, душа которого, несмотря на яростность и нескрываемую пафосность монологов, была закрыта от окружающих...

Следом за Н. Подгорным Чацкого сыграл юный Валерий Бабятинский, студент третьего курса Щукинского училища — порывистый, совсем иной, нежели язвительный и острый (хотя и не лишенный какого-то особого романтического устремления) герой Никиты Подгорного.

Он больше походил на Ромео своей неистойвой, горячей влюбленностью в Софью, которой не охладила ни долгая разлука, ни тот прием, что

оказан был Чацкому в доме Фамусова. Он словно ослеп от собственных чувств — ничего не замечает вокруг, не слышит и не видит очевидного. И тем горше разочарование, тем страшнее брошенная Софьей злая сплетня... Юноша-романтик, как писали о В. Бабятинском, «до слез счастливый, до боли одинокий влюбленный», «намечтавший свою Софью», он испытывал, может быть, самое первое потрясение в жизни.

Первое и поистине роковое.

Позже сыграл Чацкого в «Горе от ума» Ярослав Барышев. Для него, более уравновешенного и спокойного в этой роли, главным событием оказывалась измена Софьи. Чацкий-Барышев был в каком-то смысле мудрее своих предшественников: он не стремился на Сенатскую площадь, он не был ослеплен влюбленностью. Он приезжал в дом Фамусова как будто уже внутренне готовый к тому, что здесь его ждет трагедия. И она, действительно, ждала героя. Потому что для того времени это была одна из самых обыденных трагедий — предательство самых близких, тех, к кому испытываешь безграничное доверие...

Михаил Иванович Царев играл Фамусова.

«Фамусов-Царев, вне сомнения родовит, — писал об этой роли артиста критик Ю. Зубков в своей книге «Михаил Царев в Малом театре». — Он коренной москвич. Происхождением своим гордится. Гордится обычаями и нравами общества, к которому принадлежит и которое представляет. Купается и во всем быте, окружающем его, и в словесной вязи, характеризующей московскую аристократию. Но при всем том он чрезвычайно деловит и даже предприимчив, полон энергии, обладает хваткой, ведет свои дела тонко, умело и, более того, упивается своей ловкостью и практической смекалистостью».

Здесь очень важно отметить то, что, судя по высказыванию критика, в том, как Царев интерпретировал своего героя, сошлись две традиции: Щепкина и Сосницкого, такой важный в эстетике Малого театра «живой человек», сотканный из самых различных черт характера и их проявлений в тех или иных обстоятельствах, и типический образ барина-аристократа. Именно поэтому очень важную роль играла для М. И. Царева пластическая характеристика Фамусова.

Интересно описан в биографии Царева монолог Фамусова о московском обществе.

«... Он — в экстазе, в упоении. Не удалось соблазнить нарисованной картиной Чацкого, авось удастся, да наверняка удастся соблазнить Скалозуба. Восторженно рассказывая ему об обществе, окружающем их, Фамусов-Царев все время ищет в собеседнике единомышленника. С дрожью в голосе говорит он о юношах, которые “в пятнадцать лет учителей

научат”, и о старичках, что “прямые канцлеры в отставке — по уму...”. А уж что касается дам — Ирины Власьевны, Лукерьи Алексевны, Татьяны Юрьевны, Пульхерии Андревны, — то Фамусов тут в такой восторг приходит, что каждую из них необычайно живо изображает в лицах.

... Ирину Власьевну, даму, видимо, весьма преклонных лет, Царев изображал, согнувши плечи и слегка сотрясаясь. Вторую — мелко семеня ногами. Третью — весь выпятившись вперед. Четвертую — с подчеркнута горделивой осанкой. А когда монолог доходил до девиц, которые “к военным людям так и льнут, а потому что патриотки”, Фамусов не выдерживал и начинал шутиливо щекотать Скалозуба...»

А вот любопытное наблюдение Е. Н. Юголевой на ту же тему: «... В прекрасно сыгранном Царевым Фамусове один монолог я считала подлинным шедевром артиста. Это монолог о Москве. По юмору, рельефности и смысловой выразительности, по подаче стиха он принадлежал к вершинам искусства Малого театра».

Подобная трактовка образа Фамусова несколько «заземляла» романтический пафос его оппонента, Чацкого, но, с другой стороны, именно это сочетание давало ощутить воздух эпохи начала шестидесятых годов, когда восторженность и порывы «детей» наталкивались на отточенные рецепты на все случаи жизни, которыми руководствовались «отцы».

Спектакль Е. Симонова появился в Москве почти одновременно с ленинградским, поставленным в БДТ им. М. Горького Георгием Александровичем Товстоноговым и мгновенно получившим такую широкую известность, что едва ли не целыми вагонами поезда «Красная стрела» устремлялись на него московские зрители. Они были совершенно разными, два этих спектакля: товстоноговский вошел в легенду, описан во многих театроведческих исследованиях, спектакль же Малого театра столь громкой славы не снискал. Думается, потому что не в особенной чести был в начале шестидесятых годов романтизм, в традициях которого ставил «Горе от ума» Евгений Рубенович Симонов. В прологе его спектакля открыто возникали ассоциации с восстанием декабристов — снежная равнина, холодное зимнее солнце, силуэты в треуголках и военных мундирах... А в финале среди этих силуэтов появлялся Чацкий, отчетливо демонстрируя свое единство с теми, кто вышел на Сенатскую площадь.

С. Овчинникова обратила внимание на очень важную деталь при сравнении двух спектаклей: «... Когда на театре положительные герои станут бороться не с муляжами, а с равными себе по силе героями отрицательными, это актерское качество (сила личности. — Н. С.) станет нарасхват для исполнителей таких ролей. Почти одновременно — с раз-

ницей в два месяца — в Большом драматическом в Ленинграде и в Малом в Москве Кирилл Лавров и Виктор Коршунов сыграют Молчалина.

В их исполнении проходимые в восьмых классах “типичные представители” станут нетипичными».

Молчалин-Коршунов был не столько, быть может, «умеренным и аккуратным», сколько терпеливым. Он умел выжидать, твердо зная, что своего часа дождется. А пока — умело и почти незаметно для окружающих использовал время: постигал все тайны механизмов управления «фамусовским обществом», медленно, но уверенно перешагивал все выше и выше по ступенькам лестницы, ведущей только вверх.

«В его образе, — писал Б. Алперс о Молчалине-Коршунове, — начинают проступать зловещие черты будущего Варравина, этого страшного борова из сухово-кобылинского “Дела”... Он... оказывается самой весомой фигурой в фамусовском особняке. В нем чувствуется мрачная, тяжелая сила. Во всем его облике — в манере держаться и молчать, присматриваясь к окружающим, есть что-то от тайного агента Охранного отделения, но агента крупного, имеющего какую-то специальную миссию в фамусовском доме, может быть, связанную с Чацким...»

Сегодня, с дистанции времени, эти слова о «специальной миссии» скорее стоит рассматривать как дань той эпохе, в которой родился спектакль, но в том, что Виктор Коршунов играл личность крупную, сомнений нет.

В чем-то сближались трактовки образов двух спектаклей (в каком-то смысле это можно отнести и к Чацкому, сыгранному С. Юрским в Ленинграде и Н. Подгорным в Москве), но, пожалуй, главным «отражением времени» стало в них именно то, что социальные герои, которым зрители привыкли безоговорочно доверять, адресовали на этот раз залу правду неромантическую, а откровенно приспособленческую, ищущую выгод и званий. Таким персонажам можно было верить в реальности шестидесятых годов XX века, но, следуя Грибоедову, над их правдой необходимо было всерьез задуматься, чтобы отвергнуть как невозможный для подлинной личности путь.

В этом спектакле Малого театра Хлестову играла Е. Н. Гоголева.

«Симонов ставил “Горе от ума” в романтическом стиле. Этому способствовали и декорации Б. И. Волкова, и костюмы, и, пожалуй, трактовка некоторых ролей, — писала Елена Николаевна. — Это, скорее, был Петербург, а не московский дом Фамусова.

Так я и играла. Я читала, что Грибоедов писал свою Амфису Ниловну простоватой. Я же, следуя замыслу режиссера, представляла Хлестову независимой, всех и все несколько презирающей, резкой (фамилия-то какая! Хлестова — хлыст!). Такая и во дворце в Петербурге бывала, и не

на последних ролях, могла и с императором говорить свободно. Она, безусловно, умна, хотя несколько самодурка...

Но зловещей старухи в моем исполнении не было. Весь облик скорее напоминал петербургскую гранд-даму, чем московскую старуху, воссозданную по рисункам Боклевского. Не думаю, что образ получился правильным. Во всяком случае, в другой постановке он оказался бы невозможен».

В спектакле 1975 года, поставленном на сцене Малого театра В. Н. Ивановым (художественный руководитель постановки М. И. Царев), акценты несколько сместились. Критики почти единодушно писали: «Это спектакль большой сценической культуры, созданный в строгой манере, можно сказать, традиционный, отмеченный тем уважением к нашему классическому наследию, которое всегда было свойственно Малому театру».

Этот спектакль приобретает для нас особую важность, потому что он появился в репертуаре именно в тот год, с которого мы подробно прослеживаем историю Малого театра. По сравнению с относительно недавним (прошло всего двенадцать лет!) спектаклем 1963-го года, это «Горе от ума» отличалось принципиально новым прочтением. Русская классика приобретала в условиях застоя совершенно особенное значение. Кто-то из режиссеров сознательно пользовался ею для выразительности иносказаний и возможности аллюзий; кто-то не выстраивал жестких концепций, уповая на зрителя, который сам все расслышит и поймет в знакомых со школьных лет строках; кто-то, ощущая фальшь современной драматургии, уходил в классику, словно в спасительную возможность дышать...

Слова А. И. Герцена о жизни «с платком во рту» в каком-то смысле как нельзя лучше подходили для характеристики психологического состояния общества (по крайней мере, прогрессивной его части) в середине семидесятых годов XX века.

И в это время на подмостках Малого театра появился Чацкий совсем молодого еще Виталия Соломина — умный, желчный, лишенный каких бы то ни было романтических иллюзий. А прежний Чацкий (Н. Подгорный) стал Репетиловым — пустым и многословным завсегдаем московских клубов и гостиных, постепенно спивающимся, скатывающимся на дно жизни, потому что ничего не сбылось из того, о чем мечталось в прекрасной, двенадцатью годами отделенной от этого дня дали. Пожалуй, та самая режиссерская концепция, которой так требовательно искали и, как правило, не находили придирчивые критики в Малом театре, сконцентрировалась именно здесь. Репетилов был явлен режиссером

В. Н. Ивановым как вполне возможный вариант судьбы того, кто, по выражению Пушкина, «мечет бисер перед свиньями», т. е. фамусовским обществом, ощутившим себя как монолит. Тем более, что и в монологах Чацкого-Соломина, несмотря на его молодость и время от времени проявляющееся откровенное озорство, больше звучала усталость, нежели гнев; больше было отчаяния и едкой горечи, нежели страстного желания бороться и побеждать.

Позже В. М. Соломин вспоминал, что Царев, выбрав его на роль Чацкого, дал молодому артисту почти полную свободу, позволяя импровизировать, выдумывать, пробовать самые разные варианты сцен.

Другим стал и Фамусов, сыгранный вновь Михаилом Ивановичем Царевым.

Пластические находки образа, которыми так богат был спектакль 1963-го года, исчезли, уступив место находкам интонационным, чрезвычайно выразительным. Плотные насыщенные слова и фразы заставляли зрителей слушать текст, затаив дыхание. Фамусов раскрывался в спектакле через слово — объемное, масштабное, живое, и перед нами предстал характер, страшный, едва ли не в первую очередь, своей поразительной способностью мимикрировать. Да, деспот; да, косный и льстивый тиран; да, хитрый, изворотливый мракобес... Но не это было страшным в Цареве-Фамусове, а именно способность мгновенно подстроиться под обстоятельства, извлекая из них наибольшую для себя выгоду.

Очаровательна была юная дебютантка, выпускница Щепкинского училища Евгения Глушенко в роли Лизы. Тогдашний ректор училища Е. Северин написал о ней: «Роль Лизы Глушенко сыграла заметно, на нее обратили внимание. Заметность эта, правда, была не буквальной. Лиза не отличалась трафаретной бойкостью и лукавством. Она жила естественной жизнью, хранила себя от барских крайностей с упорством разумной деревенской девушки. Была безыскусна и проста». Величественно-надменна, изысканна, красива и — так по-женски растеряна к финалу становилась Софья Нелли Корниенко... Спектакль казался очень молодым, порывистым, несмотря на участие в нем признанных мастеров, — и этим привлекал зрителей...

Изменилась в нем и Хлестова-Гоголева. Теперь она, по собственному признанию актрисы, играла «московскую крепостницу, властную, иногда даже и веселую, готовую пожурить и метко высказаться». Но, оставаясь строгой к себе, Е. Н. Гоголева и эту работу не признала удавшейся: «Я чего-то не нашла в ней, не “сидела” в роли, как мы иногда говорим. Режиссура мне не помогала, а сама я, играя редко, никак не могла уловить ту ниточку, которая бы связала мое исполнение с нафантазированным

образом. Мешал старый образ Хлестовой, подсказанный Симоновым. Тянуло на гранд-даму, а не на старуху»...

А еще был очень интересен в этом спектакле Репетилов Эдуарда Марцевича. «О значимости этой эпизодической роли, о том, кого на самом деле играл тогда Марцевич, пришлось задуматься гораздо позже, — пишет критик А. Ануфриева. — Так вот, я почти уверена, что играл он не Репетилова, а... Чацкого. Только Чацкого травестированного, Чацкого “наоборот”, какого, кстати, и хотело видеть в Александре Андреевиче фамусовское окружение, — нелепого, болтливового, жалкого. Это был взгляд на Чацкого сквозь кривое зеркало комедии. Марцевич в образе Репетилова сыграл главного героя, низведенного в шуты, но сохранившего при этом всю свою страстность, искренность, все свое обаяние и тщательно скрываемое, но столь явственное в финале чувство одиночества и неприкаянности».

Это наблюдение чрезвычайно важно — в нем присутствует тот характерный знак времени, который становится тем очевиднее, чем длиннее дистанция, отделяющая нас от него. Мысль о Репетилове как травестированном Чацком — горькая и точная — по-своему раскрывалась через бывшего романтического героя, ушедшего в финале спектакля 1963-го года к силуэтам в треуголках, на подступы к Сенатской площади, воплощенного Никитой Подгорным, и через тонкого, наделенного аристократической внешностью и музыкальным голосом Эдуарда Марцевича, упоенного собственным словотворчеством, не ведающим ни границ, ни удержу...

Да, и такими становились Чацкие в иные времена...

Играл Чацкого в этом спектакле и Владимир Богин. Его герой казался больше потерянным, растерявшимся от неожиданно нахлынувших на него новых или полубылых чувств, мыслей. Казалось, неподдельное изумление вызывает в этом Чацком то обстоятельство, что решительно ничего не изменилось в обществе за годы его отсутствия. Может быть, где-то в глубине души он грезил о том, что все вокруг изменилось так же, как и он, но... «дым Отечества» оставался все тем же, не изменившимся ни в чем...

Спектакль В. Н. Иванова долго держался в репертуаре Малого театра, но постепенно сошел с афиши. Понадобилось время, чтобы «Горе от ума» обновленным, отчетливо современным вновь вернулось в свой дом.

Премьеру 2000-го года в Москве ждали долго и по многим причинам: первая постановка в Малом театре режиссера Сергея Женовача, прославленные мастера труппы, занятые в ней, а рядом с ними — молодые артисты, дебютанты, вчерашние выпускники Щепкинского училища,

ну и, конечно, знаковость названия — «Горе от ума» для Малого театра произведение отнюдь не случайное.

И ожидания оказались оправданными.

Каким-то тонко осязаемым воздухом наполнен спектакль С. Женовача с самой первой сцены, когда, свернувшись на неудобной кушетке у пылающей печи, спит Лиза (И. Иванова), а мимо нее торжественно несет ночной горшок престарелый слуга (Г. Сергеев), в котором мы и не угадаем никогда буфетчика Петрушу, пока не подскажет это своей ироничной игрой сама Лиза. Воздух фамусовского дома осязаем так же, как дым Отечества, прочувствованный Чацким (Г. Подгородинский) не как абстрактно-хрестоматийное понятие, а как уютный, теплый, но хранящий опасность угара печной дух. Вот эта осязаемость и создает особую атмосферу спектакля Малого театра; спектакля, в котором, на первый взгляд, отсутствует определенность режиссерской концепции, попытка переосмысления, зато в избытке есть то, что составляет режиссерскую сущность, природу мастерства С. Женовача — умение пристально всмотреться в классический текст, внимательно вчитаться в него, задавшись единственным вопросом: что делает его вечным и делает ли, или это лишь наше стереотипное мышление заставляет объявлять классику классикой?

При подобном взгляде все параллели, ассоциации и прочие атрибуты современности возникают сами по себе: ненавязчиво, а оттого и особенно остро, свежо, особенно ценно. В частности, та осознанная перекличка традиций Малого театра, которая соединяет Чацкого-Подгородинского с тем, что был много десятилетий назад воплощен М. И. Царевым. Перед нами вновь человек, в котором живет, всеми помыслами которого правит «непреодолимая потребность верить в людей, искать среди них единомышленников».

Острая, горячая потребность интеллигента самого конца XX столетия, когда люди, понимавшие друг друга с полуслова и полупамятка, оказались разведенными по разные стороны социальных и интеллектуальных барьеров.

Но вот что представляется очень существенным.

В одном из интервью Глеб Подгородинский говорил о спектакле «Горе от ума»: здесь «у каждого своя правда — и у Чацкого, и у Софьи, и у Фамусова, и у Молчалина. Позиция Молчалина — абсолютно нормальная. Сейчас таких Молчалиных — большинство. Без молчалинских качеств карьеры не сделаешь... И Чацкие не умерли. Такая ситуация могла бы возникнуть в любое время. Кто знает, как себя поведешь? Некоторые Чацкие пошумят-пошумят, а потом даже извиняются. Но мой герой своим принципам не изменит».

Молодой артист говорит здесь об очень важных чертах поколения — а значит, о современности и своевременности спектакля Сергея Женовача. Пьеса А. С. Грибоедова проделала немалый путь во времени и в пространстве отечественной действительности, прежде чем нравственные позиции Молчалина стали абсолютной нормой поведения, а язвительное правдолюбие Чацкого осталось идеалом, достижимым лишь для считанных единиц — подлинных личностей, которых чем дальше, тем труднее сыскать.

Вспомним снова спектакль 1963-го года, в котором Молчалина играл Виктор Коршунов, признанный к тому времени «социальный герой». Неполных четыре десятилетия потребовалось для того, чтобы «молчалинская правда» завоевала умы и души, чтобы не надо было ломать голову над тем, верить или не верить этому человеку? Молчалин образца 2000-го года шагнул на подмостки из живой, окружающей нас реальности...

Молодой артист А. Вершинин играет своего персонажа как человека, лишенного каких бы то ни было нравственных устоев. Его «умеренность и аккуратность» проявляются во всем и всегда: Молчалин подтянут, поза его выжидательно-услужлива, он в любой момент готов выполнить любое поручение — от ожидаемых признаний в любви до ласковых комплиментов собачке. Но сколько стальных нот слышится в его голосе в последней сцене с Лизой! Жутко становится, когда подумаешь, каков же он на самом деле, этот тихий и услужливый Алексей Степанович...

Юрий Соломин прозорливо усмотрел в модном и молодом еще режиссере его резкое отличие от многих. Усмотрел и понял, что в соединении с традициями Малого театра и его мощной труппой талант Сергея Женовача может и должен принести плоды неожиданные, очень яркие и ароматные.

Так и произошло.

Художник Александр Боровский с помощью нескольких подвижных щитов создал на сцене Малого театра ампириное пространство фамусовского дома, в котором отнюдь не в переносном смысле можно, отправившись в одну комнату, попасть в другую: здесь все насквозь, как на ветру, никому не скрыться, поэтому Софья (И. Леонова) и Молчалин не только из дани романтизму должны встречаться по ночам. Все в этом спектакле выстроено так, что комедия Грибоедова (не случайно и в музыкальном оформлении «Горя от ума» большую смыслообразующую роль играет авторский вальс) воспринимается не как привычная по школьной программе остро-социальная, нравоучительная система обличений, а как

простая человеческая, теплая история не столько сокрушенной любви, сколько попытки напрасного возвращения туда, куда возврата нет...

Говоря в одном из интервью о своем видении основного конфликта в «Горе от ума», С. В. Женовач подчеркивал, что это прежде всего «история любви, история обмана, разочарования, потрясений, которые произошли с героем на протяжении одного безумного дня в Москве», а потому особенно важно, чтобы у зрителя возникло впечатление, что все, рассказанное в пьесе, «происходит сейчас, на наших глазах, и неизвестно, чем кончится».

Слово «история», не раз повторенное и Женовачем, и критиками, и нами на этих страницах, приобретает чрезвычайную важность. Сегодняшний театр не уделяет внимания связному и логически обоснованному рассказу о событии, выкраивая фрагменты и из классических произведений. Может быть, потому так тянутся зрители к подробному «бытописанию» разного рода «мыльных» сериалов на телевидении?.. История жизни человека — необходимое условие искусства, которое ведомо Сергею Женовачу.

При подобном взгляде теряет исключительную важность вопрос, волновавший всех на протяжении едва ли не полутора столетий: будет ли Чацкий среди декабристов на Сенатской площади? — ведь именно туда должна привести героя логика его рассуждений, его гнева и неприятия действительности.

В спектакле Малого театра 2000-го года этот вопрос умы создателей не занимал по вполне естественным причинам: «гражданственность», «патриотизм», «стремление к социально-психологическим усовершенствованиям» — понятия, к концу XX столетия основательно себя скомпрометировавшие. Они должны сначала обрести иное, свежее дыхание и смысл. Только после этого возможно возвращение к ним.

А пока... пока лишь в монологе о «французике из Бордо» возможны не гнев и не «комсомольщина», а чуть нервное, констатирующее отчаяние истинно русского интеллигента...

Чацкий Глеба Подгородинского молод, свеж, заразителен в своем острословии настолько, что даже Софья Ирины Леоновой несколько раз на протяжении их первой встречи включается в полузабытую игру — глаза ее вспыхивают весельем, с языка вот-вот готовы сорваться «продолжения характеристик» тех, кого Чацкий язвит столь жестоко. И — как ни парадоксально — в эти минуты в молодой, красивой героине проглянет величественная, барственная Хлестова, сыгранная Э. Быстрицкой как вечная язвительная королева московской сплетни: яркая, броская в своей нескрываемой недоброжелательности. Прекрасная дама-пик в смешанной колоде карт...

А. Шерель очень точно отметил в Хлестовой-Быстрицкой «небрежную интонацию вельможной хозяйки жизни»: «... Это ощущение власти — над людьми и обстоятельствами, и это упоение властью определяют и ее поведение, и интонацию ее реплик. И царственное — сквозь зубы, снисходительное — обращение ко всем окружающим, и даже недоумение, которое возникает, когда кто-то пытается ей противоречить».

Спектакль С. Женовача отличается поистине ювелирной вязью взаимоотношений между персонажами, прозрачной ясностью их характеров, мыслей, привычек. Изумительно точными, лишенными невнятности и суевы предстают Фамусов (Ю. Соломин), Скалозуб (В. Низовой), князь Тугоуховский (Ю. Каюров) с расширенными от постоянного внимания детски-голубыми глазами, трогательно взбитым хохолком и старательной артикуляцией каждого почти чудом расслышанного слова, княгиня Тугоуховская (Т. Панкова) с ее привычно-неуклюжим кокетством. «Помилуйте, ребенком я была!» — возмущенно ответит она Хлестовой, когда та начнет предаваться воспоминаниям о молодости.

А как хороша графиня Хрюмина (Т. Еремеева) с точной и тонкой пластикой старушки-ребенка, в момент отъезда с бала появляющаяся с варежками на шнурке (критик Т. Сергеева пишет: «... Воображая себя воздушной, легкой, будто шестнадцатилетняя девушка на первом своем балу, Графиня-бабушка вливается в залу пританцовывая, даром что в руках клюка»). Или Графиня-внучка (А. Охлупина) — высушенная, ожесточенная старая дева, все еще не похоронившая надежды на чудо, тем более что мозолит глаза пример Натальи Дмитриевны (С. Аманова), сыскавшей по балам свой вариант «мужа-мальчика, мужа-слуги из жениных пажей». В этом же паноптикуме необходимой краской воспринимается и Репетиллов, сыгранный Д. Зеничевым. Он словно немного заторможен, он как будто медленно, с видимым усилием обдумывает каждую не свою мысль, припомнившуюся неожиданно и некстати и показавшуюся своей собственной.

Поистине — портретная галерея!..

С. Женовач и блистательные артисты Малого театра в своем «Горе от ума» рассказывают очень простую историю, лишенную ярко выраженного обличительного пафоса (потому что вряд ли есть смысл кого бы то ни было сегодня обличать), социальных обвинений и приговоров. Лишь один раз вспыхнет страстью, сотрет с лица извиняющуюся улыбку типичного сегодняшнего интеллигента, даже и не пытающегося приспособиться к жизненным обстоятельствам, Чацкий — когда зазвучит, сначала с приглушенным отчаянием, затем все более набирая силу, монолог о «французике из Бордо», и это окажется одним из самых сильных мест в спектакле, потому что человеческая позиция режиссера, слившись с

человеческой позицией актера, вызовет в публике то чувство, что некогда именовалось гражданским. И возникнет ощущение абсолютной разделенности всех тревог и чаяний того, кто, сорвавшись три года назад с привычной точки не столько потому, что им «овладело беспокойство, охота к перемене мест», сколько в силу того, что захотелось по-мальчишески проверить: не пройдет ли юная любовь, не сотрут ли ее новые впечатления, швыряние из дружбы с министрами в келейность общения с книгами? Но оказалось, что все осталось прежним, кроме него самого: развился, отточился ум, окрепла душа, и все увиделось, все воспринялось совершенно иным. А Софья, сильная, своевольная, еще не до конца изжившая прежнюю любовь и обиду на отъезд Чацкого, не хочет и не может понять, насколько закономерно все, что случилось и с ней, и с ним...

Спектакль С. Женовача стал событием не только для Малого театра, но и для театральной Москвы. Слишком счастливо сошлись здесь многие составляющие настоящего, подлинного успеха: филигранное мастерство, вдумчивость и любовь к высокой литературе Сергея Женовача, блестящие таланты труппы Малого театра, вновь подтвердившие свою давно сложившуюся репутацию. И не только подтвердившие; трудно было предположить, что Юрий Соломин сыграет Фамусова с такой великолепной иронией, с таким поистине юношеским озорством и отвагой. Ведь многим помнится еще Фамусов Михаила Царева – совершенно иной, вышедший из *своего* времени, но связанный с грибоедовскими, классическими идеями теми прочными нитями, которыми корифеи Малого театра более века связаны с этим автором.

О Фамусове-Цареве Е. П. Велихов писал, что в интерпретации артиста перед нами предстает «ревнивый хранитель обветшалых порядков, гонитель всего, что несет новое, прогрессивное в дремлющий мир старой России». Но сегодня подобный характер вряд ли мог бы показаться живым – современный Фамусов куда тоньше, дипломатичнее. И потому Юрий Соломин рисует своего героя очень точным персонажем иной эпохи, начала XXI столетия, когда и идолопоклонство, и расчет, и лицемерие, и стремление повыгоднее пристроить единственную дочку, и другие составляющие характер Фамусова черты напитались смыслом очень современным. Он сначала проверит, не находит ли то или иное новшество отклика в душе собеседника, а уж потом, разобрав, что к чему, обрушит свой гнев и на Кузнецкий мост, и на «франкмасонов», и на неумение молодежи угодить, подладиться к «отцам»...

Фамусов Юрия Соломина – отнюдь не старик; этот моложавый, подтянутый мужчина в расцвете лет еще полон сил, желаний, энергии. Его глаза светятся интересом к жизни во всех ее проявлениях и, может

быть, желание поскорее выдать дочь замуж объясняется не только страхом отца за подростковую Софью, но и стремлением к свободе от родительских оков для того, чтобы пожить еще собственной жизнью. Да и барышни Тугоуховские, и Графиня-внучка, все старые девы, радостно слетающиеся на бал, не без интереса смотрят на Павла Афанасьевича — все-таки жених, да не из последних...

Соломин не пожалел для своего героя красок, и результат получился поистине блестящим. Не случайно работа артиста была удостоена престижной премии им. К. С. Станиславского, а также Государственной премии РФ.

Этот Фамусов оказался совершенно непривычным. Сам артист объяснил в одном из интервью свое видение персонажа на редкость простыми и безыскусными словами: «Можно понять отношение Фамусова: почему Чацкий должен всех учить? Приехал какой-то сопляк и начал поучать. Я, как отец, прекрасно понимаю волнения Фамусова... Другое дело, что он хочет иметь своим зятем Скалозуба, — но и это я могу понять. Все родители хотят, чтобы у сына или дочери был достойный, на их взгляд, избранник. Родителям этот жених нравится, а дочери нет... Это бывает нередко».

А дальше Юрий Мефодьевич признается, что никогда в жизни не думал, что будет репетировать Фамусова. «Все, что угодно, но не Фамусова». Тем не менее, роль нашла исполнителя неожиданного и очень интересного, позволив Юрию Соломину много лет спустя вспомнить о своем ярчайшем комедийном даре, влюбившем когда-то в него множество зрителей, для которых Юрий Мефодьевич сначала явился Хлестаковым, а уже потом «адъютантом его превосходительства» ...

В «Горе от ума» запомнились, утвердились и молодые артисты труппы. Сегодня Софью играет недавняя выпускница Щепкинского училища Ольга Молочная, и зрители высоко оценивают обаяние и мастерство молодой актрисы. Актёрская зрелость Глеба Подгородинского наступила как будто незаметно для зрительского глаза и выразилась с особенной отчетливостью в умном и современном продолжении тех традиций, что развивались от постановки к постановке комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» на протяжении более чем полтора столетия



ГЛАВА 5

А. В. СУХОВО-КОБЫЛИН В МАЛОМ ТЕАТРЕ

Именно на сцене Малого театра впервые увидела свет рампы первая комедия Александра Васильевича Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского». Это произошло 28 ноября 1855 года, в бенефис С. В. Шумского, который вошел в историю отечественного театра в том числе и как первый исполнитель роли Михаила Васильевича Кречинского.

Самая удачливая по своей судьбе из всей трилогии, пьеса-первенец Сухова-Кобылина по сей день остается и самым популярным произведением драматурга. Чаще всего именно о ней вспоминают, когда заходит речь о творчестве этого автора. «Свадьба Кречинского» фактически ни в какие времена не сходила с подмостков, в том числе и открывшего ее зрителю Малого театра.

Премьеры ждали в Москве напряженно. Не столько, быть может, из-за участия великолепных мастеров (Кречинский – С. Шумский, Муромский – М. Щепкин, Расплюев – П. Садовский, Атуева – Н. Рыкалова), не столько даже из-за бенефиса или новой постановки вообще, сколько из жадного любопытства к личности загадочного автора, несколько лет назад обвиненного в убийстве своей любовницы, модистки Луизы Симон-Деманш, и до сих пор «остающегося в подозрении».

Спустя четыре десятилетия в письме к своему племяннику, писателю Евгению Салиасу, А. В. Сухово-Кобылин вспоминал о том времени, когда до премьеры оставалось всего несколько дней: «В городе продолжались Зловещие для Меня Слухи по Поводу моего Участия в Убийстве Луизы. Можно себе вообразить Сенсацию этой вероломной и тупой Публики, когда она узнала, что этот Злодей написал пьесу и выступает автором Драматического Сочинения...»

Разумеется, зал в вечер премьеры был переполнен, весь высший московский свет собрался в Малом театре (несмотря на довольно высокую стоимость билетов – 7 рублей первый ряд кресел!). «... Кареты

и всякие экипажи, как бы во время представлений Рашели или Фанни Эльслер, длинною вереницею спешили один за другим к подъезду Малого театра, — сообщал один из рецензентов, — в коридорах и всевозможных проходах была страшная давка и теснота; на окнах кассы поражала опоздавшего посетителя роковая надпись “Места все проданы”, в самой зале, в ложах и партере шла оживленная и шумная беседа... Театр был полон...»

После спектакля, отмеченного шумным и несомненным успехом, в доме Сухово-Кобылина на Страстном бульваре собрались пить чай Щепкин, Шумский, Садовский, Васильев... Говорили о триумфе постановки, обсуждали возможность появления следующего произведения. Михаил Семенович Щепкин горячо советовал Сухово-Кобылину послать «Свадьбу Кречинского» в Париж — он был убежден, что и на европейских подмостках комедию ждет большой успех.

Спектакль шел часто и при полном зале. Спустя полгода состоялась премьера «Свадьбы Кречинского» в Санкт-Петербурге, в Александринском театре. И именно при сопоставлении двух спектаклей стало очевидно, что «Малый театр не исказил авторского замысла и ставил пьесу Сухово-Кобылина как сатиру на современное общество, а Александринский театр преподнес публике забавный случай с “выходцем”, обрусевшим иностранцем», как отмечалось в более поздней критике.

На протяжении полутора столетий «Свадьба Кречинского» надолго из репертуара Малого театра не исчезала.

Едва ли не все поколения артистов Малого играли в «Свадьбе Кречинского», которая всякий раз помогала мастерам оттачивать свой талант, иными, непривычными гранями раскрывала зрителю знакомых и любимых исполнителей. Но главное — эта первая комедия А. В. Сухово-Кобылина полностью совпадала с эстетикой так горячо любимого им Малого театра: она позволяла показывать «живых людей», раскрывая в них малейшие детали характеров.

В 1936 году Алексей Дикий поставил на сцене Малого театра «Смерть Тарелкина». Дата постановки приобретает для нас особую важность. Ощущение надвигающейся катастрофы нависло над Европой. А. Дикий вслед за Вс. Э. Мейерхольдом связал содержание этой «комедии-шутки» (как именовал ее сам автор) с реальным состоянием мира, только, в отличие от Мейерхольда, главным персонажем стал для режиссера не Расплюев, а Тарелкин — человек «с грязной душой и чистым бельем», способный являться в самых разных обликах. А. Дикого захватила антиэстетичность «Смерти Тарелкина», именно в ней разглядел он «знамение времени».

Любопытно вспомнить рассказ П. А. Маркова, хотя он и относится совсем к другой постановке.

«Когда в МХАТ начали репетировать “Смерть Тарелкина” (с блистательным составом: Варравин — Грибунин, Расплюев — Тарханов и Тарелкин — Москвин), он (Москвин) пришел в руководство театра с совершенно неожиданной для такого дисциплинированного и ответственного актера просьбой от всей замечательной троицы: прекратить репетиции. “В этой пьесе трудно дышать, — мотивировал он отказ. — Она — нечеловеческая!”».

А Дикого, кажется, именно это и привлекло, в первую очередь — жанр будущего спектакля он обозначил предельно четко: «реалистическая химера... форма, единственно выражающая Сухово-Кобылина. Пока эта форма еще не использована на театре». Так что в своей постановке Малый театр оказался самым прогрессивным. По воспоминаниям современников, спектакль А. Дикого был во многом уязвим, но и до сей поры его называют одной из ярчайших работ режиссера, к сожалению, не слишком часто вспоминая о том, что воплощена она была на старейших подмостках Малого театра. И именно толкование специфического сухово-кобылинского жанра, предложенное А. Диким в постановке 1936-го года, было позже в значительной степени использовано замечательным режиссером Н. П. Акимовым в его постановках драматургии А. В. Сухово-Кобылина пятидесятых — шестидесятых годов в Театре им. Ленсовета, а затем в ленинградском Театре комедии.

В 1971 году «Свадьбу Кречинского» поставил в Малом театре Л. Е. Хейфец.

«Не следует из пьесы делать трагедию, но и чистая комедия не получается, — писал режиссер, делясь своим замыслом. — Значит, она на пересечении жанров должна играть. Тогда есть надежда, что дойдет до зала мысль о том, что в борьбе за существование не все средства хороши и недопустимо, когда растаптываются первые чувства девушки, и когда благополучие одних строится на горе других, и когда за внешней пристойностью и добродетелью скрывается жесткая, звериная хватка».

В этих словах режиссера есть противоречие — и весьма знаменательное: пьеса Сухово-Кобылина в подобной интерпретации представляется рассчитанной на уровень массового сознания, которому необходимо объяснить, как скверно топтать первое чувство девушки и строить свое благополучие на неблагополучии других, как плохо играть в карты и воровать.

Да, в каком-то смысле для начала семидесятых годов XX века горькая мысль автора об оскудении и «оподлении» дворянства, о губительности

карточных страстей была уже совсем не актуальна, но тема расплюевщины — как жажды непременно примазаться к одному из сильных мира сего, получить свой хлеб насыщенный все равно за какие низости — была чрезвычайно важна и современна.

Леонид Хейфец прочитал «Свадьбу Кречинского» как трагедию человека сильного, талантливого, но свободного от морали: все поглотила страсть игрока, а «надо понять, что такое игрок, — писал режиссер. — Исступленное желание победить, когда шансов почти нет, когда шанс — последний. Пьесу можно было бы назвать “Последний шанс”. О, это особое самочувствие, когда что-либо — последнее».

В. Кенигсон, игравший роль Михаила Васильевича Кречинского, действительно был сильным, талантливым, красивым человеком, ведающим «одну, но пламенную страсть». Актер нашел выразительное пластическое выражение образа, его внутренней жизни — беспокойные руки. Они словно жили собственной жизнью, не подчиняясь своему хозяину, и в минуты покоя выдавали его тревогу...

Работу Кенигсона над ролью Л. Е. Хейфец назвал титанической. Режиссер дал актеру импульс: переосмысление характеров персонажей Сухово-Кобылина с точки зрения дня сегодняшнего. Именно это и позволило не только В. Кенигсону, но и другим исполнителям открыть неисчерпаемые запасы творческой энергии.

Виктор Калиш писал: «Хейфец угадал актера на заглавную роль, ибо кто же еще мог на этой сцене воплотить сжатую до предела пружину, собранную в кулак волю, которая только в последнее мгновение уступает место внезапной душевной и физической расслабленности — “сорвалось!..” Кенигсон жадно вбирал и режиссерские предложения о чувстве юмора, ироничности и скепсисе, присущих умному человеку, много повидавшему на этой земле. Можно было бы сейчас подробно восстановить, словно бы реконструировать роль, сыгранную тогда Кенигсоном. Но не полновесные описания из забытых рецензий интересуют меня сейчас, а именно полнота слияния актера с конструирующей режиссерской мыслью, какая-то горячая увлеченность исполнителя тем объемом художественных предложений, что счастливо открываются в спектакле, осмысленном и осуществленном в целостном прочтении. И тогда у постановщика появляется право благодарно взглянуть на актера и заметить, быть может, самое веское его достоинство, самый очевидный признак его свободы и самостоятельности в роли».

В. Кенигсон сыграл Кречинского, у которого ничего уже в душе не осталось — она выжжена, словно пустыня, дотла. Это абсолютно совпадало с тем Кречинским, что родился под пером А. В. Сухово-Кобылина. Даже игра для него — уже не страсть, а нечто трагически непреодолен-

ное, что всполохами заставляет вспомнить о себе, поддаться минутному азарту и — остыть...

В этом смысле актер шел несколько вразрез с замыслом режиссера, говорящего о «последнем шансе».

Верно замечает Виктор Калиш: «Кречинский уставал не оттого, что надо было преодолевать сопротивление и изощренно обходить опасности — разрушалась, распадалась на куски его бешеная уверенность в себе, глаза пустели, тяжелел бег. Он проводил акцию в доме и судьбе Муромских как тысячу первое свое приключение — казалось, ловил себя на повторях, “самоцитатах” (Кенигсон виртуозно умел высветить неожиданную оценку персонажа короткой судорогой в лице, прищуром глаз, модуляцией в голосе или нервным, почти незаметным жестом); может быть, мрачнел от сознания, что в молодости проделывал подобные “штуки” с большей легкостью и надеждой, а теперь (артист не “гримировал” отданный герою собственный возраст, обнажал его некоторую весомость, усугубляя мотив опытности человека) — а теперь приходили мысли о “последнем разе”. Кенигсон будто бы исподтишка уговаривал нас, что этот Кречинский и проиграл-то дело не по причине каких-то исторических закономерностей, а от утраты вдохновения и свежести. Такова была лукавая адвокатура актера в роли посреди его же безжалостного суда».

Очень интересным был Расплюев-Ильинский. В этом «маленьком человеке», которому предстояло по ходу развития трилогии А. В. Сухово-Кобылина обратиться в Хама, оседлавшего «клячу Россию», уже здесь, в «Свадьбе Кречинского», проглядывали гротесковые, страшные черты.

Впервые И. В. Ильинский воплотил образ Расплюева в мейерхольдовском спектакле в самом начале тридцатых годов. Впоследствии Игорь Владимирович вспоминал: «Многое стерлось из памяти, и это способствовало свежему подходу. Но многое было мне дорого, многое было подсказано великим режиссером талантливо и убедительно, и с этим мне не хотелось расставаться во имя неизвестного еще нового. Прежде всего я бесспорно пошел за Хейфецем в его желании проникнуть в психологию и взаимоотношения действующих лиц, точно проследить все обстоятельства авантюры Кречинского, отсечь всю “театральщину” и штампы, накопившиеся за долгие годы сценической жизни этой в свое время очень популярной пьесы... На первый план выводился униженный, доведенный до полного опустошения Расплюев-человек. Человек, доведенный до положения хуже собачьего, терпящий унижения, побои и даже восхищающийся подлыми авантюрами своего “героя” — хозяина, не мыслящий жизни без обмана, раболепно ползающий перед любой

денежной ассигнацией, и вместе с тем нежный отец, проливающий искренние, горькие слезы по своему “гнезду” и “птенцам-деткам”, которым он “пищу таскает”. Такой человек, если внимательно всмотреться в него и в сопутствующие ему события, не может быть только смешным. Он не только не смешон, он трагичен, убеждал меня Хейфец».

Артист и режиссер искали тот градус, ту степень трагичности персонажа, в которых непременно должно проглянуть уготованное Расплюеву «Смертью Тарелкина» чувство реванша за все испытанные унижения и побои. Но, как справедливо отмечал И. В. Ильинский, «несмотря на трагизм Расплюева, характер у него юмористический и он является для Кречинского своего рода шутком. Иногда в драматические моменты у него неожиданно рождаются смешные слова и поступки. Роль Расплюева относится к таким, в которых смех и слезы соседствуют друг с другом. Подобные трагикомические роли очень трудны».

Анну Антоновну Атуеву, тетюшку, слишком туго завернувшую пружину интриги, сыграла Татьяна Еремеева. Казалось, она сама без ума влюблена в светского красавца Кречинского, во всем стремится подладиться под его вкусы, взгляды. «По натуре обольстительница, — отмечает Т. Сергеева, — Атуева оказалась обольщенной Кречинским. Стала его помощницей в сватовстве к своей племяннице Лидочке... Ловко отвела глаза и своему брату — основательному помещику Муромскому». Но Т. Еремеева играла не влюбленность, а то неосознанное чувство, которое испытывает опытная женщина при встрече с «идеалом мужчины» — потому и звучали столь навязчиво ее советы Лидочке, потому и глупела она столь откровенно в присутствии своего предмета воздыхания. Не встретился Анне Антоновне такой мужчина в пору молодости — пусть хоть Лидочке повезет...

И еще об одной интересной работе стоит упомянуть.

В роли Владимира Дмитриевича Нелькина был Виталий Соломин. Когда-то, гласит предание, корифеи Малого театра, подписывая контракт, ставили одним из условий не играть Нелькина в «Свадьбе Кречинского». Издавна считалось, что эта роль совершенно масочна, в ней невозможно дать сколько-нибудь живой характер, объемные черты. Но Л. Е. Хейфецу вместе с молодым артистом удалось нащупать характер человека, приехавшего из провинции и принесшего в столицу весь свой привычный жизненный уклад — отнюдь не смешной, не пародийный. Ведь Нелькин одержим чувством справедливости, это оно ведет героя по цепочке событий, постепенно выделяя в нем черты почти драматические: невозможность придти на помощь в тот миг, когда это особенно необходимо; неумение не только защитить от грядущей беды любимую, но и просто стать убедительным для окружающих. Чувство гордости,

которое жило, билось в Нелькине-Соломине, выводило этот образ за пределы привычного стереотипа, привлекало к нему внимание, запомнилось...

Игорь Владимирович Ильинский упрекал критику в том, что мимо нее прошла главная, на его взгляд, режиссерская задача, укрупняющая мысль произведения Сухово-Кобылина и делающая его остро современным. Это была мысль о растлении и попрании лучших человеческих чувств: святости любви, брака, семьи. Но, думается, она не обрела чеканного выражения для зрительного зала. Что-то не совсем сложилось в этом спектакле. Замысел оказался намного интереснее, живее, современнее воплощения, в котором многое из эстетики Сухово-Кобылина ускользнуло, осталось в тени. И явно не только режиссер был в том виноват.

К началу семидесятых годов стало очевидно, что творчество А. В. Сухово-Кобылина слишком архаично для восприятия. Живые, смешные и страшные характеры, точно и изобретательно закрученная интрига нуждались в каком-то особом «ключе», с помощью которого можно было бы глубоко проникнуть в авторский замысел. Не случайно вскоре появится мюзикл А. Колкера на либретто К. Рыжова «Свадьба Кречинского» и на долгие десятилетия (вплоть до сегодняшнего дня) станет почти исключительно репертуарной принадлежностью театров музыкальной комедии. Первым музыкальный вариант «Смерти Тарелкина» на драматических подмостках воплотит в 1983 году Г. А. Товстоногов, но это будет не мюзикл, а опера-фарс — принципиально иной жанр, свежо и остро раскрывающий природу сухово-кобылинского «трагического балагана».

Именно после спектакля Г. А. Товстоногова стало возможно усложнить, иначе высветить либретто и музыку «Свадьбы Кречинского».

В 1997 году на сцене филиала Малого театра появился мюзикл А. Колкера и К. Рыжова «Свадьба Кречинского» в постановке В. Соломина (сыгравшего роль Кречинского) и А. Четверкина.

Пространство этого спектакля было выстроено очень точно — в нем сочетались элементы драматического театра, обращающегося к гротеску, музыкального, опирающегося на фарсовую стихию, и, наконец, водевиля — жанра, знакомого Малому театру не понаслышке. Путь был избран сложный; естественно, не все получилось так, как задумывалось, но живая, точная и очень современная мысль театра являлась в «Свадьбе Кречинского» выпукло, определенно.

Это была мысль об игре как способе существования — людей и масок. А разграничение оказывалось очень важным, если обратиться к одной из традиций русской литературы.

Не углубляясь в подробную историю, достаточно привести лишь две цитаты из лермонтовского «Маскарада», которые, как представляется, помогли режиссеру в его работе.

«Мир для меня — колода карт, Жизнь — банк; рок мечет, я играю. И правила игры я к людям применяю», — говорит шулер Казарин. «У маски ни души, ни званья нет, — есть тело», — свидетельствует многое испытывавший и познавший на своем веку Арбенин. И об этом вспоминаешь почти невольно, когда в «Свадьбе Кречинского» игроки в масках кружат в танце кукол без лиц (балетмейстер Л. Парфенюк).

Постановщики попытались — и весьма удачно — воссоздать тот мир, что предстает со страниц *всей* трилогии Сухово-Кобылина: изнаночный, страшный, способный, по словам самого автора, «оборачиваться». Не много спектаклей по Сухово-Кобылину (особенно, если говорить о «Кречинском») ставилось именно как часть трилогии, с пониманием ее целостности. В работе В. Соломина и А. Четверкина присутствует не только прошлое главного героя, замечательно сыгранного Виталием Соломиным, но и протянуты нити к будущему, к пьесе «Дело», в которой мы уже не увидим Михайлу Васильевича Кречинского, но прочтем его письмо к Лидочке Муромской.

И именно там, во второй пьесе, в полную силу завертятся те «винтики и шкивы» государственной машины, что обозначены в спектакле Малого театра в финале, безликими игроками, механически повторяющими: «Ваше имя и фамилия... ваше имя и фамилия...» А Расплюев, блистательно сыгранный Василием Бочкаревым, уже здесь, в «Свадьбе Кречинского», порой ненавязчиво раскроет те черточки, что составят характер персонажа «Смерти Тарелкина».

Как видим, здесь по-своему сказала традиция Малого театра, идущая от первого исполнителя Расплюева, П. Садовского, и обогащенная находками И. Ильинского. Но В. Бочкарев рисует образ *современного* Расплюева, поразительно созвучный сегодняшнему дню своей наивной циничностью, отчетливо декларируемой беспринципностью, страстным желанием найти местечко потеплее и посытнее, а какой ценой? — не все ли равно...

«Его Расплюев, — пишет Т. Сергеева, — ... ходит на полупальцах, бегает на полусогнутых, ползает, падает, становится даже меньше ростом перед Кречинским — Виталием Соломиным, словно хочет превратиться в нечто несущественное, в муху какую-нибудь малую, в комара да и вылететь в окошко». Критик справедливо отмечает, что в Расплюеве Василий Бочкарев пользуется настолько широкой палитрой, что позволяет себе даже «некую турандотистость», и это ничуть не снижает образа

«простодушного выжиги, детски-наивного плута, пройдохи с небесно чистым взором».

Именно этот «небесно-чистый взор» и помогает Расплюеву абсолютно органично вписываться в любую, самую нелепую ситуацию: он и букет Лидочке отвезет и вручит, и солитер от нее получит с полным доверием, и будет рассуждать с Муромским о совершенно неизвестных ему предметах: черноземе, урожае, умолоте и т. д. И во всем, что делает и говорит этот Расплюев, ощущается притягательная детская непосредственность и детское же лукавство — игра, игра, сплошная игра...

Для Александра Ермакова, перешедшего в труппу Малого театра из Московского драматического театра им. А. С. Пушкина, Федор в «Свадьбе Кречинского» стал второй ролью (после Михайлы Нагого в «Царе Иоанне Грозном»), еще одним этапом экзамена на право играть на этой сцене. По мысли режиссера и артиста, Федор — не столько слуга, сколько сообщник, помогающий Михайлу Васильевичу во всех его делах; человек, давно утративший (или и не имевший!) понятие о каких бы то ни было нравственных границах и ориентирах, готовый на все ради своего хозяина, «мага и чародея» и — главное! — предельно, безгранично преданный ему. Верующий в могущество Михайлы Васильевича как в могущество Господа Бога.

А. Ермаков вспоминал, что на репетициях В. М. Соломин говорил: «Кречинский, Федор и Расплюев — три бандита, которые идут по улице Горького. Сегодняшние бандиты». Но с одной оговоркой: сегодняшние не в плане искусственно притянутой современности, а в смысле точно обозначенной, очерченной традиции.

Начавшись как стихия игры, правила которой успешно применяются к людям, и маскарада, где живут одни тела, лишённые душ и званий (группа игроков — превосходная пластическая работа студентов Щепкинского училища под предводительством Рока — В. Дахненко, меняющего свои обличия от эпизода к эпизоду), спектакль приходит в финале к тому самому трагическому гротеску жизни, который и светского молодого человека Александра Васильевича Сухово-Кобылина привел в свое время к исполненному трагического гротеска литературному творчеству.

В. М. Соломин так рассказывал о своем видении трилогии: «Игра как некая фантазмагория тесно связывает первую пьесу... с остальными, фантазмагоричность которых возрастает от одной к другой — от гражданской гибели игрока Кречинского, через смерть Муромского к вурдачеству Тарелкина. Ставя сегодня первую пьесу, невозможно не учесть остальные. Столь же, если не более, фантазмагорична и наша сегодняш-

няя действительность. Игроки “по-крупному” — не столько в многочисленных казино, сколько в теленовостях: сегодня некто — на верхнем этаже власти, завтра — в Матросской тишине, послезавтра — избранник народный. Взяточки — в таких чинах, какие Муромскому и не снились. А уж перевертышами, что всегда “впереди прогресса” — от самого верха до низу — пруд пруди. Конечно, тут не следует рассчитывать на знание зрителями трилогии Сухово-Кобылина. Много ли таких? Учитывать нужно прежде всего их опыт и знание современной жизни, их способ, особенность восприятия искусства, воспитанную маскультом. Вот тут-то и появилась идея музыкального спектакля. Сегодня музыка — самый прямой и емкий способ донесения мысли, образа. Хорошая музыка».

В словах режиссера и исполнителя главной роли сосредоточено, пожалуй, самое главное: острая современность конфликта, совпадение ритмов жизни, особенность восприятия искусства молодым поколением, незамаскированное наложение «картин прошедшего», писанных «с натуры», на некую виртуальную реальность и — как весьма впечатляющий результат — рождение новой реальности, внятной всем без исключения.

Рефреном спектакля стали зловещие и отчетливо декларирующие основную мысль слова хора: «Игра, идет игра!..» Использованные Г. А. Товстоноговым в «Смерти Тарелкина», эти слова служили постоянным напоминанием герою, Тарелкину-Копылову, о минном поле, на которое он вступил, где малейшее отступление или забывчивость смерти подобны, но уже настоящей, а не фарсовой. Здесь, в «Свадьбе Кречинского», эти слова становятся, по верному замечанию М. Карапетян, рефреном жизни главного героя. Для него игра — единственный способ существования: «Выскочить, выпутаться сегодня, сейчас, поставив на карту последнее, что осталось. Пускаться в демагогию, разыгрывая нескончаемый спектакль, быть без пяти минут банкротом и посылать невесте букет в полтыщи, поражать воображение потенциального тестя взаимной роскошью — все, что угодно, лишь бы удержаться на плаву. Блеф во всем — и почти вера в собственное вранье. Игра, риск, призрачная близость удачи.

И игра в театр... Театр нескончаемый, маски, маски — что подлинно, что истинно, что вечно? Все — игра».

В этой «преображенной» «Свадьбе Кречинского» сошлись и органично соединились те мотивы, которые никак не хотели соединяться в постановке 1971 года. И вовсе не потому, что музыкально-пластическое воплощение пьесы Сухово-Кобылина на сценических подмостках оказалось сильнее и выразительнее обычно-прозаического.

Потому что неузнаваемо изменилось время, и предложенное Виталием Соломиным прочтение полностью этому изменению соответствовало, запечатлевая новые, только еще начинающие закрепляться, или зарождающиеся прямо на наших глазах черты. Поэтому столь сильное впечатление в небольшой роли купца Щебнева производил Валерий Баринов — артист харизматический, обладающий мощным темпераментом, он с какой-то заученной, непрошибаемой любезностью твердил про «должок» и «запись в клубе», совершенно искренне не слыша просьбу Кречинского повременить. И становилось жутко от его пустых глаз и таких же пустых, холодных слов...

В подобном прочтении не могло быть укрупнения материала за счет выделения одной глобальной идеи. Здесь все без исключения мысли классика, а также знаковые приметы дня нынешнего служили ингредиентами той адской смеси, что варилась в кипящем котле постановки. И когда В. М. Соломина пытались упрекать в том, что он покушается на великие традиции Малого театра, ответ режиссера был жестким и обоснованным.

«... Все фантазии, режиссерские, сценографические, — из пьесы, из жизни, а если и от лукавого, то в той мере, в какой он является нам в реальной действительности. А последняя, если мы хотим соответствовать времени, должна отразиться и может дойти до привыкающего уже ко всему зрителя — в многократно укрупненном образе...

Малый театр — классическая русская театральная школа, и основная сцена должна достойно ее представлять во все времена. Это театр с четко выраженной ориентацией на классическую драматургию, русскую, мировую; с безусловным пиететом к автору, к слову драматурга, со стремлением ставить, играть, трактовать пьесы именно так, как этого хотели их авторы, со ставкой на актера прежде всего. В труппе такого театра должны быть артисты отличной фактуры, с четко выраженными в соответствии с требованиями драматургии амплуа: герои, героини всех видов и подвидов, комики, неврастеники, простаки, инженерю, характерные, старухи и т. д. с хорошо поставленными (не одни тенора и сопрано) голосами, совершенной дикцией и со всем прочим, чего требуют роли классического репертуара... Эта сцена — лицо Малого театра. Свое, особенное. Но есть ведь и филиал, который, на мой взгляд, должен быть не дополнительной площадкой, дублирующей главную, ... а сценой с иными функциями... Здесь можно и нужно ставить современные и авангардистские пьесы, и рок-оперы, и даже балеты — не с приглашенными, а со своими артистами».

«Многократно укрупненный образ», о котором говорил в цитированном интервью В. М. Соломин, создавался в спектакле «Свадьба Кречинского» как совсем молодыми артистами, студентами Щепкинского училища, выразительно игравшими в массовых сценах, так и признанными мастерами Малого театра, естественно вписавшимися в гротесковую, насыщенную откровенно фарсовыми ситуациями комедию Сухово-Кобылина. А. Потапов (Муромский), Т. Панкова (Атуева), Л. Титова (Лидочка), В. Бочкарев (Расплюев) буквально купались в новом, непривычном способе игры, что был предложен им создателями спектакля, потому что ощущали ту «горячую» современность, которая в этом способе заложена и таит немало возможностей.

Не нарушая великих традиций.

Наследуя им.

Татьяна Петровна Панкова, одна из старейших актрис Малого театра, свято берегущая традиции, блистательно сыграла Атуеву. По словам А. Иняхина, образ получился многозначным и красочным: «... Упертая дуреха тетушка, по-медвежьи переваливаясь, вся в пенных кружевах, знай себе поет про тягу к светской жизни и столичной роскоши. Ослепленность ее внушает подобие священного ужаса, ибо каждому ведомо, что прежде, чем наказать, Господь сначала отнимает разум. В воплощении Т. Панковой Анна Антоновна Атуева, сама того не ведая, превращается в “лоно зла”, если не его источник... Ведь именно тетушкина инициатива, именно ее лопухое попустительство дают движение авантюрному сюжету “Свадьбы Кречинского” (во всяком случае, актриса заставляет своим решением роли об этом задуматься)».

Татьяна Петровна Панкова играла в «Свадьбе Кречинского» вместе с теми, кого мы именуем сегодня средним поколением, так заразительно, азартно, молодо, что и годы спустя этот спектакль Виталия Соломина воспринимается как праздничный фейерверк. Не случайно Т. П. Панкова говорила после премьеры: «Такое могло состояться только в Малом театре»...

... Виталию Мефодьевичу Соломину стало плохо именно во время этого спектакля. По воспоминаниям Т. П. Панковой, «никто не ожидал того, что случилось. Я играла в тот вечер с ним на сцене, но не поняла, в каком он состоянии. А он встал на колени — в сцене, когда Кречинский просит благословения моей Атуевой. Я выбегаю вперед и вижу — он говорит, и как будто только одна сторона лица подвижна. И безумно расширенные глаза Титовой. Она потом сказала: “Я взяла его за руку и холодная рука упала”. А я ничего не поняла, не поняла, почему он встал и пошел к Саше Потапову — очевидно, за физической поддержкой. Но по-

том он взял себя в руки и доиграл сцену до конца — там было еще фраз 6 или 7. А потом сел в кресло и уже не встал... У него была жестокая гипертония, но он не отменил из-за болезни ни одного спектакля. Он не давал себе никаких поблажек, даже когда был усталый, и других держал... До сих пор, когда говорю о нем, не могу быть спокойной...»

«Бывают странные сближенья...», заметил Пушкин, и мы нередко пользуемся этой формулировкой, на собственном опыте познавая, насколько же многое связано в мире и определяется, проясняется одним через другое.

... На Страстном бульваре до недавнего времени сохранялись (впрочем, в очень дурном состоянии) дом и флигель, в которых, по преданию, развернулась та самая трагедия, что и привела Александра Васильевича Сухово-Кобылина, светского молодого человека, философа по образованию и складу ума, к писательскому труду. Во всяком случае, именно в этом доме, за обедом с друзьями, была задумана комедия «Свадьба Кречинского», а после ее триумфальной премьеры, как уже упоминалось в начале главы, собрались на чаепитие артисты Малого театра во главе с Михаилом Семеновичем Щепкиным.

Могучее старое дерево склоняло свои ветви над крышей дома, флигель почти врос в землю, во дворе царило запустение. Было ясно, что жить дому осталось совсем недолго, но все же... Его стерли с лица земли почти накануне того дня, когда филиал Малого театра торжественно открывал новый сезон премьерой «Свадьбы Кречинского». Осталось старое дерево, наклонившее свои ветви над пустотой, в глубине двора виднелся флигель. Все. Больше ничего не было.

Спустя некоторое время на месте так много помнившего дома появилось строгое, роскошное здание — то ли банк, то ли акционерное общество. А еще через несколько лет не стало Виталия Соломина, спектакль «Свадьба Кречинского» исчез из афиши Малого театра.

Трагический гротеск!.. Иначе не скажешь...

И еще несколько лет промелькнуло почти незаметно в нашей стремительно несущейся вперед жизни. Наступил 2005 год, и театры столицы, словно очнувшись от долгого сна, вспомнили о том, что есть в нашем драматургическом наследии поистине «золотой слиток», к которому давно не прикасались режиссеры (если не считать весьма неудачную постановку талантливого питерца Юрия Бутусова, осуществленную в антрепризе).

Четыре театра почти одновременно начали работу над «Смертью Тарелкина», заключительной пьесой трилогии, «комедией-шуткой», отличающейся нравом коварным и в каком-то смысле жестоким.

В числе этих театров оказался и Малый.

Режиссер В. Федоров поставил спектакль на малой сцене филиала на Ордынке.

Казалось бы, камерное помещение, способное создавать совершенно уникальную атмосферу (что происходило в других спектаклях, обретших жизнь в этом пространстве), должно было породить у зрителя ощущение страшного, чудовищного мира, в котором только и может случиться то, что случилось в последней пьесе А. В. Сухова-Кобылина. У режиссера не оказалось четкого ответа на вопрос: о чем сегодня «Смерть Тарелкина»? чем может эта «комедия-шутка» задеть, болезненно затронуть зрителя? зачем вообще нам надо погружаться в фантазматическую горию давно минувших дней об оборотничестве, вурдалаках, упырях и мцырях, населяющих улицу, город, страну, планету?..

Неопределенность, недосказанность режиссерского замысла не смогли преодолеть (или оправдать) даже признанные мастера. В спектакле нет захватывающей силы ансамбля, не возникает столь дорогое ощущение «петельки – крючочка», а потому самостоятельными «концертными номерами» стали в спектакле линии Расплюева (С. Еремеев), Оха (В. Коняев), купца Попугайчикова (Д. Кознов). Невнятность начала, в котором не определено, пишет ли Тарелкин свое послание всерьез или это — часть задуманной им шутки, повлекла за собой вялое течение сюжета. Играющий Тарелкина Д. Зеничев, молодой, но уже успевший громко заявить о себе артист труппы, кажется как будто несколько скованным. Он слишком суетен и мелок, этот человек «с грязной душой и чистым бельем», а так ли у Сухова-Кобылина? Лишь ближе к финалу Зеничев-Тарелкин обретает ту энергию, тот напор, без которых интрига «Смерти...» никогда не могла бы закрутиться.

Интересной и точной работой оказался генерал Варравин А. Кудиновича. Хрупкий, изящный, умеющий ловко носить свой богато расширенный мундир, Максим Варравин предстает единственным умным человеком в этом пошлом и глупом мире. Остановившийся взгляд его ледяных, каких-то мертвых глаз устремлен по большей части в себя — только в собственной душе, изощренной в подлости и низости, черпает Варравин-Кудинович свое злое вдохновение, а его финальный монолог, взятый режиссером из пьесы «Дело», укрупняет личность, выводя ее на первый план — вот уж, поистине, чье время еще не прошло!..

Вспомним еще раз слова Виталия Соломина, отвечавшего оппонентам своей «Свадьбы Кречинского»: «... Все фантазии, режиссерские,

сценографические, — из пьесы, из жизни, а если и от лукавого, то в той мере, в какой он является нам в реальной действительности. А последняя, если мы хотим соответствовать времени, должна отразиться и может дойти до привыкающего уже ко всему зрителя — в многократно укрупненном образе...

В «Смерти Тарелкина», к сожалению, не получились «многократно укрупненные образы» (исключая генерала Варравина). Нормальный рядовой спектакль, каких немало было в истории Малого театра, не открыл ничего принципиально нового ни в хороших артистах, ни в трактовке последней пьесы А. В. Сухово-Кобылина.

Досадно...

Остается надеяться лишь на то, что дальнейшие обращения Малого театра к творчеству Александра Васильевича Сухово-Кобылина, вышедшего сегодня едва ли не на первый план классической драматургии, удивительно созвучного нашему дню, когда, по словам героя совсем другого, более позднего драматурга, все оказалось «враздробь», не замедлят явиться и доказать зрителю, что совпадение эстетики Сухово-Кобылина с традициями Малого театра естественно и возможно.

Во все времена.



ГЛАВА 6

А. Н. ОСТРОВСКИЙ В ДОМЕ ОСТРОВСКОГО

Памятник, расположенный у фасада Малого театра на Театральной площади, запечатлел Александра Николаевича Островского привольно, по-домашнему, раскинувшимся в уютном кресле. И подобная непарадность позы драматурга совершенно естественна — ведь театр совсем не по чьей-то прихоти называют Домом Островского: как хозяин встречает у входа гостей тот, чьи пьесы обрели жизнь на подмостках Малого.

В 1853 году актриса Л. П. Никулина-Косицкая выбрала для своего бенефиса пьесу никому не известного начинающего драматурга «Не в свои сани не садись».

С этого момента открылась не только новая страница, но и новая эпоха в жизни Малого театра.

Совсем не случайно 14 (26) января 1853 года считается в истории театра знаменательным, важнейшим днем — премьера комедии «Не в свои сани не садись» не просто открыла России нового автора и даже не только придала новый масштаб творческой жизни Малого театра, но выдвинула на подмостки целую плеяду замечательных актеров, которые благодаря пьесам Островского сумели обогатить отечественную психологическую театральную школу подлинными шедеврами.

Что же такого необычного было в комедиях Островского, что почти сразу после появления первых из них заставило говорить о подлинно революционном явлении в отечественной драматургии?

Не раз отмечалось, что именно Александр Николаевич Островский уничтожил тот разрыв между литературным материалом и сценическим творчеством, который существовал до него, несмотря на то, что отечественная драматургия была уже к тому времени богата такими замечательными образцами, как «Недоросль» и «Бригадир» Д. И. Фонвизина, «Горе от ума» А. С. Грибоедова, «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, «Борис

Годунов» А. С. Пушкина, «Ревизор» и «Женитьба» Н. В. Гоголя, а почти одновременно с Островским заявил о себе А. В. Сухово-Кобылин.

Все это, несомненно, так, но необходимо принять во внимание несколько фактов сразу.

Во-первых, далеко не все из названных произведений к тому времени проложили себе дорогу на сцену и оставались едва ли не в первую очередь достоянием литературы, но не театра. Во-вторых, в комедии «Горе от ума» ощутимы элементы классицизма, а для артистов, выученных в традициях классицизма, существовал немалый соблазн играть Грибоедова, ни в чем не преодолевая известных штампов, а значит, продолжать уже открытое, усвоенное, не совершенствуя исполнительскую школу. В-третьих, эти произведения, словно пики гор на фоне широкой долины, высились рядом с огромным количеством пустых комедий и водевилей, которые составляли основу репертуара.

Корифей Малого театра Н. А. Анненков справедливо отмечал: «До Островского Мочалов, Щепкин, Живокини и другие выдающиеся актеры императорской сцены чаще всего вынуждены были выступать в ролях, явно недостойных их таланта. Глубоких, поднимающих большие, жизненно важные проблемы пьес, в которых так нуждались русская сцена и русские зрители, было явно недостаточно... Императорский двор и царская цензура делали все возможное, чтобы не допустить пьесы прогрессивных отечественных авторов на сцену.

По существу, русские актеры создавали национальный отечественный театр до появления настоящей отечественной драматургии... Но то, что могли совершить гениальные одиночки, было не под силу всей актерской массе в целом. Даже такая блестящая, образцовая труппа, какой являлась труппа Малого театра в середине прошлого столетия (имеется в виду, конечно же, XIX век. — Н. С.), не могла справиться с поставленными перед ней историческими задачами без помощи серьезной, по-настоящему глубокой драматургии, отвечающей настоятельным требованиям современности, оперативно откликающейся на запросы демократического зрителя. На Малый театр, лишенный полноценной современной драматургии, неминуемо надвигался кризис. И тут появился Островский...»

Драматургия Островского обозначила явление общенациональное, что позволило И. А. Гончарову заметить, обращаясь к Александру Николаевичу: «У нас есть свой русский, национальный театр. Он, по справедливости, должен называться “Театр Островского”».

Даже спустя полтора столетия мы вряд ли обнаружим в этих словах хотя бы долю преувеличения. Островский не просто создал огромный и разнообразный современный репертуар для сцены Малого театра, но —

что представляется особенно важным! — оказал существенное влияние на становление и выработку стиля именно этого театра, а значит, плодотворно обогатил традиции школы русского психологического театра вообще. Перед актерами были поставлены новые творческие задачи — это требовало серьезного пересмотра прежних навыков, и Александр Николаевич Островский стал не просто автором, но в каком-то смысле и учителем нового поколения исполнителей. Отдавая себе в этом отчет, драматург без ложной скромности писал: «Школа естественной и выразительной игры на сцене, которую прославилась московская труппа и которой представителем в Петербурге был Мартынов, образовалась с появлением моих первых комедий и не без моего участия».

Благодаря Александру Николаевичу Островскому на театре утвердилась новая эстетика «пьесы жизни», которая до него была практически невозможна. Даже если мы вспомним здесь лучшие образцы отечественной драматургии и позволим себе предположить, что их путь на подмостки оказался бы легким, все равно трудно представить, что они могли бы сформировать в русском театре основы этой эстетики.

Заложить — несомненно, что и делала в меру возможностей драматургия Д. И. Фонвизина, А. С. Грибоедова и в первую очередь Н. В. Гоголя. Но четко сформировать, а затем развивать — этого до А. Н. Островского не смог бы никто из них.

Потому что наступило совершенно другое время, и театр, всегда чутко улавливающий любые общественно-политические колебания, мог, действительно, оказаться в состоянии глубокого кризиса, если бы не поспели, словно своевременно созревшие сочные плоды, комедии Островского.

Есть у Александра Николаевича Островского одно признание, которое может показаться верхом нескромности и даже бахвальства. Но давайте попытаемся вчитаться в него очень внимательно, без малейшей доли иронии, как бы она ни напрашивалась. И не забудем: Островский писал не статью для публичного выступления в печати, а личное письмо:

«Садовский своей славой был обязан мне; я создал знаменитого С. Васильева, и после него все “простаки” московского театра были моими учениками... Об актрисах и говорить нечего: вот уже 30 лет для них для всех, и для трагических, и для *ingenus*, и для кокеток, и для комических старух, я — *maestro* в полном смысле слова, — то же, что в свое время был Тамбурины для итальянских примадонн... Я поднял Косицкую; много способствовал успехам Васильевой и Колосовой, создал В. Бороздину; для Федотовой и Ермоловой я — учитель, а лучшая, блестящая *ingenus*, Никулина — совсем мое создание; новое, восходящее светило,

несравненная актриса для комедии — Садовская — сразу вышла из меня во всеоружии, как Афина из головы Зевса. Молодые артисты — Садовский, Ленский, Рыбаков и другие — относятся ко мне, как дети — к отцу. Одним словом, я — прибежище для артистов; я им дорог, как глаза; я подерживаю единство между ними, потому что у меня святыня, палладиум, старые заветы искусства».

Наверное, эти слова сложились у драматурга в минуту горькую и горестную, каких было у Александра Николаевича немало. Есть периоды в жизни каждого гения, когда ему становится необходимо сформулировать для себя или для ближайшего круга то, что он по праву считает собственным завоеванием. А потому призываю: вслушаемся в отчаянное перечисление своих заслуг, которое, видимо, было необходимо ему, и оценим очень важный для нас момент — слова о «старых заветах искусства».

Если бы драматургия Островского выросла на пустом месте «среди долины ровныя», как поется в старой песне, она не произвела бы столь революционного эффекта на театре. Это была некая качественно новая ступень искусства — в полной мере реалистического, освобожденного от господствовавших прежде и надолго сохранившихся именно на сценических подмостках традиций классицизма и романтизма. Островский не просто предлагал подлинный реализм как новый метод драматургического искусства — он выводил свою реалистическую драматургию, словно сложную математическую формулу, из тесного взаимодействия с актерами Малого театра, во многом опираясь на их опыт, на их выдающиеся сценические достижения.

«Чтобы зритель остался удовлетворенным, нужно, чтоб перед ним была не пьеса, а жизнь, чтоб была полная иллюзия, чтоб он забыл, что он в театре, — писал А. Н. Островский. — Поэтому нужно, чтобы актеры, представляя пьесу, умели представлять еще и жизнь, т. е. чтобы они умели жить на сцене».

Эти слова драматурга стали своеобразным заветом для театра на десятилетия и столетия.

Только так и мог быть выработан *единный стиль* — одно из подлинных, неоспоримых достоинств Малого театра, сохраненное им до сей поры. И хотя в наше непростое время многие склонны видеть в этой приверженности своему стилю, его единству, своим традициям музейный дух, именно в этой твердости позиции видится сила и слава Малого театра.

Драматургия Александра Николаевича Островского составляла основу репертуара Малого театра фактически во все времена. Какие-то названия из афиши исчезали, но на смену им непременно появлялись

другие. Так было всегда, с того самого момента, когда состоялась премьера комедии «Не в свои сани не садись».

Тридцатилетие, последнее 30-летие в жизни Малого, которому посвящена эта книга, чрезвычайно богато постановками пьес А. Н. Островского. Одно перечисление названий заняло бы, наверное, много страниц. Среди спектаклей оказывались более сильные и менее сильные, но в каждом из них — без исключений! — можно и нужно выделять выдающиеся актерские свершения, на которые подвигала мастеров встреча с особой, становившейся с течением времени все более внятной и востребованной, эстетикой этого драматурга.

И начать разговор о спектаклях по Островскому данного временного отрезка длиной в три десятилетия необходимо с «Леса», появившегося как раз на пороге этой поры.

«Лес» входит в совершенно особый разряд пьес Александра Николаевича Островского, который принято называть пьесами, посвященными театру и актерам: «Таланты и поклонники», «Без вины виноватые» и, наконец, «Лес», где звучат хрестоматийно известные слова, своеобразный пароль актерского братства: «Руку, товарищ!..». Наверное, правильнее было бы сказать, что пьесы эти не просто посвящены театру, а рождены и эстетически наполнены безграничной любовью драматурга. Они пронизаны светом доброты и понимания всей этой затягивающей магии кулис и подмостков; они напитаны бесконечным чувством любви к актеру — большому, состоявшемуся, и маленькому, продолжающему грезить о славе; в них ощущается очарование самого этого понятия — Театр.

Храм, которому служишь всей своей сущностью, без остатка. А потому и жизнь порой становится подмостками, где люди по привычке занавешиваются личинами, а вполне бытовые события реальной жизни предстают в сценических одеждах...

Александр Николаевич Островский все это очень отчетливо понимал, но бесконечно любил, потому в его пьесах о театре и актерам перемешано так много всего разнородного, от трагического до комического. Но именно «Лес» называл драматург лучшим своим произведением.

Премьера «Леса» состоялась в Малом театре в 1871 году, и с той поры название это прочно вошло в репертуар. Когда в 1937 году в Малый пришел Игорь Владимирович Ильинский, одной из первых его работ стала роль Аркашки Счастливецова в «Лесе» (постановка Л. М. Прозоровского). Впервые артист сыграл эту роль в 1924 году у Вс. Э. Мейерхольда и не ждал от нее никаких «каверз». Тем не менее, работа оказалась очень непростой.

Ильинский вспоминал: «Я охотно пошел за режиссером Л. М. Прозоровским, который стремился “очеловечить” моего мейерхольдовско-

го Аркашку и пытался медленно, но верно убедить меня отказаться от многих внешних приемов и трюков в роли, заменив внешние театральные приемы углубленностью и *жизненностью* образа.

Пров Михайлович Садовский, который... весьма скептически отнесся как к моему вступлению в Малый театр, так и к успеху в Хлестакове, вдруг очень сердечно стал относиться ко мне на репетициях “Леса”.

По-видимому, он вполне принимал меня как партнера, так как я не мешал ему играть и находил с ним *общий сценический язык*.

Я был счастлив и гордился тем, что впоследствии он мне сказал, что я лучший Счастливцев, с каким ему приходилось играть. По его словам, он не ожидал, что я заговорю с ним на репетиции тем простым языком неудачливого провинциального актера, которым я с ним заговорил, и что он увидит в моих глазах ту человеческую горечь, которая заразит его как партнера».

Спустя два года в журнале «Искусство и жизнь» вышла статья С. Н. Дурьлина «Игорь Ильинский в Малом театре», в которой анализировались все роли актера на этих подмостках: Хлестаков, Загорецкий, Счастливцев и дьяк Гаврила в «Богдане Хмельницком» А. Корнейчука. Говоря о работе над образами Хлестакова и Счастливцева, в первую очередь критик отмечал: «На сцену Малого театра словно пришел правнук Живокини: подобно этому актеру-жизнелюбцу, Ильинский всячески защищает от режиссера и гримера свое лицо. Он не гримирует, а мимирует свое лицо: ему необходимо сохранить в неприкосновенности свое лицо, чтобы каждый его мускул был свободен отдаться всей полноте той жизни, той веселости, которая ключом бьет внутри актера. Совершенно так же Ильинский защищает свободу жеста и движения: он не подчиняет ее никакой внешней характерности, он боится как огня подменить живое движение оживленной позой давно написанного “характерного” портрета – Хлестакова или Счастливцева».

Почти четыре десятилетия спустя Игорь Владимирович Ильинский поставил «Лес» в Малом театре и вновь сыграл Аркашку Счастливцева (вторым исполнителем был назначен талантливый артист Валерий Носик, игравший Аркашку так, что И. Ильинский, восхищенный трогательностью и искренностью образа, чуть было не отказался играть сам), роль, ставшую неким знаком всей его творческой жизни – ведь с первой встречи с Аркашкой в театре Мейерхольда в 1924 году и до этого момента прошло ровно полвека!..

Спектакль 1974-го года пользовался у зрителей большим успехом. Отмечали слаженность актерского ансамбля, выделяя замечательные работы Т. Еремеевой (Гурмыжская), Р. Филиппова (Несчастливцев) и, конечно, самого И. Ильинского, отдавали должное тонкому сочетанию

драматических и остро комедийных элементов, когда одно не потесняло и не затеняло другого.

Важно было и то, что Игорь Ильинский вернулся в театр, который он покидал на два года, — вернулся, получив предложение поставить именно «Лес». Правда, с момента возвращения артиста в Малый и до премьеры «Леса» прошло четыре года, но это не столь существенно, у Ильинского оказалось время тщательно обдумать план постановки, атмосферу... Главное, что эта любимая самим Островским пьеса послужила мостиком, по которому крупный артист вернулся в родные стены.

Рассуждения Игоря Владимировича о пьесе Островского чрезвычайно любопытны и тем, что тесно связывают абстрактный лес из пьесы с конкретным пейзажем «Щелькова», любимого имени драматурга неподалеку от Кинешмы, за Волгой; и тем, что отличаются четко выраженным пафосом художника: «Островский, влюбленный в театр, глубоко почитавший актеров, вложил всю силу этой любви и уважения в образы Счастливецва и Несчастливецва, — писал И. В. Ильинский в книге мемуаров, — простые, честные бродяги и бессребреники, готовые ради театра на любые лишения, они виделись ему высоко нравственными и духовно цельными. О них и хотел я поставить свой спектакль.

Несчастливец и Счастливец несут протест русского актера, художника, несут каждый по-своему и по-разному презрение к этой роскошной обывательской, тупой жизни и покидают ее как товарищи, собраты по искусству, уходя в безграничные просторы, не боясь холода, зноя, голода и лишений на своем грядущем пути. В спектакле мне хотелось бы воспеть русского актера, актера-художника, который никогда не найдет ничего общего с мещанством и эгоизмом, в какую бы скорлупу они ни прятались».

К работе над спектаклем режиссер привлек художника А. П. Васильева и композитора Г. С. Фрида. Благодаря им были созданы внешняя форма спектакля (живописные интерьеры, находящиеся в движении) и его интонация (найденный композитором вальс, легкий, воздушный, но навевающий неясную печаль, помнится до сей поры тем, кто видел тот спектакль, как не забывается и тревожная, удивительно нежная мелодия ночного леса). Но, конечно, для И. В. Ильинского важнее всего была «живая жизнь живых людей».

Раиса Гурмыжская (Т. Еремеева) покупала Алексея Буланова (В. Бабятинский) не только содержимым своей шкатулки и лесными просторами, принадлежащими ей, но и тем женским обаянием, которое вполне сохранила эта вдова пятидесяти с небольшим лет: Т. Еремеева в роли Гурмыжской была по-своему обольстительна — кокетством, откровенным женским желанием насладиться молодым любовником. Соблазняя

Буланова, Гурмыжская действовала то осторожно, то грубовато, играя с ним, словно кошка с мышью, и в том, что недоучившийся гимназист попадал, наконец, в умело расставленные сети, не было ничего отталкивающего или противоестественного: истинная женщина своим опытом, своей нерастратченной женственностью, токами неуловимых обещаний во все времена могла увлечь юношу, как мы сказали бы сегодня, закомплексованного возрастными проблемами. Юный, красивый, тихий мальчик, В. Бабятинский буквально на глазах зрителей преодолевал свои комплексы, и к финалу спектакля креп его голос, разворачивались плечи, и перед нами предстал будущий хозяин жизни, молодой красавец, который еще приведет в трепет и свою стареющую подругу, и всю губернию...

Но об этом Гурмыжская и думать не желала, хотя была у Т. Еремеевой отнюдь не глупа и видела свое окружение насквозь. Точно написала об актрисе в этой роли Т. Сергеева: «И моложава, и миловидна, и ласково-улыбчива, и одета комильфо эта русская помещица, а глаза у нее злые-презлые. И ведь артистка вовсе не разоблачает свою героиню. Не раздевает ее ни в нравственном смысле, давая образу сатирическое освещение, ни в прямом смысле слова, как то повелось с рубежа восьмидесятых — девяностых годов в театре и кинематографе... Еремеева просто направила на свою героиню мощный луч, просветила им ее насквозь, как рентгеном, и зрителю стало ясно, какова на самом деле Раиса Павловна Гурмыжская — до самого доньшка, до самого потаенного внутреннего уголка».

Верную наперсницу Гурмыжской, лукавую и льстивую Улиту, играла С. Фадеева, актриса тонкая, мягкая, удивительно умеющая оттенить особыми красками игру партнеров. Ее Улита ни в чем не была гротесковой, но характер создавался объемный, многогранный: и жаль было эту женщину, вынужденную пресмыкаться перед вздорной Гурмыжской, пытающуюся хоть кончиками пальцев зацепиться за призрачную возможность женского счастья, и смешно смотреть на ее усилия, и противно слышать эти заискивающие интонации...

Спектакль И. Ильинского стал едва ли не пионером разрушения традиции интерпретировать роль Аксюши как страдающей героини. Для режиссера и актрисы Л. Пироговой эта девушка стала «светлым солнечным лучиком, который проникает через мрак леса, ... она добра без тирад и поз, нищая, безответная — она прекрасна своей тихостью». И еще — подлинной добродетелью, которой не ведают, в сущности, даже любимые Островским персонажи «Леса». Вот этот светлый лучик добродетели каким-то особым акварельно размытым светом пронизывал сценическое повествование, создавая во многом неожиданный контраст

природы Аксюши с громким, бурным, оглушительным темпераментом Несчастливцева — Р. Филиппова. Он настолько прочно сроднился со своими трагическими и романтическими героями, что от собственной природы помещика, офицера Гурмыжского, в сущности, ничего уже и не осталось.

Р. Филиппов замечательно играл артиста, ни на миг не выходящего из череды ролей, — прожитые когда-то на подмостках судьбы перемешивались с судьбами реальных людей, обитателей «Пеньков», Несчастливцев словно ставил какой-то ему одному известный спектакль, вовлекая в его орбиту всех, кто живет не только в усадьбе, но и за ее пределами. Он не просто ставил спектакль, но и строил свой театр, обрета в тихой Аксюше (как ему мерещилось) идеал трагической актрисы. А суетливый, голодный Аркашка Счастливец (И. Ильинский) с радостью бросался в эту манящую пучину, всегда готовый сам, без режиссера, дополнить свою роль щедрыми красками и импровизациями, и при этом не утрачивал ни по-особому понимаемого им чувства собственного достоинства, ни надежд на то, что свой театр непременно будет. Даже если строить его придется из не совсем пригодного к тому материала...

Здесь стоит нарушить хронологию нашего повествования и забежать на два с лишним десятилетия вперед.

В 1998 году Юрий Соломин поставил «Лес», своеобразно подводя итог XX столетию. В интерпретации художественного руководителя Малого театра пьеса А. Н. Островского предстала гимном Актеру и Театру, четким утверждением своей позиции относительно приоритетов и стиля Малого театра, где основой основ является «живой человек», мастерски сыгранный блистательными артистами этой труппы.

Спектакль называли актерским, как представляется, не вполне отдавая себе отчет в том, насколько неоднозначный смысл был в этом определении. «Лес» Ю. Соломина — спектакль *актерский* как по форме, так и по содержанию, как по внутренней интонации, так и по смысловому наполнению. И именно этим обусловлены как неоспоримые достоинства, так и некоторые недостатки постановки.

В «Лесе» Ю. М. Соломина театром пронизано все: атмосфера, характеры всех без исключения персонажей. Здесь каждый ведет свою игру, потаенную или открытую, но непременно захватывающую достаточно широкий круг сторонних наблюдателей, постепенно втягивающихся в действие и не всегда замечающих тот момент, когда и они стали исполнителями той или иной роли.

«Актерство как профессия и как форма существования — две грани одной темы возникают в спектакле в некоем единстве противоположно-

стей, — справедливо отмечала М. Гаевская. — Игра как призвание, судьба и игра как способ достижения мелких, прагматических целей. Это противопоставление особенно ошутимо в финальном монологе об актерах и комедиантах, который произносит Несчастливцев, обращаясь к Гурмыжской и ее гостям. Монолог, так же выстроенный, как отдельный спектакль, с солирующим актером и сидящими поодаль “зрителями”. Солирующая роль, отведенная Счастливицеви и Несчастливцеви, подчеркивается и несколько театрально эффектным финалом, когда актеры, гордо покидающие царство “комедиантов”, удаляются в глубь сцены, а им навстречу торжественно опускаются яркие цветные софиты как символ театра, символ подлинного искусства».

Такие же софиты опускаются и в момент обретения Счастливицевиным (В. Павлов) и Несчастливцевиным (А. Ермаков) трагической актрисы, едва не погибшей в омуте от несчастной любви. И этот миг становится одним из самых волнующих, эмоционально захватывающих в спектакле, потому что рожден он высокой любовью к Театру, поклонением ему во все времена и при любых нравах...

Аксюша (И. Рахвалова) в спектакле Ю. Соломина настолько же, насколько и другие персонажи, склонна пусть к невольной, но все же театрализации своей судьбы, которую она наивно разыгрывает перед самой собой словно в нескольких вариантах. И, видимо, именно эту интуитивную склонность к лицедейству сумел разглядеть в ней прозорливый «братец», актер Несчастливцев, в который раз обманувшийся, запутавшийся в двух несхожих понятиях: «жизнь» и «театр». Играющие сегодня Аксюшу молодые актрисы В. Андреева и Д. Подгорная очень по-разному подчеркивают в своей героине юную, чистую тягу к простому женскому счастью и неумение всей душой откликнуться на зов Театра. Побеждает жизнь...

Целостный по задумке, спектакль «Лес» моментами превращается в цепочку бенефисов — так выразительно, ярко и щедро играют в нем артисты. Так играл еще совсем недавно старейший и прославленный Е. Самойлов (Карп), к которому было приковано все внимание зала, пока он находился на сцене. В одной из статей отмечалось, что Е. Самойлов играет лакея Карпа «в свое удовольствие» — с пристальным вниманием к малейшим деталям, с тонким юмором, который искрится в его взглядах, словно исподтишка брошенных то на Гурмыжскую, то на Улиту, то на Буланова...

Или В. Павлов, удостоенный за блистательно сыгранную роль Счастливицеви призом Фонда К. С. Станиславского. О. Лиштванова писала: «Как пьеса Островского — это “театр в театре”, так и игра Павлова — игра в игре. Павлов играет актера, который, в свою очередь, играет какую-то

свою роль. И определить, где кончается актер Павлов и начинается актер Аркашка Счастливец, практически невозможно».

А. Потапов (Восмибратов), хитроватый и простоватый купец, твердо знающий, что без «подыгрывания» мало чего добьешься в этой жизни, потому что, не срежиссировав собственную «пьеску», не получишь никакой выгоды.

А. Ермаков (Несчастливец) — не столько провинциальный трагик, сколько не реализовавшийся в полной мере артист, влюбленный в свою профессию и постоянно пытающийся «дополнить» несложившуюся творческую жизнь игрой. Он проживает жизнь, как верно отмечено критиком, «в соответствии со своим амплу, практически не ощущая границы между игрой и реальностью. Преображение в шекспировского героя или шиллеровского благородного разбойника для него столь органично, что и ни у кого из окружающих не возникает сомнения в подлинности его игры». В их дуэте с Аркашкой Счастливым — В. Павловым возникает и до глубины души трогает неожиданный, но логически обусловленный контрапункт: с одинаковой почти страстью приверженные сцене, эти комик и трагик, дополняя друг друга, противореча друг другу, создают все очарование и унижение, счастье и горечь служения Театру.

Удивительно щедра и изобретательна в рисунке своего характера и И. Муравьева (Гурмыжская). Актриса на протяжении спектакля словно примеряет на себя самые разные роли: от высокомерной барыни до добродетельной молодой тетушки стареющего племянника; от охваченной страстью женщины, всеми силами продлевающей свою молодость, до наивной «невесты», демонстративно беззаботно передающей своему избраннику бразды правления; от заботливой подруги матери Буланова до опытной и коварной соблазнительницы... И ни в чем не ведающая меры, эта игривая, обаятельная, суетливая барыня, бегущая куда-то наперегонки с молодостью; Раиса Гурмыжская вовсе не так проста, она, подобно своему старому и мудрому слуге Карпу, хорошо знает: плоха ли жизнь, хороша ли, но проходит она так быстро, будто и не было ее. Поэтому надо успеть ухватиться за иллюзию молодости, например, за юного, кровь с молоком, полного сил Алексея Буланова (А. Фаддеев), а дальше будь, что будет!..

«Муравьева — лихая Гурмыжская, — пишет критик С. Хохрякова, — не гримза, но розан. От нее прямо-таки веет здоровьем. Гурмыжская — разбитная, шальная, обольстительная хохотушка. В ней бушует позитивная энергия. Героиня Муравьевой выбегает по утрам, едва проснувшись, перед домом, начинает забавно скакать, как молодушка. И очень смешно привораживает молоденького кавалера, липнет к нему как пиявка. Вот уже и к венцу готова. Вырядилась в белое, как юная невеста, млеет рядом

с мальчиком-женихом. Гурмыжская у Муравьевой становится в иные минуты приторной и жеманной, ведет себя несообразно возрасту. Но она незловредна и нестара, а потому слова героини о необходимости сделать завещание публику чрезвычайно забавляют. А вообще она всегда весела, не киснет — словом, дама приятная во многих отношениях». Иной предстает Гурмыжская Лилии Юдиной — обворожительная, кокетливая дама в возрасте, чуждая суеты, она уверенно и жестко выстраивает свое будущее. Знает цену себе и окружающим. Точно и умело играет в «женскую слабость», ни в чем не промахнется...

Но главное — все эти характеры, такие разные, соединяются в едином режиссерском замысле гимна Театру, где закулисье, подмостки и зрительный зал живут и дышат в одном ритме, в том самом, что переплетает и рождает новое качество игры и реальности, дружбы и предательства, любви и поиска выгоды.

Спектакль Юрия Соломина получился многоплановым и многослойным; в нем какие-то смыслы открываются неожиданно и не сразу, а какие-то проходят, едва зацепившись за краешек сознания.

Как в реальной жизни.

Но вернемся снова назад, в семидесятые годы XX столетия.

После поставленного Игорем Владимировичем Ильинским «Леса» интерес Малого театра к новым постановкам пьес А. Н. Островского не то чтобы иссяк, но как-то поутих. Вскоре появилась «Гроза» в постановке Б. А. Бабочкина, а потом на несколько лет воцарилась пауза.

В первой главе мы достаточно подробно говорили о спектаклях, рождавшихся на сцене Малого театра в этот непростой для него период жизни, с середины семидесятых и примерно до середины восьмидесятых годов. Не стоит здесь вновь перечислять их, лучше перелистать страницы назад и попытаться вспомнить и осознать, как переживалась театром эта эпоха, ставшая переломной в жизни общества и, соответственно, в жизни советского театра, по-своему преломившего отсветы той поры.

Вспомнить и осознать в контексте разговора о драматургии Александра Николаевича Островского, всегда для Малого театра живительной, сулившей новые обретения.

Это была эпоха напряженного поиска, в котором, очевидно, на какое-то время показалось, что творчество Островского утратило свою жгучую актуальность. В определенном смысле, так оно и было; по крайней мере, на беглый взгляд, который, к сожалению, редко склонен соотносить временное и вечное в их глубинных пересечениях. В одном из интервью Ю. М. Соломин рассказывал о том, что в советские времена

пьесы Островского воспринимались как замечательные, «но как бы не про нас. Частных банков тогда не было. Кредитов под проценты никто не брал, долговых бумаг не подписывал... Да и денег больших у людей не было... Когда Леонид Андреевич Волков ставил в Малом театре “Свои люди – сочтемся!” с Любезновым, Анненковым, Владиславским, Белевцевой, ... пришлось экономиста приглашать. И он втолковывал, что такое закладные, проценты, долговая яма... Многие сцены пришлось вымарывать, потому что и зрителю это все было непонятно».

Теперь-то нам все это стало внятно, но тогда, в стремлении к поверхностной современности (чем грешили многие театры страны) как-то невольно забылось, что драматургия Островского для артистов Малого театра всегда служила особой питательной средой, источником вдохновения и новых обретений не только (а порой и не столько) в плане новых идей, веяний времени, соответствия дню нынешнему, сколько в поддержании и развитии актерских индивидуальностей, в формировании актерского ансамбля, в котором каждая нота звучит сильно, ярко, мощно, несмотря на то, что ансамбль этот постоянно пополняется новыми силами молодых, только пришедших в труппу артистов.

А значит и в том важнейшем смысле сохранения школы русского психологического театра, традициям которого Малый театр старался следовать во все времена, пусть порой это получалось у него лучше, порой – хуже.

В статье, посвященной Э. А. Быстрицкой, критик А. Шерель, рассказывая о ролях актрисы из репертуара Островского, формулирует очень важную мысль: «Сцена этого театра хранила атмосферу блистательных спектаклей нескольких поколений исполнителей пьес Островского, десятилетиями доказывавших правоту “своей трактовки” роли, образа, наконец, той или иной сцены.

Это вовсе не значило, что театр призывал молодую актрису к штампам и повторам того, что уже делали на его подмостках актеры, в течение двух столетий игравшие драматургические сочинения Александра Николаевича Островского. Нет, никакие эксперименты здесь не возбранялись. Но любое “новое слово”, любой художественный поиск в той или иной пьесе – особенно в пьесе Островского! – воспринимались в сопоставлении с тем, что уже было сделано блистательными предшественниками».

В принципе, это очень обычно и даже банально – вспоминать прежние сценические варианты и противопоставлять их современным. Но для Малого театра в контексте его существования эта черта, действительно, приобретала смысловое значение. И дело совсем не в том, чтобы утвердить, закрепить навеки некий штамп, а в невымышленном раз-

витии того, что можно назвать «линией жизни» образа, персонажа. И в драматургии Островского было особенно заметно и умение артиста эту «линию жизни» провести не от неведомого пункта А в неведомый пункт Б, а от определенным образом сложившейся традиции, и стремления творчески освоить и продолжить кем-то до тебя найденное...

Не слишком часто появлявшийся в то время на подмостках Малого театра Островский все-таки почти каждый раз заставлял говорить об уникальном мастерстве труппы. Спектакли были разными — кое-какие из них можно со спокойной совестью назвать проходными, но сам факт общения с этим знаковым для театра автором должен был принести свои плоды.

И принес их.

В 1980 году был поставлен спектакль «Женитьба Бальзаминова» (режиссер В. Седов, художественный руководитель постановки Б. Львов-Анохин), объединивший три одноактные комедии А. Н. Островского: «Праздничный сон — до обеда», «Свои собаки грызутся — чужая не приставай» и «За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)». По мере их появления многим становилось ясно, что все три пьесы необходимо играть в один вечер как своеобразную трилогию о Мише Бальзаминове и его «судьбе-злодейке». Так и решил поступить Малый театр.

Вряд ли можно отнести эту постановку к «золотому фонду» театра, но сильно, емко сыгранные артистами разных поколений роли не просто помнятся до сей поры, а кажутся с дистанции в три десятилетия еще более объемными: ведь сегодня мечты не обремененного ни умом, ни талантами молодого человека о том, что настанет миг, когда деньги свалятся ему на голову прямо с неба, без каких бы то ни было усилий с его стороны, в каком-то смысле актуальнее, чем тогда, и заставляют вспоминать старый спектакль, восхищаясь поистине ювелирной работой Т. Панковой (Красавина), Г. Деминой (Бальзаминова), В. Бочкарева (Бальзаминов), Г. Букановой (Белотелова), О. Хорьковой (Ничкина), А. Клюквина (Неуеденов)...

Маменька Миши Бальзаминова в исполнении Г. Деминой была такой восторженной мечтательницей, наивно верящей в возможность чудесного обогащения, что совершенно ясно становилось, в кого уродился Мишенька. «У Бальзаминова-Бочкарева и не может быть другой матери, — пишет С. Овчинникова. — С самой колыбели он жил в этой атмосфере незатейливых фантазий, неизжитых девичьих мечтаний и представлений. Недаром день маменьки-барышни начинается с того, что она поливает цветочки на окне, прихоращивается перед зеркальцем в овальной оправе — идиллическая картинка.

На горе стоит домик-крошечка.
Он на всех глядит в три окошечка... —

поется в старинной песенке. Бальзамина-Демина — хозяйка именно такого домика, и сама она — крошечка, и ум у нее — крошечный, и сердечко — детское, и добра она накопила за всю свою жизнь самую малость».

Мать и сын Бальзаминовы — одного поля ягоды: наивный взгляд широко распахнутых глаз, мечты, грезы, надежды на богатство и... полное неумение увидеть себя со стороны, постигнуть смысл собственных желаний.

А сваху Т. Панковой называли свахой-клоуном при купцах-скоморохах вовсе не для красного словца. Красавина была такой безудержной фантазеркой, что все ее поступки и их логическая связь казались насквозь пронизанными осознанной и осмысленной театральностью. Словно опытный режиссер, Красавина-Панкова прикидывала: может, так попробовать? может, эдак сойдет?

И ведь пробовала. И ведь сходило...

А спустя год, в 1981, в постановке В. Хохрякова и А. Бурдонского появился в репертуаре Малого театра еще один спектакль о волнующем и загадочном мире кулис — «Без вины виноватые» (художник Е. Куманьков). Предыдущая постановка этой пьесы А. Н. Островского состоялась в 1940 году, тогда ставила спектакль и играла главную роль В. Пашенная (в роли Незнамова выступил М. Царев, Шмагу сыграл И. Ильинский). Позже Кручинину играла Е. Гоголева.

В спектакле 1981-го года роль актрисы Кручининой досталась Э. Быстрицкой, сумевшей благодаря своему темпераменту и глубине переживаний вызывать в зрительном зале искреннее и сильное сочувствие не только к своей героине, женщине сильной, умной, одаренной, но и шире — к судьбе служителей Театра, которые редко принадлежат самим себе. Эта тема неожиданно остро прозвучала в спектакле, не отличавшемся ни жесткой (в духе времени) режиссерской концепцией, ни громкостью звучания, и запомнилась, может быть, потому, что в более поздних постановках «Без вины виноватых» в разных театрах не прозвучала так проникновенно и горько.

Элина Быстрицкая никоим образом не проигрывала в невольных сравнениях с теми, кто выступал в роли Кручининой до нее — она вела свою партию горячо, страстно, никому не подражая, глубокими, сочными красками писала Судьбу актрисы и женщины.

Александр Шерель писал, вспоминая этот спектакль и работу Элины Авраамовны: «Она играла трагедию, которую ее Отрадина излучала

с первого же появления на сцене... Она сыграла этот спектакль, несколько лет подряд собиравший аншлаги на сцене Малого театра, ставший еще одним ее открытием, с первых же мгновений представления принятый публикой с огромным интересом и сочувствием».

Пожалуй, никогда надолго не уходила из репертуара пьеса А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» — одна из самых, быть может, «вневременных» пьес драматурга, оказывающаяся актуальной и острой фактически в любую эпоху. После некоторого перерыва, когда «Мудрец» из афиши театра исчез, к постановке обратился И. В. Ильинский, занятый в прежней постановке этого спектакля. 23 марта 1984 года состоялась премьера.

Кое-кто из критиков поспешил объявить спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» возобновлением предыдущей сценической версии, много лет не сходившей с подмостков. Но это было не так. И. В. Ильинский, мастер, умеющий точно расслышать «гул времени» в старой пьесе и ненавязчиво соотнести ее проблематику с днем сегодняшним, создал спектакль во многом принципиально новый.

В частности, в том, что касалось психологических мотивировок характеров основных персонажей.

Роль Егора Дмитрича Глумова, молодого человека, сыграл в «Мудреце» Виктор Коршунов, которому в ту пору уже исполнилось пятьдесят. И в этом проявилось удивительное, может быть, лишь с годами ставшее внятными до конца новаторство режиссера, его, если угодно, концепция. В спектакле И. В. Ильинского Глумов не мог быть молод: у этого прирожденного лицедея, завязанного игрока была душа прожженного, прожившего и многое познавшего человека. Мудреца в прямом смысле этого слова, чей ум находится в прямой зависимости от приобретенного жизненного опыта.

Виктор Коршунов, по меткому замечанию С. Овчинниковой, «демонстрировал Глумова во всем его великолепии, словно показывая своим студентам, как надо эту роль играть. И будто сговариваясь с публикой...»

Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» середины восьмидесятых годов звучал остро, современно благодаря мастерству занятых в нем артистов: Т. Еремеевой, нежно-приторной и одновременно мстительной Клеопатры Львовны Мамаевой, стареющей кокетки, жадно хватающейся за ускользающую молодость; С. Фадеевой, хитрой, лукавой и лишенной каких бы то ни было нравственных устоев Глумовой; Н. Анненкова, барственного красавца-тугодума Мамаева; И. Ильинско-

го, тупого и самодовольного солдафона, претендующего на роль вождя молодого поколения Крутицкого...

И очень важно было в этом спектакле назначение на роль Глумова В. И. Коршунова: в главе о комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» шла речь о том, что назначение признанного «социального героя» (В. Коршунова и К. Лаврова) на роль Молчалина одновременно в двух театрах стало определенным и весьма серьезным знаком того, что театр переходит на новый язык в общении со зрителем — несовпадение личности актера с характером персонажа заставляет внимательно вслушиваться в знакомые со школьных лет, кажущиеся прописными истины, и обнаруживать в них совсем иной смысл. Теперь же, в Глумове, на первый план для В. Коршунова выходило сознательное, ничем не скрытое лицедейство, на которое оказывался виртуозно способным этот отнюдь не стремящийся омолодиться человек. Стремление Глумова самоутвердиться было отчаянным последним шансом — впереди не было той жизни, что у молодого, не было возможности новых проб. И это очень точно совпало со многими настроениями современников того спектакля.

А следующий «Мудрец» заявил о себе спустя два десятилетия — спектакль В. Бейлиса «На всякого мудреца довольно простоты» появился в афише в 2002 году, обозначив современность совершенно иного рода. Эта постановка была девятой по счету на сцене Малого театра с момента появления пьесы А. Н. Островского в 1868 году, и, разумеется, в разные времена она «оборачивалась» к своим зрителям различными гранями. В сегодняшнем спектакле отчетливо звучит мысль о том, какими путями можно пробиться в «высшее общество», и все способы хороши на этом нелегком пути, кроме одного — честного...

К премьере Ю. М. Соломин дал интервью, в котором, в частности, сказал: «Островский — автор, без которого Малый театр не может обойтись, и у нас в текущем репертуаре немало его произведений. Но «На всякого мудреца...» отличается от всех других: это комедия социального плана о нарождающихся новых отношениях в обществе, даже сатира, хотя сам Островский не употреблял такого слова... Пьеса «На всякого мудреца довольно простоты» — пьеса, наиболее близкая сегодняшнему дню».

И для того, чтобы эту близость обозначить наиболее четко и внятно, режиссер В. Бейлис воспользовался красками остро сатирическими, порой даже фарсовыми.

Виктор Коршунов сыграл Крутицкого, придав своему герою отнюдь не угрожающие, а откровенно гротесковые черты (сегодня Крутицкого играет Борис Клюев — очень смешно, живо и интересно). Коршунов

играл Крутицкого этаким выживающим из ума старцем в тельняшке, с гантелями и прилипшей к лицу постоянной дурацкой улыбочкой. Этот «столп общества» воспринимался неожиданно свежо, ярко, и когда он говорил об упразднении каких бы то ни было реформ, становилось ясно, насколько для этого бодрячка опасен хоть какой-то проблеск мысли, который неизбежно возникает за любимыми переменами. Тем смешнее он в минуты, когда «расслаблялся» — одно воспоминание о том, как лихо отплясывает Крутицкий под зажигательную бессарабскую мелодию, вызывает улыбку. А акцентированный В. Коршуновым страх перед тем, что люди начнут когда-нибудь думать самостоятельно, неожиданно сближает творчество Островского с эстетикой драматургов-абсурдистов XX века. И, что греха таить, пробуждает вполне современное чувство...

Глумова играет Александр Вершинин (во втором составе — Василий Зотов). Оба исполнителя играют не юношу, а человека желчного, обиженного, мстительного. Цели этого Глумова четко определены еще до того момента, как впервые поднялся занавес — он знает, куда и зачем ему надо, и изобретательно выстраивает траекторию своего пути наверх. И нет на этом пути ничего, чем не стоило бы пожертвовать ради будущей карьеры!..

В спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» режиссер собрал признанных звезд Малого театра, и надо видеть, с каким наслаждением, какими щедрыми красками рисуют своих персонажей Э. Быстрицкая и Л. Юдина (Турусина), И. Муравьева (Мамаева), А. Потапов (Мамаев), Т. Панкова (Манефа), А. Клюквин (Городулин), А. Ермаков (Голутвин)...

А теперь вернемся к хронологии.

Но прежде чем мы заговорим о конкретных спектаклях, любопытно, как представляется, вспомнить, какие из пьес А. Н. Островского возвращались в репертуар Малого театра, начиная с середины восьмидесятых годов — уже в самих названиях содержится немаловажная информация о том, как трактовал театр соотносимость драматургии Островского с современностью.

Итак, в 1986 году появился спектакль «Доходное место» (режиссер В. Бейлис), спустя четыре года (проведенных театром без новых названий Островского, что тоже представляется достаточно существенным!) состоялась премьера «Дикарки» (режиссер В. Соломин). Еще через два года, в 1992-м, Б. Морозов поставил «Горячее сердце», и словно рухнула невидимая преграда — каждый сезон обозначался премьерой пьес А. Н. Островского: 1993 год — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (режиссер Э. Марцевич), 1994 год — «Волки и овцы» (режиссер В. Иванов),

1995 год – «Таланты и поклонники» (режиссер В. Бейлис), 1996 год – «Свои люди – сочтемся!» (режиссер А. Четверкин), 1998 год – «Лес» (режиссер Ю. Соломин), «Бешеные деньги» (режиссер В. Иванов) и «Трудовой хлеб» (режиссер А. Коршунов), 2001 год – «Пучина» (режиссер А. Коршунов), 2002 год – «На всякого мудреца довольно простоты» (режиссер В. Бейлис) и «Правда – хорошо, а счастье лучше» (режиссер С. Женовач), 2004 год – «Последняя жертва» (режиссер В. Драгунов), 2005 год – «День на день не приходится» (режиссер А. Коршунов)...

Уже по одному этому сухому перечню можно отчетливо понять, что Малый театр своими обращениями к драматургии А. Н. Островского воплощал определенную, строго выстроенную систему восприятия действительности.

В середине восьмидесятых годов тема «доходного места» была, пожалуй, наиболее востребованной.

Событием этот спектакль не стал, хотя в нем было, как всегда в Малом театре, достаточно много интересных актерских работ. Но вряд ли было бы справедливо умолчать о «Доходном месте» – этот спектакль появился в репертуаре театра очень своевременно.

30 января 1857 года Л. Н. Толстой писал о пьесе А. Н. Островского: «Это огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова». Спустя сто тридцать с лишним лет слова классика приобрели обновленный смысл, подтвердив удивительную прозорливость Толстого: уходит время вышневецких, настало время юсовых, которые всегда могут сказать о себе: «А генерал весь в моих руках».

Р. Филиппов играл этого старого чиновника как явление – мощное, обобщающее. Он не прощал Жадову (А. Харитонов) того, что тот более всего боялся уподобиться ему; все, выходящее за рамки понятий и поведения Юсова было ему ненавистно, вызывало желание задушить. И, несомненно, именно Юсов становился главным героем «Доходного места» в ту недавнюю для нас эпоху.

... Летом 1987 года Малый гастролировал в Уфе. Среди восторженных, в основном, рецензий на спектакли театра мне попала одна весьма любопытная, написанная М. Ланиной, в которой отмечено, что «кое-какие спектакли Малого театра, привезенные на гастроли в Уфу, упрекали в “реставрационности”».

«Ах, как хорошо, думалось мне, было бы упрекнуть в том же самом и “Доходное место”, – пишет автор, – возможно, пострадал бы престиж театра, но несказанно выиграли бы все мы (конечно, “мы” – это не только население “губернского города”). Ах, как хорошо было бы, если бы

мы только вежливо восхитились мастерством классика русской литературы, обличавшего чиновничество прошлого века, порадовались бы умелой актерской игре и разошлись бы по домам, думая про себя: конечно, прошлое надо знать и помнить, но нынче у нас другие заботы...»

«Спектакль был современен, — продолжает автор, — и я с горечью пишу: к сожалению, современен... С горечью — и с гордостью. За артистов, прекрасно понимавших, что они играют, и игравших свои роли с настоящим азартом. Профессионал высокого класса хорошо сыграет и в “реставрационном” спектакле — но так сыграть можно было только в спектакле злободневном, современном и даже, пожалуй, — политическом».

«Политической» в «Доходном месте» читалась в каком-то смысле линия Жадова — не героя, не борца, человека, несомненно, наделенного обостренным чувством собственного достоинства, принципами, но сдающего свои позиции, может быть, не столько от любви к Полине (О. Пашкова), сколько от ощущения безысходности, тупика, в который его загнали.

Столпом общества, своеобразным гарантом незыблемости его основ выступал в спектакле Вышневецкий, сыгранный А. Кочетковым сильно и страшно. Остановившийся взгляд, плавные, «царственные» движения руки, вся его поза, как будто тщательно отрепетированная, — все указывало на то, что Вышневецкий вечен. И то, что в финале он попадает под суд за злоупотребления, в сущности, мало что меняет: так, некая досадная преграда на пути. Это не надолго. Это преодолется...

«Кто из них прав? — пишет М. Ланина. — Как хорошо было бы сказать: прав Жадов. И это было бы верно, если бы спустя сто тридцать лет после опубликования пьесы мы воспринимали ее лишь как документ истории. Видимо, небольшой процент — может, даже доли процента! — правоты оставался и за Вышневецким. Иначе не давали бы о себе знать до сих пор Вышневецкие и Юсовы».

Очевидно, судя по всему к такому итогу критик пришла, исходя из финальных слов Вышневецкого: «Сильные враги — вот причина! Вот что меня сгубило! Проклятие вам! Позавидовали моему благополучию... Не падение меня бесит — нет, а торжество, которое я им доставлю своим падением. Что теперь разговору! Что радости! О, черт возьми, я не переживу!» С такой страстью, с таким еле сдерживаемым бешенством произносил эти слова Афанасий Иванович Кочетков, что становилось ясно: в наступающих новых временах мало что изменится, и если сегодня «вор у вора дубинку украл», как глаголет старая поговорка, то завтра найдется на него еще более изобретательный и ловкий вор. Этот вор — Юсов, которому и суждено стать героем следующего десятилетия.

Но наступили девяностые, и в воцарившейся в России сумятице уже трудно было назвать лидирующей, наиболее созвучной времени какую-то одну тему. Их возникало множество на перепутьях действительности, и было очень важно уловить те внутренние токи, которые могли не просто связать ту или иную пьесу с новым временем, но дать (как бы «старомодно» это ни прозвучало) определенный нравственный урок.

Очень важно отметить, что к началу девяностых годов Малый театр переосмысливал классику (и едва ли не в первую очередь, творчество Александра Николаевича Островского) именно с этой точки зрения — пропущенных, не выученных вовремя уроков. И в этом плане важными оказывались спектакли, выпущенные с разницей в несколько лет: «Дикарка» Виталия Соломина, «Горячее сердце» Бориса Морозова и «Не было ни гроша, да вдруг алтын» Эдуарда Марцевича.

В. Соломин обратился к «Дикарке» А. Островского и Н. Соловьева фактически впервые после того, как в Доме Островского в 1879 году ставили эту пьесу.

Е. Полякова отмечала в статье, написанной через несколько лет после премьеры: «“Дикарку”, написанную немолодым Островским в соавторстве с молодым Н. Соловьевым, московские зрители давным-давно не видели... Нынешний спектакль Малого три года пользуется крепким успехом. Идут посмотреть любимых артистов. Идут не столько за неожиданностями, сколько за ожидаемыми впечатлениями. Так у вахтанговцев ждут давней “Турандот”, в Художественном — чеховской тонкости, на Таганке — эпатажа... Ожидание оправдывается. Прежде всего живым волнением за судьбу “дикарки” Вари — С. Амановой, ожиданием — чем же кончится домашняя драма-комедия: это ведь не “Гроза”, содержания “Дикарки” никто не знает. В отношениях супругов Ашметьевых, отца и дочери Зубаревых, молодых соседей и старых слуг возможны разные варианты, как в самой жизни».

Зрители, действительно, ходили по несколько раз на спектакль, чтобы насладиться тонкой и точной игрой Е. Глушенко (Мария Петровна), О. Чуваевой (мать Ашметьева), В. Павлова (Ашметьев).

В самом начале девяностых Виталий Соломин увидел в истории, рассказанной драматургами, материал, созвучный времени: в «Дикарке» царит неустойчивость, текучесть той жизни, что переверотилась и никак не хочет укладываться. Как бы ни был непримирим конфликт между детьми и родителями, дети вырастут, окрепнут и станут куда страшнее: «Годика через два-три мы с тобой купим у них это имение, и с парком, и с “Миловидой”», — этими словами завершается пьеса и спектакль, невольно отсылая память к ранней пьесе А. Н. Островского «Свои люди — со-

чтемся», где Лазарь Подхалюзин и Липочка, переступив через родителей, отправились завоевывать большой мир...

Варя, сыгранная совсем молодой Светланой Амановой, до сих пор дорога актрисе: Аманова считает, что именно Варя «открыла для нее дверь в духовный мир героинь Островского». Эта полудевушка-полуробеночек была настолько живой и непосредственной, что получила прозвище «дикарка», но в этой «дикости» светилась чистота и первозданность чувств юного существа, познающего мир во всех его противоречиях. «Используя комедийные краски, Аманова воплотила лучшие черты русского женского характера, наделила свою своевольную и непокорную героиню целостностью натуры, живостью и пытливостью ума, наблюдательностью, а главное — искренней жаждой глубокого чувства», пишет Е. Амирханова.

В «Горячем сердце», поставленном Б. Морозовым немного позже, отчетливо прозвучала мысль Вл. И. Немировича-Данченко о том, что же есть для нас «дух Островского»: «... даже не быт, как таковой, а вот именно его учение о добре и зле, его верховный взгляд на грешную землю... Важно, чтоб актер всем своим существом нес в публику правду Островского». Е. Полякова отмечала в статье: «“Горячее сердце” режиссера Б. Морозова и художника Э. Кочергина — словно сказка, рассказанная на крыльце, в сумерках, после дневных забот. Заходит солнце, встает луна, не спят ночью влюбленные и лихие люди. Но взойдет солнце, будет побеждено ночное зло, все придет к счастливому концу. Сказочный мотив махечи — падчерицы, простоватого отца — главная семейная линия спектакля».

Наверное, не будет преувеличением сказать, что из всех спектаклей, поставленных Б. А. Морозовым на сцене Малого театра, этот стал самым простым, внятным и четким, действительно, словно в сказочном сюжете, здесь каждый персонаж предстал перед нами почти «по Добролюбову», заметившему когда-то, что человек в пьесах А. Н. Островского «водится не отвлеченными принципами, не мгновенным пафосом, а просто натурой, всем существом своим».

Такова Матрена (Е. Глушенко) — неистовая в своей страсти, готовая на любые преступления, только бы удержать возлюбленного, не скрывающая ни от мужа, ни от падчерицы своей одержимости, потому что дикое, дремучее чувство так и рвется из нее. Не случайно эта работа актрисы была высоко оценена — в 1993 году Евгения Глушенко получила за роль в «Горячем сердце» приз Цетрального Дома актера им. А. А. Яблочкиной и международной ассоциации «Музы Свободы» — «Хрустальную розу».

Таков и Павлин Павлиныч Курослепов, сыгранный В. Езеповым не просто властным купцом-самодуром, но человеком, к которому уже приблизилось безумие на своих мягких лапах и постепенно овладевает его и от природы-то не слишком сильным рассудком. Падающее небо становится для Курослепова символом вселенской катастрофы, но то, что небо уже «упало» на стены его собственного дома, Курослепов не в силах увидеть и осознать.

Улыбчивый, почти по-детски хвастливый и бесхитростный городничий Серапион Мардарыч Градобоев сыгран В. Павловым по-своему обворожительно: никакой он не Скорпион (как упорно коверкает его имя коварная Матрена), просто с охотой берет, где дают по первому же намеку городничего, и радостно изображает власть. Но когда на город наступает новая сила — растерянно выпускает из своих пухлых ручек эту власть и уходит в тень. В. Павлов в Градобоеве сыграл не просто человека, определенный типаж — он показал явление: уродливое, совершенно прогнившее на корню, но захватывающее своей наивной оболочкой снаружи. Смотришь на такого Градобоева и невольно хочется улыбнуться ему в ответ на показное добродушие...

Новая сила, Хлынов, сыгран В. Бочкаревым настолько неожиданно и мощно, что порой всплывает в памяти Дмитрий Федорович Карамзov — совершенно иной герой, мучимый совершенно иными вопросами, но, подобно Хлынову, испытывающий детское недоумение перед самыми, казалось бы, простыми вопросами нравственности. Той самой «инстинктивной нравственности», о которой в применении именно к персонажам Островского рассуждал Н. Шелгунов. Хлынов-Бочкарев, несомненно, ведает, что же это такое, поэтому и различает людей, поэтому и находит им наказания, лишь по беглому взгляду кажущиеся однообразными. Он умеет быть и изысканно-благородным, и простовато-хитрым, и яростным, этот рыжебородый человек, мучимый более всего русской тоской, которая так часто становится неизбежным приложением к большим деньгам. Хлынову хочется постоянного праздника, но это невозможно, от того и мается он, сам не понимая причины.

А. Коршунов сыграл Гаврилу типичным «маленьким человеком», неприметным, неказистым, но чье сердце не только переполнено большой любовью, но и способно согреть, одарить теплом каждого. Он упорно, терпеливо ждал своего часа, твердо зная, что наступит момент и понадобится любимой все то, что составляет его сущность: верность, нежность, преданность. В ожидании этого момента Гаврила как будто копил в себе, проверял на прочность эти чувства...

И таким же, в принципе, был ворчливый, но твердо различающий нравственные принципы дворник Силан А. Кочеткова — дремучий, не-

грамотный мужик, он был наделен артистом недюжинным даром справедливости и собственного достоинства...

Метафора «горячего сердца» получила в спектакле Б. Морозова толкование отнюдь не однозначное: по-своему многие из персонажей наделены им — не только Гаврило, но и Матрена, и Хлынов. Для режиссера важно лишь то, на что направлен этот обжигающий огонь, способный «не отвлеченными принципами, не мгновенным пафосом, а просто натурою, всем существом своим» что-то изменить, что-то улучшить в реальности, в принципах окружающего нас мира...

В 1993 году на сцене Малого появилась пьеса «Не было ни гроша, да вдруг алтын», поставленная Э. Марцевичем. История замоскворецкого Гобсека появилась в афише театра, можно сказать, на редкость своевременно. Тем более, что роль Михея Михеича Крутицкого сыграл в ней старейшина Малого Евгений Валерианович Самойлов.

«Михей Михеич Крутицкий у Евгения Самойлова фигура крайне определенная, — справедливо отмечает А. Иняхин. — И при этом — обобщающая. Тут ... есть соблазн гастрольной паузы и бенефисного лидерства. Но артист, благодаря, кстати, тонкой и разумной режиссуре хорошего артиста Эдуарда Марцевича, этих соблазнов счастливо избегает, поскольку опять-таки открытая в характере героя пушкинская природа страстей пронизана высокой лирикой».

Идея власти денег в то время только еще захватывала общество, пробуя свою завораживающую силу. Не «бешеные деньги», которые необходимо разбрасывать, зримо свидетельствуя о достатке, но потаенные, зашитые в ветхую шинельку, которые можно в любой момент прощупать под складками, ощущая не свою власть над ними, а их власть над собой. Сладострастие совершенно особого рода, присущее бальзаковскому Гобсеку или пушкинскому Скупому рыцарю, оказывалось у героя Островского в чем-то страшнее и сильнее. Во всяком случае, Э. Марцевич прочитал комедию именно так: комедийным оставался лишь внешний слой, глубинная сущность была поистине трагической.

Мир бытовых реалий, тесно окружающий персонажей, для Крутицкого словно отсутствует — он живет своей «пламенной страстью», ничего не замечая вокруг. Эта мучительная страсть, по замечанию критика, «выжгла душу, спалила сердце, истерзала бессонницей ночи». Лишь острые взгляды из-под нависших бровей и изредка возвышающийся голос свидетельствуют о том, что этот человек еще жив. Его жажда накопительства была мертва и — парадоксально! — возникала мысль: может быть, лучше «бешеные деньги», к которым не относишься с подобной испепеляющей страстью?

Понадобится всего лишь два года, чтобы эта мысль четко сформулировалась в обществе...

Иным был Крутицкий А. Кочеткова. Артист играл эту роль совсем недолго, но запомнился невероятной, яростной мощью, которой жил его персонаж. Крутицкий Кочеткова ни на миг не воспринимался мертвым — это был человек, твердо идущий к своей цели и словно ослепший в тот миг, когда тщательно накапливаемые деньги пропадают. Но он не сломлен, а готов вцепиться в горло каждому...

Играет Крутицкого и сам постановщик спектакля Э. Марцевич. В его персонаже проглядывает даже какая-то робость, он вызывает в зрителе не тот ужас, что вызывал Крутицкий Е. Самойлова, не то оцепенение, которым захватывал герой А. Кочеткова, а некое сложное чувство, в котором, по наблюдению А. Ануфриевой, совмещаются «то брезгливое отвращение, то ужас и вместе с тем — сочувствие, а временами... — смех». Этот Крутицкий умело использует приемы, которые ни в малой степени не отличали других исполнителей: умеет быть льстивым, заискивающим, подобострастным. И «говоря про свои гроши, он то и дело подносит руки к груди, бережно и любовно поглаживая: именно здесь, в сердце, а не в полах шинели спрятаны на самом деле его сокровища».

В спектакле, где для главного героя нет понятия быта, для прочих персонажей он приобретает особый смысл: в предметах, жестах, интонациях, деталях проявления. Достаточно вспомнить сцену, в которой захмелевшие Домна Евстигнеевна, хитрющая, нелепая маменька Елеси (Г. Демина) и Фетинья Мироновна Епишкина, шумная, сварливая, всех зажигающая своим неукротимым темпераментом (Т. Панкова), запевают на два голоса «Шумел камыш, деревья гнулись...» — это пьяненькое пение на фоне страсти Крутицкого по денежному мешку производит впечатление комическое, заставляя воспринимать пьесу А. Н. Островского по-настоящему современно. Так же, как ликование Елеськи (А. Коршунов) по поводу того, что он смог унижить соседей, отняв у них когда-то им же данный самовар...

Пьеса «Волки и овцы», считающаяся одной из лучших в творчестве А. Н. Островского, появилась в афише спустя год, в 1994 году, засвидетельствовав то расслоение общества, которое уже не только началось, но и стало заметным невооруженному глазу. Впрочем, Малый театр давно уже доказал, что лучшими могут быть названы все пьесы без исключения: проблематика, наполняющая драматургию Островского, за полтора века своего существования не только не утратила актуальности, но, скорее, наоборот — стала для нас во многом остро современной.

Содержание «Волков и овец» чрезвычайно простое, но невероятно живое, остроумное, словно вводящее нас в естественный и, в сущности, почти будничнейший контекст бытия, в котором не просто «волки» съедают «овец», но значительно чаще «овцы» скрывают под своей мягкой и пушистой шкурой истинных хищников. Вот это, пожалуй, становится самым увлекательным для режиссера Виталия Иванова — не разоблачая никого, лишь обозначать, «овец» в «чистом виде» в природе, к сожалению, не осталось (может быть, лишь Анфуса Тихоновна и отчасти Кулавина). Существуют «волки», которым придется теперь поедать друг друга, и начали они с несчастной собаки Тамерлана, которого слуга Мурзавецких с самого начала называл «волчьей котлеткой»...

Л. Полякова играет Мурзавецкую совсем еще не старой, полной сил и планов ханжой, которая, кажется, и сама бы не прочь устроить свое женское счастье, да понимает умом трезвым, почти мужским, что это уже не удастся, а потому суетливо пытается «помочь», так, чтобы самой остаться не внакладе... Мурзавецкая-Полякова едва ли не в первую очередь «хулиганка», как справедливо отмечено критиком: она так любит играть, что непроизвольно заигрывается, строит коварные планы и сама же попадает в собственные сети, но при этом умеет с каждым говорить на его языке, виртуозно подлаживаться к людям и ситуациям. Бесхребетным слабаком и пьяницей племянником (А. Коршунов) Полякова-Мурзавецкая вертит, как хочет, не желая видеть, что Апполон, при всей кажущейся мягкости и постоянной расслабленности, такой же хищник. Стоит ему только проспаться как следует, неизвестно еще — кто кого. Поистине звездно сыграл в «Волках и овцах» В. Борцов. Его персонаж вызывает сложную гамму чувств — над мягким, интеллигентным Лыняевым совсем не хочется смеяться: он действительно влюбился в Глафиру (эта роль по-разному сыграна Л. Титовой и Е. Харитоновой; для первой из актрис важнее оказывается тонкая игра, маленький домашний театр, для второй же в стремлении завоевать Лыняева никаких преград не существует, она не играет — идет напролом) и делает предложение девушке, понять, раскусить которую не в состоянии...

Иной Лыняев у Э. Марцевича — он детски открыт и восторжен, по меткому замечанию А. Ануфриевой, «кажется, что не столько сама Глафира, сколько ее актерский талант покоряет восторженного Лыняева, охотно и радостно, будто слепой щенок, идущего на поводу ее кружевной игры».

А прелестная вдовушка Купавина сыграна Е. Глушенко (в первом составе Евлампии Николаевны совершенно иначе играла Ирина Муравьева) как совсем не глупая, а просто очень наивная женщина, которой так хочется счастья, что она готова закрыть глаза на расчет: кто относит-

ся к ней искренне, а кто просто охотится за состоянием? Она душевно здорова и потому столь естественно впадает и в безудержное веселье, и в легкую грусть. Постоянно балансируя на грани опасности, Купавина-Глушенко, кажется, убеждена, что Господь уберезет ее от большого зла, а с малым она как-нибудь сама справится – своей добротой, искренностью, желанием верить...

Превосходно играют в спектакле Я. Барышев (Беркутов), С. Аманова (Купавина), В. Езепов (Чугунов)... И, конечно, старейшие актрисы театра – Татьяна Еремеева, Галина Демина и Татьяна Панкова. Они очень разные, эти тихие, забытые, запуганные тетушки-приживалки. Анфуса Тихоновна Т. Панковой вроде бы косноязычна, неловка, а вдруг взглянет из-под бровей – и такой вулканический темперамент ощущается в этой нелепой тетушке, что только держись!..

С пьесой «Свои люди – сочтемся!», едва ли не в первую очередь, связываются сегодня рассуждения Н. Шелгунова о «прирожденной правде» человека и его «инстинктивной нравственности». Для режиссера А. Четверкина они в каком-то смысле стали определяющими.

Самсона Силыча Большова и его жену Аграфену Кондратьевну играют в спектакле В. Борцов и Л. Полякова – очень просто и очень выразительно проживают они жизнь супругов, за всю долгую жизнь привыкших существовать одними мыслями и одними заботами. Роль Самсона Силыча играл в свое время А. Кочетков, и в его персонаже купеческое лукавство выглядело каким-то не природным, не присущим изначально, а усвоенным как урок. Когда же Большов попадал в собственноручно расставленные сети и вынужден был на горьком опыте убедиться в том, что дети намного превосходят отцов в искусстве предательства и подлости, потому что для них эти свойства стали природными и родными, тогда его боль, его внутреннее, глубокое, невысказанное и, может быть, не до конца понятое раскаяние в прежней жизни захватывало зрителей ощущением неподдельной трагедии.

В Большове В. Борцова столь открытых переживаний нет, артист уводит их в глубину, но финальное ощущение трагедии возникает и здесь, потому что внутренний слом этого сильного, большого человека, как-то сразу, на наших глазах становящегося меньше ростом, обмякающего под грузом предательства, не может не вызвать острого сочувствия. Не случайно в одной из рецензий на спектакль Большов был назван «королем Лиром из Замоскворечья»: В. Борцов сыграл подлинную трагедию своего персонажа могучего, всесильного человека, оказавшегося голым на голой земле.

И Аграфена Кондратьевна словно теряет к финалу свою статью, и красивый, глубокий голос начинает звучать прерывисто, настолько унижена она дочерью и зятем. Эти старики, может быть, годами и не разговаривали ни о чем серьезном, но мыслят совершенно одинаково — во всяком случае, о правде, чести, стыде. И их нравственность, которая отчетливо обозначится в финале в сопоставлении с «новой правдой», носителями коей являются Подхалюзин и Липочка, несомненно окажется «инстинктивной», а значит, единственно верной, органичной, но... неспособной бороться с мнимыми ценностями, захватившими поколение детей.

Единственный свет в окошке — дочь Липочка (О. Пашкова) — к голосу «инстинктивной нравственности» глуха, и потому в финале этой комедии Островского возникает чувство горькое и печальное.

Липочка и Подхалюзин (С. Тезов) — одного поля ягоды, две половинки, нашедшие друг друга. Вчерашний приказчик с эспаньолкой и тем характерным выражением глаз, в которых читается «Чего изволите-с?..», постоянно суетится, кружит, мелькает в глазах как какое-то наваждение, но твердо знает, что придет его час, станет он хозяином всего, что наживал Большов трудами и хитростью.

Интересным оказался и Сысой Псоич Рисположенский в исполнении В. Носика. Это была одна из первых больших ролей артиста, известного в основном по кино и пришедшего в Малый уже после смерти старшего брата — Валерия Носика. Жалкий человек с постоянно трясущимися руками, взгляд которого загорается лишь тогда, когда в поле зрения попадает «рюмочка», — Рисположенский В. Носика все же наделен какими-то остатками чувства собственного достоинства, которые в финальной сцене тоже отзовутся в душе горьким и жестоким уроком.

Невыученным, неусвоенным уроком.

Спектакль «Свои люди — сочтемся!», поставленный в 1996 году, в каком-то смысле можно назвать переходным — от него вела прямая дорога к другой эпохе, эпохе конца века. Многим казалось тогда, что именно в последние два-три года невероятно важно обозначить не просто новые, а утвердившиеся уже в обществе нравственные категории, этические принципы. Может быть, именно поэтому отчетливо выраженной режиссерской концепции в спектакле не было. В каком-то смысле он оставался «самоигральным», здесь были лишь замечательные актерские работы (кроме упомянутых необходимо назвать и ключницу Фоминишну Г. Деминой, и сваху Ю. Бурьгиной, которые были сыграны ярко, комедийно, остро). Все отчетливее сознавалось: пришло время «Бешеных денег» — это Малый театр ощутил безошибочно, внимательно вслушав-

шись в определение А. Н. Островского о случайных и непоседливых деньгах, которые в карманах надолго не задерживаются. Но это — лишь отчасти, что называется, «для избранных». Другой стороной той же медали становилась тема трудной, неблагополучной жизни и радости обретения в ней «трудового хлеба» — заслуженной награды за праведность.

Оба спектакля появились в 1998 году. И если действие «Бешеных денег» происходит на фоне шумном и пестром (художник А. Глазунов), где рекламные щиты известных торговых фирм соблазняют обывателей, суета в парке сродни сегодняшней модной вечеринке на свежем воздухе, а туалеты дам и строгие одежды кавалеров вызывают восхищение, то в «Трудовом хлебе», сыгранном на малой сцене филиала, в непосредственной близости от зрителей, в темноте и тесноте комнат Корпелова, постигается жизнь — простая и тяжелая, будничная, лишенная ярких красок, но глубоко нравственная, чистая. Ничего особенного не происходит: очередная благородная, но бедная девушка обманута очередным искателем «бешеных денег», однако справедливость в финале все же торжествует. Две юные воспитанницы Корпелова находят свое скромное, но исполненное достоинства счастье.

Отчасти именно эта проблематика «Трудового хлеба», тихая тема, оглушительным залпом прозвучавшая среди шумных и пестрых, изысканно-модернистских, тяготевших к форме значительно больше, нежели к содержанию, внутреннему смыслу спектаклей того времени, и заставила обратить на него самое пристальное внимание. Из дня сегодняшнего становится очевидным, что выбор «Трудового хлеба» в номинанты престижной театральной премии «Золотая Маска» был, может быть, последней данью тому, что мы называем общественным, гражданским сознанием общества. И «триумфом психологического театра» (так назвала свою рецензию на спектакль Ирина Глушенко), потому что отчетливо выраженная режиссерская концепция заменена в «Трудовом хлебе» столь же отчетливо выраженным чувством любви к людям. Людям-персонажам и людям-артистам. Здесь царит не та любовь, о которой говорят словами высокими и страстными, а та, о которой больше молчат.

Режиссура Александра Коршунова — атмосферная, детальная — дает зрителю возможность всмотреться в каждый характер словно в магический хрустальный шар: чем пристальнее смотришь, тем больше невидных, таящихся в глубине души знаков становятся вытканными, тем больше ненавязанных, естественных ассоциаций возникает. И оценивается мастерство каждого из артистов.

В. Барينو, игравшего учителя Иоасафа Наумыча Корпелова, промышляющего дешевыми частными уроками, крупно, мощно. Это чело-

век, хорошо знающий разницу между истинными и мнимыми ценностями, он готов поделиться с каждым, кто окажется в нужде, но ни за какие блага не позволит попирать свое человеческое достоинство. «Корпелов “бешеным деньгам” предпочитает трудовой хлеб, доставшийся нелегкой, но достойной жизнью, — пишет М. Гаевская. — В исполнении Барина нет ни тени напыщенного морализаторства и ложного пафоса, как и во всей постановке в целом. Никто из героев не отрицает, что “богатая жизнь приятнее”. Важно, чтобы в погоне за ее благами не исчезло то главное, что позволяет человеку сохранить себя, не утратить достоинство. Корпелову-Барину такие потери не грозят». Сегодня Корпелова играет Александр Коршунов — рисунок роли меняется, оставаясь тем же (может быть, даже более обостренным) в акцентировке темы человеческого достоинства.

Или А. Клюквина, рисующего образ барина Потрохова почти пародийно, смешно и жестко.

А Потрохов В. Борцова иной — режиссер Александр Коршунов говорит об актере: «Он нашел сочетание внутренней детскости и доброты и в то же время недалекости, рождающее внутреннюю драму человека, у которого все вроде бы есть, все идет прекрасно — он и пост занимает, и денег много (еще наследство свалилось), а вместе с тем тоска такая, что хоть вешайся. А как ее преодолеть — совершенно неизвестно. Выхода из этой ситуации он не видит, все горизонты закрыты».

А. Охлупиной, играющей жену Потрохова абсолютно под стать мужу: она суховата, строга, но под внешней оболочкой горит пожар той же снедающей тоски — хочется иной жизни, хочется простора; Г. Подгородинского, чей юный, влюбленный романтик Грунцов полон энергии, жизнеутверждающей силы, но и мальчишеского задора, веселости и озорства; Д. Зеничева, в роли лавочника Чепурина нашедшего очень точные краски для молодого, нервного, неуверенного в себе человека, который «недавно человеком стал», поэтому тугодумие удивительным образом сочетается в нем с готовностью к жертвам. Точными, акварельно чистыми линиями изображены и женщины: кухарка Маланья, которую Корпелов нарек изысканным именем Аглая (превосходная Г. Демина, продолжавшая традицию «великих старух» Малого театра, играла нелепое существо с больной от похмелья головой, в котором строптивость удивительным образом сочеталась с деловитостью), благородная, породистая, очень серьезная Наташа (О. Пашкова), наивная, восторженная Женя (Е. Дмитриева), обожающая свою сестру.

Атмосфера спектакля «Трудовой хлеб», по верному определению критика, соткана из безмерной и беспричинной русской тоски. Она звучит в песне «Как на речке было да на Фонтанке...», которую Корпелов

поет несколько раз, и всегда звучит она по-разному, подчеркивая общий настрой сцены, перемену настроения не только персонажа, но и окружающих его людей. Однако не так уж беспричинна эта тоска: вызванная, на первый взгляд, отсутствием денег и только денег, она уходит своими корнями значительно глубже, вызывая в зрителе ощущение неблагополучности жизни, где все понятия, все идеалы перевернулись и существуют словно в зеркальном отражении.

Обычно определение «последние романтики» связывают в отечественном литературоведении с пьесами А. Н. Островского раннего периода. Режиссер и театр берут на себя смелость утверждать, что и в «Трудовом хлебе», написанном в 1874 году, эта тема не просто присутствует, а определяет тональность. Все они в каком-то смысле последние русские романтики...

В «Бешеных деньгах» все иначе. С первых сцен возникает атмосфера особой публичности — той самой, в которой на виду у всех оказывается и задуманная комедия, и скрытая драма, и назидательный вывод. Многое уводится режиссером в область эффектных и почти водевильных страстей, бурных слез, показных чувств, но это не вызывает раздражения, потому что не выходит за границы вкуса — достаточно строгого, лишеного даже намека на пошлость. В спектакле созданы яркие характеры: делового человека Саввы Василькова (В. Низовой), который проходит путь от почти карикатурного влюбленного провинциала до мужа, исполненного чувства собственного достоинства; кутилы и болтуна Телятева (В. Бабятинский), в чьем образе очень точно соблюдены пропорции былого романтизма, почти очаровательного цинизма и неунывающего ни при каких обстоятельствах обаяния (Н. Казьмина справедливо отметила, что «знаменитые афоризмы Телятева актер произносит как уайльдовские парадоксы»); сладострастного «князьинки» Кучумова (В. Баринов), подобного бесшабашному сатиру, скрывающему под цилиндром рожки, а в ботинках копытца, но при этом умеющего выглядеть важной персоной, не терпящей возражений ни в чем и никогда; капризной красавицы Лидии (С. Аманова), которая под изящной кокетливой маской скрывает облик практичной и деловой барышни, старающейся выйти замуж за состоятельного человека, а когда надежды Лидии не оправдываются, она сбрасывает маску и готовится к открытой войне: «Я теперь не женщина, я теперь — змея», — эти слова звучат у С. Амановой словно звук барабанов, призывающих в бой; весьма успешно торгующей красотой дочери Надежды Антоновны Чебоксаровой (А. Евдокимова); вечно мрачного, терпеливо ожидающего своего часа Глумова (К. Демин)...

Но мужские персонажи, к сожалению, оказываются значительно интереснее женских.

Именно это дало основание даже благожелательным критикам говорить о том, что «поиски откровенного, почти грубого сходства с сегодняшней действительностью были для создателей спектакля едва ли не главной задачей» и заставляли вспомнить давние «Бешеные деньги» Малого театра с поистине блистательными работами Э. Быстрицкой, Ю. Каюрова, Н. Подгорного, В. Кенигсона, с неизбежным выводом: «В нынешнем сценическом варианте пьесы Островского не находится места тонкости и актерским “кружевам”. Все шито, как говорится, “белыми нитками”, и основные события разворачиваются с невероятной быстротой, безо всяких проблем...».

Ну как тут вновь не вспомнить слова А. Шереля о неизбежных сравнениях непременно в пользу того, что было когда-то? И даже если есть в рассуждениях критиков определенного рода справедливость, было бы глубоко неверным не отметить те мастерские работы, о которых шла речь.

И не менее несправедливо было бы пройти мимо того важного урока, который предлагает нам режиссер В. Иванов. К концу XX века, хотим мы того или нет, урок этот стал очевидным.

Сегодняшнее прочтение драматургии Островского не предполагает того, что подразумевалось на протяжении почти столетия: волки и овцы смешались в одно стадо монстров, переставшая быть пороком бедность добродетелью стать так и не смогла (вероятно, именно поэтому исчезла финальная реплика «Бешеных денег», афористичное высказывание Телятева: «И в рубище почтенна добродетель»), уже не на всякого мудреца довольно простоты, а праздничные сны не сбываются ни до обеда, ни после ужина.

Пришло другое время, перевернулись какие-то очень важные для предыдущего века смыслы.

Новое столетие открылось для Малого театра «Пучиной», поставленной Александром Коршуновым на сцене филиала (сам он сыграл в спектакле Кисельникова). Критика отнеслась к спектаклю довольно вяло, тем не менее, необходимо отметить, что режиссер предложил нам несколько неожиданную трактовку пьесы.

Написанная в 1865 году «Пучина» в каком-то смысле стоит особняком в творчестве А. Н. Островского. Принцип ее построения, откровенно заимствованный из мелодрамы Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», напитан содержанием сугубо «отечественным». В «Пучине» скрыты ходы коварные, тайные. Александр Коршунов именно их и попытался прояснить. Что-то ему удалось, что-то — не совсем, но притягательная сила спектакля состоит именно в попытке нового прочтения.

Кому-то эта «Пучина» могла показаться слишком скучной, академичной, потому что сохранился еще в памяти спектакль С. Женовача в Театре на Малой Бронной, где в сопоставлении текстов Дюканжа и Островского перед нами разворачивалась история почти романтическая, образ засасывающей пучины предстал страшным, и это точно соотносилось с реальностью того времени. Но не случайно один из современников Островского (по мнению В. Я. Лакшина, пьесы не понявший) заявил, что «глубина пучины равняется глубине самой мелкой тарелки». Есть в этих словах свой горький смысл, обнажившийся с течением времени.

Воспитанные на героико-романтических примерах люди чаще всего и оказываются на дне «самой мелкой тарелки» и с болью осознают, что, поскользнувшись на апельсиновой корочке будничного существования, гораздо легче переломать себе хребет, чем падая с вершин, на которые далеко не всем дано взобраться. Проблема, которая в начале нового столетия возникла с особенной остротой, и Александр Коршунов поставил спектакль именно об этом. Кисельников появляется из зрительного зала в светлом костюме, с бонбоньеркой, бездумный и беззаботный словно мотылек. Он счастлив, что вышел из университета и получил наследство — теперь героя ждут великие дела! Он счастлив, что полюбил хорошенькую и пустынную Глафиру (О. Пашкова), что встретил давнего товарища Погуляева (Е. Баринов). Рад самому этому летнему дню на бульваре, где крутится, сверкая разноцветными огоньками, карусель, гуляют нарядные люди, среди которых он — свой.

Но вся эта уютная, обжитая простота и есть пучина, в которой нет ничего романтического, а страшно все именно своей обыденностью и естественностью. Коршунов и не играет Кисельникова как героя, он — мелкий обыватель, человек из толпы, бредущий по жизни от восторженности к раздражению, от раздражения к тупому равнодушию, к осознанию, что не дают ему взятки, потому что не за что давать; к всплеску надежды и падению в бездну безумия.

Это история реально состоявшейся судьбы, которая и стала пучиной. И все персонажи драмы одинаково важны постольку, поскольку они в этой судьбе участвуют: чиновник Переярков, очень выразительно сыгранный Н. Верещенко (позже в этой роли В. Дубровский нашел краски более акварельные); опытный в улавливании человеческих душ купец Боровцов, для создания характера которого В. Баринов (сегодня эту роль играет Д. Кознов) нашел сильные, нешаблонные черты; резкая, угловатая, хитрая его жена, обладающая способностью слышать разговоры, в каких бы углах комнаты они ни происходили (А. Охлупина); измотанная жизнью, готовая пожертвовать любыми принципами мать Кисельникова (О. Чуваева); а, наконец, Неизвестный — персонаж, слов-

но пришедший в пьесу Островского со страниц романов Достоевского. Таким, по крайней мере, играет его В. Бочкарев.

В. Я. Лакшин в свое время обратил внимание на то, что никому еще не пришло в голову сопоставить этого Неизвестного с гостем, являющимся Ивану Карамазову. В спектакле А. Коршунова эта параллель возникает со всей отчетливостью.

Внутренняя метафора карусели вынесена режиссером и художником О. Коршуновой во внешний план, становясь знаком простым и содержательным: карусель, на которой до самозабвения кружатся дети, для взрослых нередко оказывается развлечением, способным монотонным кружением, когда все проплывает мимо, сливаясь до неразличимости, довести до обморока. Она так и будет кружиться до самого финала, манить своим светящимся куполом, парящим над буднями Кисельникова, дразнящим напоминанием о несбывшемся. И пробуждение героя от сна разума уже ничего не изменит в этой несложившейся судьбе...

Разумеется, и в этом случае не удалось уйти от сравнений — критики старшего поколения вспоминали Кирилла Кисельникова в исполнении Ю. Соломина, Э. Марцевича и были по-своему справедливы.

Во всем, кроме одного.

Эта «Пучина» пришла к нам в совершенно иные времена, когда и герой, и его устремления, и все, происходящее с Кисельниковым, оказалось окрашено иными красками — красками сегодняшней реальности.

А затем последовал спектакль, в каком-то смысле ставший для Малого театра знаковым: «Правда — хорошо, а счастье лучше», поставленный Сергеем Женовачем. Приглашение этого известного режиссера на постановку «Горя от ума» за несколько лет перед этим вызвало в общественном сознании, с одной стороны, удивление (как-то не верилось в «совпадение» Малого театра с подобным режиссерским почерком), с другой же — надежды на счастливый союз, на рождение молодого, невероятного вкуса вина в старых мехах. И надежды эти оправдались. О спектакле «Горе от ума» мы говорим в соответствующей главе, а здесь речь пойдет об укрепившемся союзе театра и режиссера.

В спектакле «Правда — хорошо, а счастье лучше» Сергей Женовач, кажется, самыми простыми средствами рассказал простейшую историю, а какой важной и нужной оказалась она для зрителей!.. Режиссер «омолодил» тех персонажей, которых традиционно играли артисты солидного возраста, и история любви Барбошевой (Е. Глушенко) и Грознова (В. Бочкарев) прозвучала и достоверно, и забавно, и трогательно, наполнив знакомое содержание совершенно новым эмоциональным чувством.

Спектакль вызвал множество рецензий и откликов, но — самое главное! — он вызвал горячую волну приятия, которого так часто недостает сегодня самым различным театрам, поэтому отзывы на «Правду — хорошо...», как правило, оказывались эмоциональными. «Здесь все удивительно молоды, увлечены, яркость каждого — благо общего дела, и случайных участников — нет, — пишет И. Виноградова. — Абсолютно все герои запоминаются — и в целом, и “точечно”. Можно, кажется, вспомнить каждую корзину с яблоками, перенесенную садовником (Александр Клюквин), и “мяу” Филицаты (Людмила Полякова) так просто не забудешь. Платон (Глеб Подгородинский), каждый раз со своей правдой залезающий на лавку-трибуну и со стихами забирающийся ближе к луне, однозначно разделивший всех на “патриотов своего отечества или мерзавцев своей жизни” юн и трогателен, а его свидание с Поликсеной (Ирина Леонова), когда они боятся приблизиться-прикоснуться друг к другу — одна из самых запоминающихся сцен. От “бизнеса” выступают Амос Панфилович (В. Низовой) с Никандром (Г. Дронов): все чисто-конкретно-понятно: и “если где много денег найдешь — нам скажи”, и спекуляция с натуральным сахарным песком по берегам рек. Мавра Тарасовна (Евгения Глушенко), хозяйка и распорядительница чужими судьбами, не подразумевающая возможности противоречия себе, с внутренним светом, который не скрыть никакими словами. Сила Ерофеич Грознов Василия Бочкарева — отдельный разговор... В любом мгновении столько жизни, тепла, расположенности к добру, что можно только позавидовать. А сколько достоинства при поступлении на новую службу — рука, спрятанная за спину, как положено, и добытый неизвестно откуда строевой шаг». Необходимо назвать и Зыбкину Ларисы Качановой — с какой любовью смотрит она на своего сына, с какой истинно материнской тревогой вслушивается в каждое слово, всей душой пытаюсь уберечь, помочь...

По точному наблюдению Веры Максимовой, спектакль «Правда — хорошо, а счастье лучше» убеждает в относительности установленного в веках канона: традиция словно растворена в воздухе, витает в самой атмосфере — это и становится сегодня главным достижением на пути освоения творчества А. Н. Островского новым столетием.

Пьеса А. Н. Островского «Последняя жертва» стала сегодня, без преувеличения, одной из самых востребованных. Почти одновременно появились в Москве спектакли в Художественном театре (постановка Ю. Еремина), в «Ленком» (постановка М. Захарова) и в Малом театре (постановка В. Драгунова). И именно последней из трех постановок довелось стать наиболее внятной и простой историей, что, вероятно, наи-

более потребно в наше время людям, порядком уставшим и от стрессовых ситуаций, и от сериального телевидения.

А. Н. Островский создал историю, в которой запечатлен точно выхваченный из потока реальности фрагмент жизни: молодая вдова без памяти влюбилась в недостойного человека и была излечена от этой страсти, а заодно и от позора немолодым богатым купцом, пожелавшим жениться на ней и сделать Юлию Тугину счастливой.

Сегодня стало хорошим тоном говорить о том, что в наше время полностью перевернулся смысл, вложенный в «Последнюю жертву» ее автором: он порицал общественные нравы, диктовавшие молодой женщине необходимость выходить замуж за старого и нелюбимого, продаваться за большие деньги! Это — «верхний слой» комедии Александра Николаевича, но единственный ли? Известно, что первые варианты пьесы носили названия «Жертва века» и «Попечители», но результат далеко ушел от первоначального замысла, в котором «старик, влюбленный в молодую вдову, старается под видом попечительства и покровительства разлучить ее с любимым молодым человеком, в чем и успевает. Молодому человеку подставляют девушку, выдавая ее за богатую невесту: он увлекается и изменяет вдове. Та, не перенеся измены, сходит с ума, а он, узнав об этом, в припадке отчаяния лишает себя жизни».

Будь таким сюжет «Последней жертвы», наверное, наши симпатии безраздельно принадлежали бы Вадиму Дульчину, а несомненное порицание — Флору Федулычу Прибыткову, коварному интригану и разлучнику. Но Островский написал совсем другую пьесу, в которой молодой человек, живущий за чужой счет и проигрывающий деньги влюбленной вдовы, отнюдь не выглядит жертвой обстоятельств. Не случайно на создание этого образа Александра Николаевича вдохновило известное судебное дело, получившее название «Червонный валет». И уж тем более невозможно воспринимать подлым интриганом Прибыткова, этого просвещенного главу купеческой фирмы, посещающего театры, коллекционирующего картины, с наслаждением слушающего Патти...

В. Драгунов увидел и воплотил «Последнюю жертву» именно как человеческую историю, в которой все происходящее просто, обыденно, а оттого так печально и смешно одновременно. Так предсказуемо, а оттого и неожиданно.

Спектакль начинает наблюдатель (В. Дахненко), пристально всматривающийся в фотографии — беспристрастный хроникер, не привязанный к какому бы то ни было времени. Он смотрит на эти пожелтевшие свидетельства минувших эпох, а по авансцене словно по улице проходят московские обыватели (Ю. Ильин, С. Кагаков). Они не раз еще будут возникать в спектакле как нота печали об ушедшем, как знак

современности, как просто лица, выхваченные из пестрой толпы. Но в самом начале именно они задают необходимый тон, после ощущения, прочувствования которого мы погружаемся в мир Островского. Его, этот мир, создают яркие характеры, черты которых обретают объем и расцветаются различными оттенками в диалогах и монологах, в причудливо сплетенных отношениях. О. Чуваева (Михевна), Л. Полякова (Глафира Фирсовна), П. Складчиков (Лука Герасимыч), В. Сафронов (Салай Салтаныч), Б. Клюев (Лавр Мироныч), О. Доброван (Дульчин), Е. Базарова (Ирина Лавровна) играют щедро, не скупясь ни на эмоции, ни на хитросплетения интриг; играют традиционно, «по Островскому», но по-современному суетно и современно.

Василий Бочкарев приковывает к своему персонажу внимание необычайное: каждый миг проживания оказывается чрезвычайно важен. «На Василия Бочкарева в роли Прибыткова надо ходить не раз, чтобы оценить все нюансы переходов, все разнообразие красок и приспособлений, неожиданный и верный рисунок роли», отмечает О. Егошина.

Перед нами отнюдь не старик — деловой, полный сил человек, твердо знающий, что ему нужно для счастья, готовый ждать, сколько потребуется, потому что в своей конечной победе над любыми обстоятельствами он совершенно уверен. Он обладает главным — чувством собственного достоинства, качеством, которого лишены все прочие персонажи комедии. И еще он наделен страстью — подлинной, мужской, которая заставляет его часто в разговорах с Юлией (Л. Титова) опускать веки, чтобы не вырвался, не обжег ее до времени этот пожар, не обнажились ненароком вся сила, мощь. Уверенно и спокойно идет Прибытков к финалу, в котором они с Юлией, пройдя сквозь все те помещения, где шла другая жизнь, войдут в некое новое пространство и останутся одни. Он даст ей в руки тряпичную куклу, вальяжно сядет в кресло, а Юлия встанет за его спиной, тоже спокойная и уверенная, — и такими будут они запечатлены для потомков фотографическим аппаратом вездесущего Наблюдателя...

Может быть, незатейливая простота этой истории и вызывает в зрителе такую горячую реакцию?..

В «Последней жертве» А. Н. Островского есть такой эпизод: появившись впервые в доме Тугиной, Флор Федулыч преподносит Юлии корзинку фруктов со словами «Дюшесы нынче не дороги», — и как-то по-особому подчеркивает свои слова. Сегодня в них можно расслышать иронию особого рода: мы действительно устали от изысков и «деликатесов» режиссуры, которые явно понижаются в цене, потому что театр слишком часто расплачивается за них мастерством артистов, утратой психологической школы русского театра, а вот дорогого стоит самый

простой, но самый чистосердечный, от души поцелуй (по Островскому) — высокое мастерство артистов, заставляющих пережить очень простую историю как свою собственную...

А годом раньше на малой сцене филиала появился спектакль «День на день не приходится» (по очень редко ставящейся комедии «Тяжелые дни», режиссер А. Коршунов) — простой, наивный, но такой привлекательный спектакль о чиновнике Досужеве (А. Коршунов), человеке, который «всего себя посвятил на пользу человечества», а пользой этой в данном случае оказалось соединение любящих сердец и наказание подлеца, замыслившего неблагородное дело. Кажется, ничего особенного нет ни в пьесе А. Н. Островского, ни в спектакле, но есть одно из главнейших свойств драматургии: четко очерченные характеры, смена событий, внятно выраженная и никогда не стареющая мысль о Добре и Зле, есть история человеческих взаимоотношений, рассказанная внятно и просто, — то, чего особенно остро недостает современной драматургии. А все это и позволяет артистам радостно отдаваться своей работе: как замечательно играют в спектакле В. Борцов, Е. Дмитриева, А. Коршунов, Д. Зеничев, как органичны и светлы О. Жевакина, С. Потапов! Вот и выходишь после спектакля из театра с чувством светлым и радостным: зло наказано, добро победило — все произошло как в сказке, которой нам так не хватает.

В девяностых годах Малый театр вновь подтвердил свою приверженность драматургии А. Н. Островского, не только новыми названиями в афише, но и организацией Всероссийского театрального фестиваля «Островский в Доме Островского». Этот праздник приурочен ко дню рождения драматурга, и на него съезжаются труппы со всей России, демонстрируя своими спектаклями отнюдь не однозначное отношение к произведениям Александра Николаевича. Эта инициатива нацелена на объединение и живое общение театральных коллективов.

Раз в два года проводится это отнюдь не статусное мероприятие, лишённое официальной парадности и соответствующего пиара, что так модно и необходимо сегодня. Руководители театра сами отбирают спектакли для участия в фестивале, и целая неделя посвящена исключительно отцу русской драматургии, Александру Николаевичу Островскому, чье имя так высоко почитается в этих старых стенах. Хозяева играют свои спектакли по Островскому, гости привозят то, чего нет в репертуаре Малого (или что играется не слишком часто), и мы получаем счастливую, по сути дела, уникальную возможность на протяжении недели слышать прекрасную русскую речь, наслаждаться четко очерченными характерами и очень простыми, очень внятными человеческими исто-

риями – смешными и грустными, но всегда непременно поучительными. А вот что мы усваиваем из этих историй – дело наше, индивидуальное...

Искусство Малого ненавязчиво в принципе – это тоже одна из основ этого театра, одна из его традиций. И потому на фестивали стараются приглашать такие же коллективы – ничего не навязывающие, не грозящие указующим перстом. Было несколько иных спектаклей на этих смо-трах, но они выпадали из общей программы, словно неопытные птенцы из материнского гнезда, разбиваясь о почву твердых традиций, которыми можно не восхищаться, не считать важными для себя, но которые существуют несмотря на наше к ним отношение.

Как правило, в рамках фестиваля показывает свои работы и гостеприимный хозяин, Малый театр, и, надо сказать честно, нередко сравнения оказываются именно в его пользу, лишней раз подтверждая, что «живые люди», полнокровные характеры, воплощенные мастерами, эмоционально воздействуют на публику и заставляют всерьез задуматься о прошлом и его причудливом «перетекании» в настоящее порой сильнее, чем измышленные режиссерами концепции, в которых черты личности размываются под давлением слезливой мелодраматичности или грубоватого юмора.

За прошедшие годы мы смогли увидеть множество самых разных спектаклей российских театров; среди них были и по-настоящему интересные, и неглубокие, забывшиеся почти сразу после просмотра.

Островский волею судеб является той знаковой фигурой, которой вот уже на протяжении полутора веков измеряют современность. Если вспомнить, именно «назад к Островскому» или «вперед к Островскому» призывали в различные исторические периоды, именно его то сбрасывали с корабля современности, то вновь вылавливали из бурных волн; обращения театров к творчеству Александра Николаевича всегда носили некий четко определяющийся элемент самоосознания в резко меняющемся мире. Наверное, единственный театр, который всегда, во все времена обращался к Островскому – Малый, видимо, потому и выросли и продолжают вырастать в этих стенах крупнейшие мастера, умеющие, как никто, играть Островского. В других российских театрах, пожалуй, никогда не было такой постоянной, от актера к актеру переходящей школы, тем не менее, в представленных на фестивалях спектаклях мы увидели замечательные актерские свершения, свидетельствующие о том, что школа русского психологического театра, к счастью, не оскудела.

Говоря об этой самой современности, нельзя не задуматься: на протяжении последнего десятилетия мы часто сетуем, что едва ли не глав-

ной задачей современного театра становится развлекательность. Зритель приходит сюда отдохнуть от трудов праведных, от тягот повседневной жизни, и необходимо во что бы то ни стало сделать ему не просто красиво, но бездумно легко. И, как ни странно, Островский идеально подходит для этого – вроде бы и серьезное произведение в афише, русская классика, которая просвещает непросвещенных, но смотрите, как она ложится на музыку, на танец, на пробалтывание необязательных сегодня слов о долге, чести, любви и т. д., ловко, словно нож в масло, вкручиваясь в разговор о новых русских и необходимости изменить устаревшую мораль, о «доходных местах» и «бешеных деньгах», которых мы так вождедем!..

«... Зритель только тогда получает истинное наслаждение от театра, когда он видит, что актер живет вполне и целостно жизнью того лица, которое он представляет, что у актера и форму и самый размер внешнего выражения дает принятое им на себя и ставшее обязательным для каждого жеста и звука обличье», писал Александр Николаевич Островский. Мы убеждаемся в правоте этих слов великого драматурга ежевечерне, когда гаснет свет в зрительном зале и медленно раздвигается тяжелый занавес, когда перед нами разворачиваются одна за другой картины далекой от нас жизни. Но наступает момент, и границы времени размываются, и все происходящее начинает казаться знакомым и близким, а вскоре ты начинаешь ощущать себя внутри этих событий, одним из полноправных его участников...

Это и есть «истинное наслаждение», о котором писал Островский. Мастера Малого театра умеют одарить им щедро...



ГЛАВА 7

А. П. ЧЕХОВ В ДОМЕ ОСТРОВСКОГО

Как причудливо и странно играет порой судьба, слагая сюжеты в историческом времени!.. Малый театр и Антон Павлович Чехов – вот один из таких сюжетов, жаждущий своего кропотливого исследователя. Светлана Овчинникова пишет: «Дом Островского никогда не был Домом Чехова. Пьесы драматурга были прописаны не на Театральной площади, а в Камергерском переулке... Чехову отказали от дома. Звучит кощунственно, нелепо, постыдно. Что творилось век назад!.. Понадобился век, чтобы Чехов стал таким же репертуарным драматургом Малого театра, как Островский... И понадобилось, чтобы во главе этого “другого Малого”, который мы имеем сегодня, стал артист, игравший и Гоголя, и Островского, но любящий более всех Чехова. Это не комплимент, а констатация факта, основанного на собственных журналистских наблюдениях. Интервью у Юрия Соломина можно брать на любую тему – он все равно будет говорить о Чехове. Потом возвращаться к теме беседы – ненадолго и неохотно, – и снова о Чехове».

На протяжении долгого времени мы привыкали и привыкли наконец противопоставлять «чеховский» Художественный «островскому» Малому, искренне считая, что эстетика, проповедуемая Малым театром, открыто отвергала ту эстетику, которая складывалась в пьесах Чехова. И как-то упускали из виду, что Антон Павлович Малый театр любил и высоко ценил: летом 1889 года писатель специально приехал в Одессу на гастроли Малого, чтобы быть рядом с артистами, с которыми его связывала прочная дружба.

Т. К. Шах-Азизова в своей обстоятельной статье «Пьесы и роли», опубликованной на страницах журнала «Театральная жизнь» (1998, № 7), справедливо отмечает: «Особо интересные и глубокие отношения сложились у него (Чехова. – Н. С.) с двумя корифеями труппы – с

А. П. Ленским и А. И. Сумбатовым-Южиным, столь разными, как люди и как художники, и столь отличными от него самого.

Ленский был много старше Чехова; был знаменит, но между ними быстро возникла дружба — «знакомы семейно», как писал Чехов. Помимо взаимной симпатии их связывало и то, что делало каждого из них предтечей нового театра, пусть в конце 80-х они этого знать не могли. Связывали и врожденная интеллигентность, и то, чего оба они от театра хотели, и уважение к таланту друг друга».

В этой цитате содержится очень важное наблюдение о том, что Ленский и Чехов принадлежали к тем, кому предстояло стать «предтечей нового театра». И важно это наблюдение едва ли не в первую очередь замечанием исследователя: на протяжении длительного времени театроведы и критики отказывали Малому театру в праве на принадлежность к чему бы то ни было новому, упорно именуя его оплотом традиций и консерватизма. При этом как-то забывалось, что первые уроки мастерства актера К. Алексеев, будущий реформатор сцены Константин Сергеевич Станиславский, получил из рук столпов Малого театра, которыми восхищался, наслаждался их игрой.

Именно сюда, в Малый театр, отдал юный Чехов Марии Николаевне Ермоловой первую свою пьесу, огромную по объему, весьма откровенную (по тем временам, разумеется) по содержанию. И был отвергнут настолько, видимо, убедительно, что не стал показывать ее больше никому, а «затерял» в собственном архиве так, что найдена она была лишь через 10 лет после его смерти. Именно для бенефиса А. П. Ленского предназначил Чехов «Лешего», но снова ничего не вышло. Хрестоматийно известно письмо Ленского со строками: «Одно скажу: пишите повесть. Вы слишком презрительно относитесь к сцене и драматической форме, слишком мало уважаете их, чтобы писать драму. Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать с азбуки, начать изучать драматическую форму и полюбить ее».

И гораздо меньше известен ответ Антона Павловича на это письмо: «Большое Вам спасибо, дорогой Александр Павлович, за то, что прочли мою поганую пьесу. Спасибо и за комментарии: в другой раз уж не буду писать больших пьес. Нет на сие ни времени, ни таланта и, вероятно, нет достаточной любви к делу».

Ни ссоры, ни разрыва не произошло. Уважительный обмен мнениями, в котором, пожалуй, привлекает внимание то, что Чехов слишком легко «сдается», обещая Ленскому не писать больших пьес. Тем более, что его водевили Малым театром были оценены по достоинству еще при жизни автора: в 1891 году было поставлено «Предложение», в

1898-м — «Медведь», а в 1904, уже после того, как Антона Павловича не стало, — «Юбилей». Далее последовала пауза на полвека с лишним — следующее обращение Малого театра к драматургии А. П. Чехова произошло лишь в 1960 году. Можно без преувеличения сказать, что поставленный Б. А. Бабочкиным «Иванов» обозначил путь, по которому позже проложили себе дорогу все большие пьесы Чехова и открылась совершенно новая и особая страница в истории Дома Островского.

Но вернемся в те далекие времена, когда Малый театр и Чехов еще не встретились по-настоящему, глубоко совпадая по своим задачам и назначению.

Мы уже говорили об утвердившемся стереотипе: традиции Малого театра и драматургия Чехова — два совершенно различных взгляда на мир вокруг и внутри личности. Если для только что родившегося МХТ определяющими были понятия атмосферы, настроения (именно в этом и проявлялось глубокое совпадение с чеховской эстетикой), то для существующего уже около полутора веков Малого театра не было ничего важнее «живых людей» (определение А. И. Сумбатова-Южина) с их сочно выписанными характерами, яркой речевой характеристикой. На это особо напирал в своем известном письме к Чехову Вл. И. Немирович-Данченко в то время, как писатель предназначал свою «Чайку» именно для Малого театра. Пытаясь отговорить драматурга от этого союза, Владимир Иванович писал: «... большим актерам Малого театра, уже усвоившим шаблон и не способным явиться перед публикой в совершенно новом свете, не создать той атмосферы, того аромата и настроения, которые открывают действующих лиц пьесы».

По «шаблону», следуя мысли Немировича-Данченко, можно было играть водевили, но не большие пьесы Чехова. В водевилях не требовалось ни особой атмосферы, ни «аромата и настроения»; здесь перед зрителем представляли «живые люди», которых можно было рисовать красками сочными и броскими, тем более, что традиционно водевиль давался после основного спектакля, и публика получала возможность от души смеяться над нелепыми ситуациями и характерами.

Хотя А. И. Сумбатов-Южин до такой степени желал сблизить Чехова с Малым театром, что попытался теоретически обосновать необходимость этого союза: «Не в настроении сила и секрет его влияния и значения, — писал он о Чехове. — Настроение проявляется с такой силой именно потому, что яркость и жизненность его лиц, положений их в действии и правда всего колорита находятся в полной гармонии с его внутренним творчеством; он настолько проникается жизнью своих лиц,

так сживается с их образами, что волей-неволей сообщает им ту окраску, какую, в сущности, он сам получил от них».

Запомним эти слова, мы еще вернемся к ним позже.

В то время (а высказывание Сумбатова-Южина датировано 1901 годом) подобное наблюдение могло показаться и казалось лишь чистой теорией. Спустя почти шесть десятилетий слова Сумбатова-Южина стоило бы вспомнить — что-то совпало в самом воздухе времени, вынесшем драматургию Чехова прямо на поверхность жизненного течения, и в Малом театре появился первый чеховский спектакль — «Иванов».

«Русский Гамлет», Николай Алексеевич Иванов, человек, потерявший себя в пошлости и раздробленности окружающей действительности, был подлинным героем того времени. Борис Бабочкин — режиссер и исполнитель главной роли — решал чеховскую пьесу, с одной стороны, как трагедию сильной личности, раздавленной средой, с другой же, не упускал из виду важнейшую, на его взгляд, глубоко поэтическую линию, связанную с Саррой.

Т. К. Шах-Азизова отмечает: «Режиссер может в работе своей идти от общего к частному — к актерам, делая их лишь исполнителями своей идеи, компонентами — пусть и первостепенными — спектакля. Но может идти и обратным путем, от частного к общему, базируя замысел на актерах, на их возможностях и интересах, собирая *фоли* в пьесе. Как видно из долгой практики Малого театра, такую режиссуру здесь и приемлют.

Бабочкин, слишком сильная актерская личность, чтобы растворить себя в режиссуре, и слишком властный, волевой режиссер, чтобы подчиниться актерам, принял для «Иванова» путь равновесия — не компромисса — и создал, по собственному определению (тайному, для себя, в дневнике), «ароматный, глубокий, ансамблевый спектакль».

Опорой ансамбля были крупные актерские личности, «первые сюжеты» Малого театра, владевшие тайнами «общего тона»: М. Жаров, наделивший своим обаянием «старого пьяницу» Лебедева; Е. Шатрова, представившая Зюзюшку, его жену, какой-то величавой ханжой. Они и другие были колоритны и самоценны, составляя вместе с тем ту вязкую и косную «среду», которая губила-таки Иванова, пусть он и отрицал это.

Значение этого спектакля трудно переоценить: первый чеховский опыт в Малом театре — и опыт, по общему признанию, яркий, точный, удачный; начало линии *жесточкого* Чехова, не прерванной и по сей день. Но... «Иванов» жил на сцене недолго, меньше того, чем мог бы; рано исчез с афиши, и в конце 60-х Бабочкин доигрывал его на гастролях. Слово театр, получив желанный успех, не сразу в него поверил — а может быть, снова не захотел вступить в конкуренцию с тем новым чеховским

театром, что в страстях и спорах создавался вокруг. Так или иначе, опять возникла пауза на добрую дюжину лет».

«Иванов» совершенно отчетливо продемонстрировал не только желание, но и умение мастеров Малого театра постигать чеховские глубины во всем их многообразии – в создании того, что Немирович-Данченко определял как «атмосферу, аромат, настроение», а замечательный критик начала века Сергей Васильевич Флеров (Васильев) называл охватом. В крупной, мощной лепке характеров. В современности прочтения.

Эта современность столь резко бросалась в глаза благодаря жесткой концепции Б. А. Бабочкина. Режиссер выстраивал «Иванова» на контрастах: с одной стороны, движущая сила денег, изнуряющая зависимость от них, с другой же – духовная драма героя, переживающего глобальное разочарование во всем, что когда-то влекло к жизни, к напряженному поиску себя, к действию. Гордость, обреченность и какое-то космическое одиночество – вот что делало Николая Алексеевича Иванова в исполнении Б. А. Бабочкина подлинно трагической личностью. И то противоречие, о котором писал в дневнике Бабочкин и которое отмечено было критикой, противоречие между «ролью» и «пьесой», в данном случае подчеркивало, по-особому выделяло режиссерскую и исполнительскую концепцию «Иванова».

«Актеры Малого театра не хотят играть *пьесу*. Они могут играть *роль*. И хотят играть роль *для себя*, а не для общего, не для сквозного действия», писал Борис Андреевич в дневнике, понимая, что необходимо искать компромисс. И компромисс родился совершенно органично, обозначив какое-то поистине космическое одиночество Иванова.

Примечательна в этом смысле запись Б. А. Бабочкина из книги «В театре и кино»: «Несколько лет назад в Малый театр приняли окончившую Школу имени Щепкина Нелли Корниенко. Саша в “Иванове” была ее первая роль. Она входила в готовый и, могу сказать, задуманный в определенном плане спектакль. Я рассказал ей об этом плане, постарался, как мог, доказать, что Саша – образ, для которого Чехов не пожалел самых милых черт и самых обаятельных красок, – все же объективно является врагом главного персонажа, Иванова. Корниенко решительно не согласилась с режиссерской трактовкой образа. Начинаящая актриса не побоялась быть неправой. Она видела роль по-другому, а охватить весь ход событий и все содержание пьесы, очевидно, по неопытности еще не могла. Я стоял перед проблемой – или идти на некоторое искажение спектакля, в котором все элементы взаимосвязаны, или подавить смелую инициативу молодой актрисы, так сказать, сломать ее характер. Более важной мне показалась творческая свобода человека, начинающего актер».

ский путь. И я рад, что для Корниенко он начинался радостно, а не мучительно» (курсив мой. — Н. С.).

Для большинства режиссеров вопрос актерской свободы творчества принадлежит к разряду незначительных и необсуждаемых в принципе. Но именно в том выборе, который совершил Борис Андреевич Бабочкин, содержится пусть спорная, но незыблемая традиция Малого театра. Великие и мудрые старики Малого высоко ценили счастье актерской свободы, возводя его в эстетический и этический принцип.

И оказывались правы.

«Иванов» Малого театра отличался, с одной стороны, привычной для этой труппы так называемой «актерской режиссурой», целью которой изначально становится не ошеломляющая новизна прочтения, а максимальное приближение к характеру, по Щепкину, «влезание в шкуру» каждого персонажа во имя создания «живых людей»: детальная разработка каждого поступка, каждого проявления. Но именно в этой привычности и в актерской раскрепощенности заиграли неизвестными до той поры гранями контуры *определенной концепции* в прочтении Б. А. Бабочкиным чеховской пьесы.

Елена Николаевна Юголева пишет в своих мемуарах: «Работы Бабочкина были неровными. Иногда интересная постановка не сопровождалась удачной игрой самого постановщика. Так, Бабочкин очень хорошо поставил “Иванова” Чехова. Борис Андреевич тонко и умно работал с актерами. Он помог Роек сделать роль Сарры, и этот образ стал ее выдающимся достижением. В спектакле прекрасно играли Жаров, Велихов, Подгорный. Но сам Бабочкин, исполнявший Иванова в очередь с Царевым, на мой взгляд, уступал ему. Царев играл более выпукло и верно. Бабочкин-Иванов был суховат».

Что ж, живая история неотрывна от сшибки вкусов, пристрастий. Кому-то в роли Николая Алексеевича Иванова ближе оказывался Бабочкин, кому-то Царев, но это лишний раз свидетельствует о том, что спектакль не оставлял равнодушным, задевал, тревожил...

Можно только гадать, какой явилась бы нам задуманная Б. А. Бабочкиным «Чайка» — артист не успел осуществить постановку, а каких бы то ни было заметок, позволяющих судить о том, что могли бы мы увидеть, не сохранилось. Лишь в одном радиоинтервью осталось запечатленным признание Бабочкина: чеховская «Чайка» видится ему в сценографии, схожей с полотнами Борисова-Мусатова, в музыкальном оформлении А. Скрябина — как произведение стильное, исполненное поэзии и очарования.

Это был 1975 год, тот самый, с которого начинается рассматриваемый нами исторический, культурный, театральный период жизни страны и ее официального театра. Год из эпохи расцвета «застоя», когда не одному лишь Бабочкину грезилось, что красота и вправду способна спасти мир. Мы можем лишь строить догадки, но и в интервью будущего режиссера, и в коротких «проговорах» И. В. Ильинского, готовившегося к роли Сорина, и в распределении ролей можно предположить, какой пронзительно-печальной была бы бабочкинская «Чайка», наполненная тоской по несбывшемуся, по тем мечтам о свободе, творчестве, красоте, что поманили за собой и скрылись...

Именно в этом, 1975 году Бориса Бабочкина не стало, и понадобилось еще много лет, чтобы Малый театр вновь задумался о приближении к Чехову.

В 1982 году Игорь Владимирович Ильинский поставил «Вишневый сад», в котором сыграл Фирса. Это тоже была «актерская режиссура», но уже обогащенная, дополненная опытом Б. А. Бабочкина. В каком-то смысле можно смело сказать, что «Вишневый сад» И. В. Ильинского родился из «Иванова» Б. А. Бабочкина, а также из размышлений над постановкой «Чайки» Бориса Андреевича и собиравшейся работать над Чеховым части труппы.

«Сейчас я отважился взяться за “Вишневый сад” А. П. Чехова, — писал И. В. Ильинский в книге “Сам о себе”. — Что даст мне эта работа? Выйдет ли она? Успею ли сделать ее? Первое, что ощущаю от прикосновения к Чехову, — ничего лучшего, ничего более нежного, более емкого я еще не знал! Как мог я прожить без чеховской драматургии? Без его простых, таких тонких, почти неуловимых чувств? Как это могло случиться в моей жизни? И почему? Так много работая над Чеховым (я прочел на радио, для записи на пластинках и на эстраде не менее сорока его рассказов), я проходил мимо его драматургии. Не было случая? Не ставили? Не звали? Не предлагали. А сам я или робел, или недопонимал, не дотянулся... Мне захотелось очистить Чехова от наслоений, социальных перегрузок — он был так прост и прозрачен, он ни на чем не настаивал, он хотел, чтобы зритель сам делал выводы!»

Первым и главным выводом самого Ильинского, режиссера и артиста, было изумление перед внятностью и ясностью чеховского театра. «У меня в пьесе все написано», — эти слова автора оказались не лукавством, а истиной и повели не к «новым формам», а к глубокому осмыслению того старого, без чего, в сущности, и невозможно рождение ничего нового. По крайней мере, если это новое претендует на искренность и подлинное совпадение со своим временем.

В позиции И. В. Ильинского-режиссера раскрывались главные принципы Малого: театр простой, ясный, без наслоений (как писал он сам) мог и должен был раскрыть перед зрителем страницы истории России, ее культуры, ее жителей. Никаких жестких концепций (заметьте: во времена крепкого режиссерского театра!), лишь одно существенное уточнение – Ильинский, по собственному признанию, ставил «комедию жизни». Не просто комедию, как определил жанр Антон Павлович, но «комедию жизни». Уточнение знаменательное, отсылающее память к «Человеческой комедии» и расширяющее первоначальный смысл. А поскольку для Малого театра определение жанровой природы всегда было первостепенным, попробуем вдуматься: что же скрывается за этим конкретным обозначением жанра чеховского произведения?

«Комедия жизни» – понятие многозначное, включающее в себя и «любовь к отеческим гробам», и нежность к таким растерянным перед лицом жизни, таким обаятельным, добрым, но таким непрактичным обитателям прекрасного имения, и непреременный, вечный конфликт «отцов и детей», и иронию, и насмешку...

И. В. Ильинский, размышляя о «Вишневом саде», отмечал в своей книге все те моменты, которые впоследствии стали своего рода «каркасом» спектакля, оказавшегося долгожителем в истории Малого театра. Но принципиально важно здесь то, что постановка И. В. Ильинского явилась истоком той глубокой, полноводной реки, в которую с течением времени вливались новые и новые прочтения Малым театром драматургии А. П. Чехова. Замечательный артист и режиссер, подхватив эстафету ушедшего из жизни мастера, Бориса Андреевича Бабочкина, открыл новую страницу в истории своего театра – чеховскую.

Что же было особенно важно для Игоря Владимировича Ильинского и что оказалось именно тем «каркасом», о котором уже говорилось?

«... Я хочу простого, русского спектакля о скромных, обыкновенных людях со своим духовным миром, скромным, как была скромна и незатейлива сама жизнь небольшого небогатого поместья, затерянного в просторах России...»

«Меня беспокоит сейчас слово “старомодность”. Что кроется за ним? Презрение к так называемому павильону? Презрение к попыткам создать на сцене живую жизнь без ультрановых пластически выразительных мизансцен или обязательного переосмысления происходящего?.. Меня лично сейчас интересуют и истинно радуют только те спектакли, в которых угадана “атмосфера” – внешняя и внутренняя».

«Как играть Чехова? Привыкли, что нужно играть его тихо, на паузах, многозначительных молчаниях и ответах, не всегда соответствующи-

щих сказанному. Я не вижу Чехова тихим. Напротив. Я вижу его страстным. Действенным. Жизнь без страстей вообще немыслима».

«У Чехова нет героев — все они у него люди смертные. Со своими слабостями и ошибками, и это прекрасно! Именно слабости и ошибки и создают неповторимость его персонажей... Герои Чехова не всегда “слышат” друг друга, потому что главным образом живут “своей” болью, “своей” заботой и надеждой — этот своеобразный эгоизм свойствен им, и желание одного персонажа чаще не совпадает с желанием другого. Не потому ли все они такие живые?»

«“Вишневый сад” — это, конечно, не рассказ о продаваемом поместье разорившихся дворян, это пьеса о России начала века, России, которая начинает понимать, что жизнь нужно переделать. Стало быть, перед нами приход к пониманию обреченности своих позиций, потеря своего места в жизни. Осознание того, что жизнь прожита неверно. Тема прозрения. И все должно служить этой теме (курсив мой. — Н. С.)».

В последних предложениях — ключ к постановкам пьес А. П. Чехова на протяжении восьмидесятых — девяностых годов XX века и первых пяти лет наступившего столетия, потому что так или иначе именно в этот период крепло, углублялось в обществе «осознание того, что жизнь прожита неверно».

И наступало прозрение. Очень медленно, очень неуверенно завоевывало оно души людей и создавало ту «атмосферу», тот «охват», который во многом был дороже и нужнее театральных концепций, построенных на непрременной новизне — событий ли, переживаний ли... И здесь, можно смело сказать, Малому театру принадлежит серьезная роль в овладении чеховским наследием. Роль, истинное значение которой открывается нам в полном объеме именно с дистанции времени.

Центральными персонажами «Вишневого сада» в трактовке И. В. Ильинского были Раневская (Т. Еремеева), Гаев (Н. Анненков) и Фирс (И. Ильинский). Именно в них сосредоточилась главная мысль спектакля, которую точно сформулировала Т. Шах-Азизова: «В них сохранился аромат “старой жизни”, необъяснимый словами, не зависевший от оценок — хороша эта жизнь или дурна, достойна ли исчезновения, следует ли о ней жалеть». Оценок, действительно, не было, было иное: зритель не мог не ощутить обаяния взаимоотношений этих героев, их очаровательное легкомыслие, их четко выраженную породу, как не мог не почувствовать отсутствия красоты в той меркантильности и в той прагматичности, что наступали на них, отесняя из вишневого сада, из имения, из России, в конце концов. И самой главной для И. В. Ильинского оказалась тема достойного ухода из жизни, умения спокойно и светло проститься с ней.

Т. Сергеева отмечала, вспоминая много позже игру Татьяны Еремеевой: «... Что значит зрелое мастерство: многие Раневские, в исполнении более молодых актрис, забылись напрочь, а эта, из Малого театра, что-то очень важное, новое в Чехове открывала. Как весьма пронизательно заметил видевший спектакль литературовед Владимир Турбин, никто, кроме старого слуги, до конца не выдерживает экзамена, который, увы, предстоит неизбежно каждому человеку. Хотя в минуты духовного просветления кто-то из них догадывается: одарить проходимца золотой монетой лучше, чем пуститься в торговлю землей, на которой жили забытые предки. Так вот отчего голос той Раневской до сих пор отдается в душе».

С. Овчинникова справедливо заметила в своей статье, что «Вишневый сад» Игоря Владимировича Ильинского — это спектакль «об антикварных душах», к которым она причисляла и Лопехина, сыгранного Виктором Коршуновым: «У его Лопехина чуть безупречнее костюм, что выдавало в нем провинциала и простолюдина, стремящегося в иной “круг” — Раневской, Гаева... Но аристократизм, как английский газон, “надо поливать и подстригать три столетия”. Можно, и очень лихо, сыграть в сегодняшнем Лопехине нувориша, “скоробогача в ермолке”, скупающего все... Кроме породы. Она или есть, или ее нет. Коршунов сыграл боль того, что ее нет. Сыграл любовь к Раневской, сострадание и пусть неуклюжее, но такое трогательное и отчаянное стремление ей “соответствовать”. У его персонажа были, как писал Чехов, “... тонкие нежные пальцы, как у артиста... тонкая, нежная душа”».

Спектакль-долгожитель, в котором сменялись исполнители, само время смещало акценты, оставался важным в жизни Малого театра, в его репертуарной политике, в его афише, как оставалась во все времена тема прощания с жизнью. «Вишневый сад» И. Ильинского стал вехой на пути театра не только в интерпретации А. П. Чехова, но и в сложных взаимоотношениях с менявшейся действительностью. Но главное, этот спектакль доказал, что отныне Малый театр связан с творчеством Чехова очень прочной нитью.

По верному наблюдению С. Овчинниковой, театр сохраняет этот спектакль на протяжении десятилетий не только в память о замечательном мастере Игоре Владимировиче Ильинском, но, в первую очередь, как «контрапункт вздыбленному времени. Потому как говорит этот театр не о сиюминутном, а о вечном. Как сегодня счастливо несиюминутен он сам. Прежде всего — высокой своей культурой...»

В одной из многочисленных рецензий на «Вишневый сад» отмечалась его простота: «нет изысканных прочтений сквозь строки, метафизических истолкований, а есть много-много цветов... “Вишневый сад” в

Малом истолкован как драматическая притча о совести. Неопределенно смятенной у бездеятельных Гаева и Раневской, явно терзающей делового Лопухина, чистой у Пети Трофимова, хотя Пете приходится уже чистоту своей совести подчеркивать, чуть-чуть выставлять напоказ. Для Фирса же совесть есть что-то само собой разумеющееся, светла она и непоколебимо спокойна».

Как это нередко случается, с каждым из новых исполнителей в спектакль привносилось нечто новое, созвучное сменявшим друг друга эпохам нашего существования. И «Вишневый сад» продолжал жить. И жив до сих пор, хотя в нем сменилось уже несколько составов исполнителей.

... На роль Яши Игорь Владимирович Ильинский пригласил с самого начала Валерия Бабятинского. «Мне это показалось даже оскорбительным, — вспоминает актер. — “Как? Почему?! — недоумевал Ильинский. — Это же такая роль!” — “Увольте, Игорь Владимирович, я уже сыграл столько подобных ролей, не хочу больше”. По глупости мне казалось, что после моих романтических героев это унижительно. А роль-то и правда замечательная! “И что же, по-вашему, вы должны здесь играть?” Чтобы закончить неприятный разговор, я сказал, что Петю Трофимова».

Бабятинский сыграл Петю, и многими критиками отмечалась «прекраснодушная мечтательность», «редкостная интеллигентность», отличавшие этого «вечного студента», «удрученного человека», как назвал Трофимова-Бабятинского В. Турбин.

А потом Валерий Бабятинский стал играть Гаева в очередь с Н. А. Анненковым — эта работа артиста поистине великолепна, столько неожиданных красок найдено для образа «стареющего ребенка» Леонида Андреевича, столько достоинства, бережного отношения к прошлому живет в Гаеве-Бабятинском!..

Раневскую, заменив Т. Еремееву, играла Нелли Корниенко, и такой красивой, породистой парой были эти брат и сестра, что дух захватывало!.. На гастролях в Израиле зрители (не только русские эмигранты) плакали в финале, когда Раневская и Гаев уходили, навсегда прощаясь со своим домом, со своим прошлым...

А Фирса стал играть Вячеслав Езепов — по-новому, но продолжая традицию Игоря Владимировича Ильинского, обозначавшего своей трактовкой образа старого слуги неумолимую, грозную и прекрасную смену эпох...

Еще о многих исполнителях надо сказать: о Пете Трофимове Александра Коршунова — запальчивом, остром в реакциях, кажется, больше всего опасаящемся, что окружающие увидят, разгадают в нем нежность

и застенчивость, человеческие привязанности. Сегодня Петю Трофимова играет Степан Коршунов — совсем еще молодой артист, нашедший для персонажа краски новые и в чем-то неожиданные. Петя С. Коршунова лишен пафоса: он спокойно, убежденно, выстраданно говорит о той новой жизни, в которую зовет Аню (Варвара Андреева играет ее девушкой восторженной, но страстно желающей найти в хаотичной действительности свое, только свое место). И о Варе Татьяны Лебедевой нельзя умолчать — о сдержанной, суховатой, но так надеющейся на счастье, которое она заслужила. До последних секунд действия Варя Т. Лебедевой продолжает верить в чудо, в предложение Лопахина, которое так остро необходимо ей не потому, что она любит Ермолая Алексеевича, а потому, что в его предложении руки и сердца — уверенность в завтрашнем дне...

И об Ане Алены Охлупиной — взрослеющей девушке, пытливо всматривающейся в окружающий мир и ищущей свое место в нем, умеющей дорожить «корнями», но готовой отречься от них во имя новой и прекрасной жизни. У В. Андреевой Аня еще не умеет этого — старая жизнь сосредоточена для нее не в деревьях вишневого сада, а в спокойствии и веселье матери и дяди.

И о Епиходове Владимире Дубровского, играющего роль едва ли не с самого начала. Его нелепость не столько смешна, сколько драматична — человек, которым, словно марионеткой, управляет какой-то фатум, он может приспособиться к обстоятельствам, но внутренне, органично «не впишется» в них никогда.

И Симеонов-Пищик Г. Сергеева — словно осколок того, старого мира, старательно пытающийся встроиться в новую реальность. Он многое помнит, но предпочитает не вспоминать: дочь Дашенька с пересказом произведений Ницше, англичане, нашедшие в его земле какую-то белую глину — это ведь куда как важнее, потому что настоящее, потому что залог будущего, в котором, может быть, не надо будет постоянно и судорожно искать денег. И только в один миг, когда вишневый сад оказывается продан, Симеонов-Пищик просто закроет лицо белоснежным платком. На мгновение, в котором вдруг раскроется подлинная жизнь этого суетливого и пустого, как кажется, человека...

А Ермолай Алексеевич Лопахин в исполнении Владимира Богина — в нем поистине совмещаются и причудливо сосуществуют нежная душа и помыслы дельца. Он порой и сам себе удивляется, не осознавая до конца, что же заставляет его, сильного, энергичного, деятельного, мучиться непонятной мукой по несбывшемуся... В этом смысле особенно характерна сцена, когда Лопахин объявляет о том, что он купил вишневый сад. В его словах — какой-то тихий, отчаянный вызов не людям, а судьбе

и какой-то невидимый, но ощутимый душевный надлом. Ведь с этой минуты начинается совершенно новая жизнь — без Раневской, без Гаева, без памяти о предках, служивших хозяевам сада, прекраснее которого ничего не было. И этот Лопухин точно знает, что никакой новый сад Аня и Петя не насадят — не потому, что они недостаточно энергичны, а потому, что никому уже не нужен этот новый вишневый сад...

А как замечательно играет Шарлотту Генриетта Егорова, актриса тончайшая, интереснейшая! — она существует в этом спектакле все 24 года, но рисунок роли меняется во взаимодействии с другими партнерами, и в сегодняшнем «Вишневом» Шарлотта-Егорова остается едва ли не единственным персонажем, которому память о прошлом не дает покоя ни на миг. Трагические глаза этой клоунессы, ее несколько раз едва не срывающийся на рыдание голос становятся своеобразным «фоном» истории обитателей имения, прекраснее которого ничего вокруг не было. Именно ей, женщине без роду и племени, суждено нести в себе острую, непритупляющуюся боль...

Спустя два года, в 1984 году, в афише театра появился спектакль «Из воспоминаний идеалиста» по ранней прозе Чехова, инсценированной Т. Еремеевой и ею же вместе с режиссером В. Бейлисом поставленной. Он жил в репертуаре совсем недолго и, в сущности, никаких новых открытий не принес ни в плане актерских свершений, ни в плане нахождения новых точек соприкосновения Чехова с действительностью. Вероятно, спектакль еще раз доказал лишь то, что Малому театру необходима встреча с драматургией этого автора — причем не водевильной, а большой, глубокой.

Так случилось в 1988 году, когда на сцене Малого театра спектаклем «Леший» дебютировал молодой режиссер Борис Морозов.

Вспомним, что «Лешего» упрекал в несценичности еще А. П. Ленский. В самом начале главы приведено письмо, в котором он советует автору заниматься прозой, а не драматургией: «Эта форма труднее формы повествовательной, а Вы, простите, слишком избалованы успехом, чтобы основательно, так сказать с азбуки, начать изучать драматическую форму и полюбить ее». С той поры «Леший» долго пребывал «под спудом» и практически никакой более или менее внятной сценической истории не приобрел. Со стороны молодого режиссера, соединившегося в своих устремлениях со старейшим театром, подобный выбор выглядел как откровенный вызов.

Но только со стороны, потому что на самом деле все было просчитано довольно точно. Несовершенство «Лешего» очевидно для нас в

каком-то смысле даже больше, чем для А. П. Ленского, потому что мы рассматриваем эту пьесу как черновик, приблизительный набросок гениального «Дяди Вани»; мы знаем результат, к которому пришел Чехов; мы слышим в репликах персонажей лишь варианты диалогов из «Дяди Вани»; мы улавливаем в атмосфере происходящего то предчувствие драмы, что в каноническом для нас тексте отольется в глубокую, неизбывную тоску по «небу в алмазах» и ангелах, которых «мы услышим, непременно услышим»...

Тем не менее, выбор Бориса Морозова был на редкость точным и осмысленным. Ощувив в «черновике» истинно чеховские ноты, режиссер поставил перед собой и артистами задачу это чеховское раскрыть, продемонстрировать как начало начал, вне осмысления которого ничего не может произойти.

«Леший», по справедливому наблюдению С. Овчинниковой, «может быть, самая горькая, самая беспощадная из чеховских “комедий”. Ни любви, ни жалости. И пропасть пошлости. Все хамят друг другу. Все срывают свое несчастье на близком. Или откровенно глупы — настолько, что даже не могут быть несчастливými». И в то же время — тончайшая система соединения всех этих разных персонажей, точнейшая вязь человеческих взаимоотношений, построенных по принципу болезненному, истеричному.

Спектакль стал подлинным событием и остается им до сей поры. Говоря о Чехове в Малом, мало кто не вспомнит о «Лешем», потому что произошло глубокое внутреннее совпадение режиссера и театра. Борис Морозов, приобретший известность постановками таких современных пьес, как «Смотрите, кто пришел!» Вл. Арро (в Театре им. Вл. Маяковского) и «Брысь, костлявая, брысь!» С. Шальтяниса (в Театре им. К. С. Станиславского), а также своим интересным, современным прочтением «Сирано де Бержерака» Э. Ростана (тоже в Театре им. К. С. Станиславского) и фактически первым обращением к прозе М. А. Булгакова («Луна в форточке» в инсценировке Р. Феденева на сцене Театра им. А. С. Пушкина), задался целью *извлечь из раннего Чехова того позднего, внутреннюю необходимость в общении с которым мы начали ощущать все глубже и острее.*

Поэтому самым главным для режиссера и театра стало создание совершенно особой атмосферы — неизбывной тоски и страстного ожидания каких угодно перемен, только чтобы чем-то взорвалась эта болотная, затягивающая, тинистая, раздражающая действительность. Люди пытались прорваться друг к другу, но друг друга не слышали, не понимали (вспомним, как писал о важнейшей для него мысли «Вишневого сада» И. В. Ильинский!), или просто были не в состоянии поверить другому человеку и понять его. И вопреки А. П. Чехову, сказавшему о финале

«Лешего», как о *благополучном*, Борис Морозов выстраивал его как почти трагический: гибель человека не может лежать в основе какого бы то ни было благополучия, а все попытки персонажей «не заметить» случившегося — и есть знак тревоги, символ невозможности продолжать жить так, как жилось прежде.

Лешего — врача, лесоведа, художника — сыграл Александр Михайлов, о котором Б. Морозов говорил: «Репетировать с ним легко и трудно. Это актер особой органики... Выразительно первое появление его героя — на сцену выбегает большой красивый человек с широко раскинутыми руками, готовый обнять мир. На лице радостная улыбка. Его Леший, живший в прошлом веке, зовет нас, сегодняшних зрителей, к сохранению на земле правды человеческих отношений, живого чувства природы».

Леший А. Михайлова был отделен от всех остальных персонажей, «обывателей», словно незримой границей, потому что, по мысли режиссера, в этом герое еще жило, пульсировало то, что умерло в других.

Войницкая И. Ликсо была сдержанной дамой, в характере которой, однако, прочитывались черты ее прошлой жизни: «фанатичная, настырная, преданная до безумия либеральной фразеологии», как справедливо заметила М. Коростылева, она теперь, «когда прошло золотое время женских грехов и увлечений... столь же рьяно увлеклась политическими брошюрами, бросив остатки своей страстности в лоно иной деятельности».

А Илья Ильич Дядин (Вафля), сыгранный Вячеславом Езеповым, до сих пор помнится своей неуместной восторженностью, суетливым, нелепым идеализмом. «Но в то же время этот неуклюжий, неловкий недотепа вызывал и симпатию, — писала М. Гаевская. — Ведь он искренне стремился примирить людей, символически отделенных друг от друга огромным столом, друг друга не слышащих и не понимающих. Он изо всех сил старался остановить эту “войну всех против всех”. В конечном итоге маленький человек при всей его несуразности оказывался добрым духом, безуспешно пытавшимся разрядить напряженную атмосферу человеческой разобщенности».

И Серебряков Юрия Каюрова, привыкший видеть себя исключительно персоной общественной значимости, в сущности жалкий, раздавленный своей подагрой, стареющий человек с профилем римского оратора и постоянной жаждой аудитории (как точно отметила М. Литаврина), напоминающий, по меткому наблюдению С. Овчинниковой, «то ли римлянина, то ли индюка». Его пожалеют позже, в «Дяде Ване», здесь же Серебрякову не отпущено ни авторской, ни режиссерской жалости.

Все они глубоко несчастны в жестком и жестоком пространстве спектакля Бориса Морозова...

Подобное решение «Лешего», по справедливому наблюдению Т. Шах-Азизовой, «было в духе современного — трезвого, неутешительного — чеховского театра. Но оно не педалировалось, не подавалось особо через разного рода постановочные метафоры и акценты; все делалось актерскими средствами, через *роли*, хотя роли эти были погружены в чеховскую питательную среду, в ту сложную партитуру текста и пауз, тайного и явного, действий и *настроений*, которая когда-то казалась чуждой или даже недоступной ярким, определенным талантам Малого театра».

По верному мнению большинства критиков, спектакль «Леший» был очень мужским: в нем герои выходили на первый план, отчетливо потесняя героинь, и из лидеров стремительно прорывался вперед потерянный, изверившийся, отчаявшийся Егор Петрович Войницкий (Ю. Соломин). Может быть, ему в какой-то мере и недоставало чеховского юмора, иронии, но отсутствие этих красок было заложено в особенности режиссерского прочтения, смещавшего акценты сознательно и жестко. И это смещение, эта недостаточность юмора щедро возмещались смятенностью всех чувств, той готовностью к трагической развязке, что вела режиссера и артиста через спектакль, все больше и больше сгущая атмосферу сценического повествования.

«Герой Соломина жил на пределе отчаяния, — писала М. Гаевская. — Казалось, что трагический конец предreshен с самого начала. С первых же сцен он был озлоблен, агрессивен; пытался шутить, но шутка оборачивалась ерничеством, язвительной насмешкой или ворчливой издевкой. Каждую минуту Войницкий готов был взорваться, закричать, как будто без видимой причины, но кричал он от нестерпимой внутренней боли и безнадежной тоски... Где-то в глубине души он все-таки еще жил миражами, но мираж исчезал».

И чем амбициознее и развязнее становился Серебряков (Ю. Каюров), чем «теплее» и искреннее вел себя Дядин (В. Езепов), чем добродушнее налаживал мир и уют в усадьбе Орловский (Н. Анненков), чем отчетливее декларировал свои ценности Леший (А. Михайлов), тем отчаяннее, острее переживал происходящее герой Юрия Соломина.

«Он все время один на один со своей «отравляющей иронией», — писалось в одной из рецензий, — и вот эта желчная ирония, неизбывное, до физических корней отвращение к жизни роднит Войницкого в исполнении Ю. Соломина с героем Б. Бабочкина, когда-то открывшим на сцене именно этого театра новую страницу в истории всей сценической чеховианы».

Именно после «Лешего» о Ю. М. Соломине заговорили как об артисте «чеховского театра» — соответствующего темперамента, интеллекта, внутренней незащищенности, истинной интеллигентности. Эти черты окончательно оформились в актерском даровании Юрия Соломина к моменту следующей постановки А. П. Чехова в Малом театре, когда ему довелось сыграть «беловой вариант» Егора Петровича — Ивана Петровича Войницкого.

И очень важным представляется здесь один момент.

Вспомним снова размышления И. В. Ильинского периода работы над «Вишневым садом». Игорь Владимирович принципиально отрицал «тихого» Чехова, выстроенного на молчании, паузах. Он ощущал чеховскую поэтику как «страстную, действенную». Таким естественным проявлением, своего рода символом этой поэтики и предстал Войницкий Юрий Соломина. Человек живой, сложный, в котором перемешано слишком много разнокалиберного и разномастного, Войницкий Ю. Соломина захватывал зал той жгучей тоской, что жила в нем, почти неосознанной тягой к разрушению и саморазрушению, что на протяжении вот уже ста лет завораживают нас в героях А. П. Чехова. В 1988 году этот персонаж был особенно современен и внятен. Б. Морозов и Ю. Соломин угадали какую-то пронзительную и нужную ноту, которой предстояло в несколько трансформированном и уточненном времени ладе прозвучать фактически во всех чеховских постановках Малого театра конца XX — начала XXI столетий. И это относится не только к герою Юрия Соломина.

Нельзя не сказать несколько слов об Орловском в исполнении Н. А. Анненкова.

Это была одна из последних больших ролей замечательного артиста, выдающегося мастера, и та эмоциональная сила, та духовная мощь, которые вкладывались им в роль, вызывали не просто сопереживание и глубокое понимание, но и завораживали поражающей силой чувства.

Как видно с дистанции времени, «Леший» обозначил принципиально новый подход Малого театра к чеховской драматургии. В этом спектакле соединились своеобразные заветы Игоря Ильинского, четко сформулированные в работе над «Вишневым садом», и тот «охват» современности, что приносили в свою работу режиссеры, ставившие пьесы А. П. Чехова на великих подмостках на протяжении последующих десятилетий.

Через пять лет после «Лешего» в афише Малого театра появится «Дядя Ваня», и это будет совершенно логично.

«Дядя Ваня» был поставлен известным кинорежиссером Сергеем Соловьевым, и в каком-то смысле в этом проявилась готовность старейшего театра к эксперименту, точнее сказать — к риску. Естественно, что С. Соловьев, в совершенстве владеющий знанием природы кинематографа, выстраивал спектакль во многом по нетеатральным законам, причем делал это вполне сознательно, концептуально. И столь же сознательно работал с абсолютно театральным художником Валерием Левенталем, видимо, предполагая в подобном тандеме слияние, призванное породить неожиданную и очень точную атмосферу. Но две природы органично не соединялись, скорее, сталкивались, а зазор между ними оставался, был виден глазу, осязателен; они не хотели сливаться, и спектакль, по наблюдению Т. Шах-Азизовой, воспринимался как «поэтика моментов», «точечная режиссура». С годами он как-то устоялся, видоизменился, театральные законы отчетливо победили кинематографические, мягко, но решительно вытеснив их с подмостков. Однако...

Однако с дистанции времени все видится немного иначе и возникает вопрос. Впрочем, вполне риторический, потому что точного и однозначного ответа на него нам все равно не найти.

В театральном сезоне 1993–1994 годов, когда в Малом появился «Дядя Ваня», в Москве было уже пять спектаклей по чеховской пьесе. Значит, существовало нечто необъяснимое в самом воздухе, что внезапно ощутилась острая потребность в герое, слишком поздно осознавшем, что жизнь прошла зря, что лучшие годы истрачены впустую, что казавшиеся идеалами, кумиром, оказалось фетишем?

«В Москве сейчас идет астрономическое количество “Дядей Ваней”, — сказал в интервью Сергей Соловьев. — Передо мной был выбор — либо сделать очередного, порядкового “Дядю Ваню”, либо поставить собственный спектакль. Что значит собственный? Личная отметина». И хотя такой «личной отметиной» Соловьев называет, в первую очередь, Татьяну Друбич — думается, дело не только в актрисе, а скорее в том, о чем писал некогда Максим Горький в письме к А. П. Чехову: «Для меня — это страшная вещь. Ваш “Дядя Ваня” — это совершенно новый вид драматического искусства, молот, которым вы бьете по пустым башкам публики...».

Эта «страшная вещь» (при всей своей внешней красоте и изысканности) и была воплощена на сцене Малого театра, привычного к совершенно иным ритмам, краскам, акцентам именно на этих подмостках. И главным становился отчаянный надрыв Ивана Петровича Войницкого, человека, который осознал: жизнь прошла впустую.

Можно продолжать еще жить, питаясь иллюзиями, оправдывая собственное существование высшим смыслом, но момент взрыва непре-

менно наступит — он будет неожиданным, а оттого еще более острым, болезненным.

Давайте вспомним: все мы, перешагнувшие определенный возрастной порог, были в это время растеряны, подавлены, потому что вновь не осуществились надежды, вновь поманили, но не сбылись сладкие грезы.

И Иван Петрович Войницкий, каким воплотил его на сцене Малого театра Юрий Соломин, воспринимается из дня сегодняшнего совершенно живым, достоверным, подлинным героем того, в сущности, совсем недавнего времени наших разочарований и отчаяния.

Сравнивая «Дядю Ваню» и «Лешего», М. Гаевская справедливо обратила внимание на то, что Ю. Соломин в двух спектаклях идет вслед за Чеховым в развитии характера: «Иван Петрович “домашнее”, мягче, добрее Егора Петровича. Он изначально еще не утратил веры в человеческое тепло и семейный уют. И тем сильнее его разочарование, происходящее на наших глазах. В достаточно дробном, эпизодичном в постановочном отношении спектакле Соломин играет цельно и многомерно. В сравнении с “Лешим” здесь становится ощутимей динамика образа, перепады настроений, стремительные переходы от одного психологического состояния к другому: от веселости, нежности, лиризма к тоске, слезам, отчаянию... Охвативший его паралич души и тела неизлечим. В финале во всей его фигуре есть что-то жалкое и безжизненное, он движется и говорит как будто машинально, бессмысленно и обреченно. Все, что ему теперь осталось — это существовать по инерции в ожидании физического конца».

После «Лешего», в котором был пусть и интересный, но все же лишь набросок судьбы, Ю. Соломину довелось сыграть оформленную, «окончательную» и очень горькую судьбу. И чем ближе подходил конец XX века, тем острее и жестче раскрывался в спектакле «Дядя Ваня» смысл, может быть, режиссером и не до конца сформулированный, но отточенный самим временем.

«Соломин, чья роль сейчас вбирает в себя *пьесу*, — невольный центр спектакля, — писала Т. Шах-Азизова через пять лет после премьеры, в 1998. — ... Соломин теперь свободен настолько, что трудно найти границу между не игрой и игрой, между артистом и персонажем — да и не хочется находить». Для нас очень важно это признание критика не только с точки зрения восприятия конкретного спектакля, но значительно шире, с позиций восприятия театрального искусства во времени и пространстве нашего бытия: неизбежно наступает время, когда не хочется отмечать отдельные достоинства и недостатки постановки. Мы начинаем видеть объективное значение того или иного спектакля в процессе

постижения действительности — театральной, культурной, общественной...

А Светлана Овчинникова пишет о сильно и в какой-то степени неожиданно проявившемся темпераменте Ю. Соломина: артист «распахивает чувства отчаянно, сильно, он играет “на разрыв аорты”. Честно говоря, не ожидала такого темперамента ни от актера, ни от героя. Трагедия дяди Вани — не тихая, неловко взрывающаяся стрельбой в Серебрякова и выкриками про Шопенгауэра. Трагедия Войницкого в этом спектакле сразу берется крещендо. Актер играет неотвязное и неотвратимое наступление помешательства и его финал: там, через мгновение после пьесы — смерть».

И в этом смысле «Дядя Ваня» С. Соловьева оказался важен не только в истории Малого театра, потому что в спектакле нам являлся подлинный «герой нашего времени», точнее — нашего общего безвременья. Это, едва ли не в первую очередь, относится к тому, что Т. Шах-Азизова точно определяет как свободу, мешающую обозначить грань «между не игрой и игрой, между артистом и персонажем».

В соловьевском «Дяде Ване», несмотря на то, что спектакль не был признан серьезной удачей, с дистанции времени отчетливо видятся те вехи, по которым пролегал путь к дальнейшим и несомненным обретениям чеховской эстетики. После «Лешего», самобытно, глубоко сумевшего соединить «атмосферу» и «живых людей» в единый, очень определенный и мужской спектакль, «Дядя Ваня» явил неровное, но по своему завораживающее сценическое повествование, в котором музыка И. Шварца прочной нитью сшивала отдельные эпизоды. Какие-то из них были более выразительными, какие-то — менее, но запоминались, оставались в памяти наполняющие их глубоким человеческим смыслом характеры: Мария Васильевна Войницкая, строгая, сдержанная татан (Т. Еремеева), не желающая замечать, что ее кумир сегодня — отставленный от кафедры профессор, все будущее которого не в блеске славы, а в получении доходов от имени дочери; Елена Андреевна (С. Аманова), казавшаяся удивительно прекрасной, загадочной обительницей какой-то иной реальности, случайно занесенной недобрым ветром в усадьбу Войницких; тихая, по-особому одухотворенная, резко отличающаяся от всех Соня (киноактриса Т. Друбич впервые вышла на подмостки, да еще на какие!); мудрая, спокойная няня Марина (Е. Солодова), всеобщая утешительница и миротворица, умеющая по-настоящему терпеть и любить; нервный, неприкаянный, но такой одинокий профессор Серебряков (Ю. Каюров), в котором артист подчеркнул, по словам М. Литавриной, «обломки былой самоуверенности и горькое несчастье немощной старости».

А Вафля Виктора Борцова, по верному наблюдению О. Петренко, «добрый, трогательный и наивный идеалист, привыкший ставить чужие интересы выше собственных... Борцовский Вафля изначально чувствует всю бесперспективность попыток примирить близких ему людей, и его восторженная реплика “Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии — чего еще нам?” так и повисает в воздухе».

Этот неуклюжий, большой человек словно все время стесняется себя самого, предпочитает стоять или сидеть в уголке, сжимаясь, становясь меньше, незаметнее. И небольшая роль становится одной из самых ярких в спектакле.

И, конечно, надо сказать о докторе Астрове Виталия Соломина.

Может быть, это был один из самых непривычных, разрушающих какой бы то ни было стереотип персонажей. «Душа и сердце его» были скрыты не только от влюбленной Сони, но от всех — сценических героев и зрителей. То сухой резонер, то опьяненный собственными видениями мужчина. То потерявший далекий огонек в глухом лесу человек, то весьма неприятный, ерничающий по поводу и без повода господин. Глубокое душевное смятение этого Астрова оставалось невидимым, но беспрестанно ощущалось, словно подземные толчки почвы. Он был загадкой, которую страстно хотелось, но так и невозможно оказалось разгадать. Многие отнесли эту невозможность в разряд недостатков спектакля. Может быть...

В одной из статей Астров Виталия Соломина был назван «доктором безнадёжности, юродствующим шутком, заставляющим остро, как свою собственную, почувствовать печаль никчемных чудаков, знающих всю безрадостность чудачества, но, кроме него, смысла в этой жизни не обретших». Сказано витиевато, но довольно точно. Этим горьким шутовством, этим чудачеством и только им мог преодолеть герой В. Соломина то, что было всего страшнее для него: смех над самим собой...

И была в Астрове Виталия Соломина острая, неизбывная тоска по другой жизни, которая, скорее всего, и протянулась нитью к последней его чеховской роли — к Николаю Алексеевичу Иванову.

Но до этого должно было пройти еще много лет. И должен был смениться состав исполнителей, и чеховский «Дядя Ваня» должен был вернуться какой-то иной гранью, привнесенной в спектакль Валерием Бабятинским, чей профессор Серебряков менее всего напоминал «сына простого дьячка, бурсака». Этого красивого, статного, породистого человека, умеющего завораживающе говорить об искусстве, литературе, внешне напоминающего Тургенева, совсем не случайно полюбила когда-то Вера Петровна, покойная мать Сони, а потом красавица Елена Андреевна. Он — личность, потому и высвечивается по-иному драма Ивана

Петровича Войницкого, который так и не смог стать ни Шопенгауэром, ни Достоевским...

Войницкий же в исполнении Эдуарда Марцевича еще более раздражителен и порой просто мелок, в отличие от героя Ю. Соломина. А. Ануфриева пишет: «Этот нелепый, мешковатый и заросший брюзга с самого начала ужасно неприятен, просто отвратителен — и своим занудством, и чрезмерной раздражительностью, и умением моментально испортить настроение: с его появлением на сцене сразу повисает мрачная, всех заводящая атмосфера. Дядя Ваня буквально находится на грани истерики, ненавидит себя и досадует на других, а причину понять не может, потому и мается от непонимания, от не выговоренной пока боли».

После «Дяди Вани» даже для недоброжелателей Малого стало совершенно очевидно, что артисты этой труппы владеют заветным ключиком, отпирающим чеховские тайны. И в 1996 году театр обратился к «Чайке».

Спектакль был поставлен к знаменательной дате: осенью 1996 года вся страна праздновала 100-летие со дня провала «Чайки» на сцене Александринского театра. И при всей серьезности отношения к этому событию театров, ученых-литературоведов и театроведов, было нечто сродни абсурду в порыве, охватившем российское театральное пространство. Какие только «Чайки» ни являлись нам с самых разных подмостков, какие только интерпретации ни претерпела многострадальная пьеса за 100 лет своего существования!..

Спектакль, поставленный В. Драгуновым (художественный руководитель постановки Ю. Соломин), резко отличался от многих, одновременно с ним появившихся прочтений. «"Чайка" Малого театра, — отмечал А. Иняхин, — получилась прежде всего новеллой про чужую мечту, которую никто не заметил, не понял, не захотел расслышать, или, как Дорн, не успел ей помочь воплотиться».

Это было, если воспользоваться выражением Петра Николаевича Сорина, повествование о «людях, которые хотели».

... Занавес еще закрыт, когда начинает звучать пленительная и печальная музыка, словно напоминающая о чем-то давнем, пережитом некогда и оставившем свой след в жизни, в памяти. И мгновенно возникает атмосфера — поистине драгоценная своей простотой и задушевностью. Она все глубже и острее погружает в чеховский мир, где уже в который раз на наших глазах будет подниматься над «колдовским озером» луна, юная Нина Заречная (И. Рахвалова) начнет и так и не закончит монолог Мировой Души; где будут срываться на крик и под горячие слезы мириться Ирина Николаевна Аркадина (И. Муравьева) и Константин

Треплев (А. Коршунов); где беллетрист Борис Тригорин (Ю. Соломин) будет вновь удить рыбу и устало признаваться в тяготах писательского труда и писательской славы... Мир, в котором не один только действительный статский советник Петр Николаевич Сорин (В. Коршунов) чего-то хотел, а все они, без исключения, хотели одного, а получили совсем другое...

В спектакле Малого театра прозвучало нечто очень важное: не ошеломляющая новизной концепция, не свежий взгляд на персонажей, давно и хорошо знакомых, а попытка разрушить сложившиеся стереотипы во имя того, чтобы из-под шлейфа наслоений, шелухи, театральщины сомнительного вкуса, явилась подлинная боль живых, простых людей.

А они на самом деле очень просты и незатейливы в своих устремлениях: и Маша (А. Охлупина), которой словно по наследству от матери досталась страстная, безответная любовь к единственному в ее окружении мужчине. И учитель Медведенко (В. Богин), которому ничего в сущности и не надо, кроме простых семейных радостей, а именно их-то и лишает жизнь. И кажущийся абсолютно самодовольным и самодостаточным Шамраев (В. Езепов). И все они... все...

Когда в финале спектакля персонажи медленно проплывают перед нами по движущемуся кругу, а отдельно от них, по обе стороны от театра Кости Треплева («пустого пространства»!), стоят застывшие фигуры Нины и Константина, невозможно отделаться от чувства сопричастности, не сочувствия, а именно сопричастности — к ним всем и каждому в отдельности. Потому что ведь и мы все, по большому счету, «люди, которые хотели»...

Для режиссеров спектакля главной оказалась абсолютная, с их точки зрения, внятность чеховской пьесы, в которой все сказано и нет нужды что-либо прояснять или затенять. Органично, без швов соединяя чеховское определение жанра (комедия) с характеристическим для Малого уточнением («живые люди»), театр выходит на принципиальную для него поправку: «Чайка» — это «комедия жизни», которую играет с людьми Судьба. Та же, в сущности, «комедия жизни», что предложена была И. В. Ильинским в «Вишневом саде» — только с позиций совсем другого времени.

И здесь Малому театру предстояло очень нелегкое испытание.

Надо было не просто оставаться верным традициям, но во всеулышание заявить о них в самую, казалось бы, неподходящую для этого эпоху.

Критики порой обвиняли спектакль в отсутствии жесткой концепции, четкого решения, но, прошу простить за каламбур, именно в этом, как представляется, и сказывалась *современность решения*. Общее ощущение

ние смятенности и самоиронии тех, которые «хотели», и самоуверенность тех, кто удержался всеми силами за свое место в жизни, и вялое, почти безжизненное существование тех, кто серьезно переболел юношескими идеалами ли, неудачной ли любовью, — все это В. Драгунов и Ю. Соломин смешали, соединили в понятии «атмосфера спектакля». И она была, несомненно, чеховской. Это отмечали и те, кто не принял в целом работу Малого театра.

«Спектакль этот, при всех своих недочетах, настроен на чеховскую волну и тем берет публику в плен, — писала Т. Шах-Азизова. — Она подчиняется его внутреннему движению, следует за ним и после финала не сразу выходит из поля его притяжения. Из *настроения* его, говоря языком чеховского театра».

Грустная комедия «Чайка» насыщена, напитана образами яркими, полнокровными: Аркадина Ирины Муравьевой подкупает зал не только своей веселой, бесшабашной самоуверенностью, безоговорочным апломбом, но и непроизвольно вырывающимся порой страхом стареющей женщины перед призраком одиночества. Она, по словам С. Хохряковой, «какая-то аппетитная, полнокровная, совсем не рафинированная... хохотушка», «здоровый организм с оптимистическим устройством, настоящая артистка, всегда в тонусе», но... за всем этим видится порой то острый и горький взгляд, то неясная какая-то тоска, то мелкая суетливость.

Страх приближающейся старости.

Страх одиночества.

В резкой, угловатой Маше Алены Охлупиной угадывается подлинная страсть — неутоленная, изнуряющая, заставляющая заливать пожар души спиртным. В чем-то она удивительно похожа на свою мать, Полину Андреевну, выразительно и очень сдержанно сыгранную В. Светловой — «запретная», безответная любовь будит в этих разных женщинах такую душевную бурю, что налаженная жизнь начинает трещать по всем швам.

В равнодушном с виду ко всему и всем, импозантном и бесстрастном, как кажется, докторе Дорне Александра Михайлова внезапно высвечивается, словно лучом фонаря выхваченная из тьмы, страдающая от одиночества, тонкая, чуткая душа. И старый, больной скептик Сорин Виктора Коршунова, прикрываясь бравадой, несет в себе все то же горькое одиночество, а неумный и бесцеремонный Шамраев Вячеслава Езепова настырно пробивается в центр внимания и окружающих его людей, и зрителей своим задорно-командным тоном, плоскими шутками, умением манипулировать всеми этими тонкими, нервными натурами...

И тоже одинок.

Одиночеством опален начинающий писатель Треплев Александра Коршунова и опытный, известный беллетрист Тригорин Юрия Соломина. От него пытаются бежать юная Нина Заречная (И. Рахвалова) и стареющая Полина Андреевна (В. Светлова). Из маленьких, едва заметных глазу черточек и жирных штрихов осознанного и неосознанного одиночества складывается то невнятное, сумбурное излияние Мировой Души, которое, словно зеркало сказочных троллей из «Снежной королевы», разбилось на мелкие кусочки и попало в сердце каждого из персонажей, обозначив не просто «охват» конкретного чеховского спектакля на подмостках Малого театра, а тот путь, что пролег к последующим сценическим воплощениям этого драматурга на этой сцене.

В одной из статей об Александре Коршунове отмечалось: «Костя Треплев с его устремленными в небо глазами, пронзительным, слышным в каждом пыльном закоулке голосом, в котором звенит радость, то и дело переходящая в слезы, — невольно, словно прокурор, незаслуженно строго осуждающий жизнь и образ мыслей всех вокруг. Он становится их совестью, но даже не подозревает об этом. И потому так болезненно для него непонимание матери и любимой девушки, так горько он переживает свои творческие неудачи. Со свойственным всем молодым людям максимализмом Треплев стремится к идеальному во всем, требуя этого и от остальных. Не желая понимать, что людям удобно так, как они существуют, что его идеализм им просто мешает. Как, впрочем, и он сам... он напоминает крылатое существо, созданное для полета, но еще не научившееся управляться со своими крыльями».

А когда ему покажется, что уже научился, то сложит их, чтобы вдребезги разбиться о землю...

... В сегодняшней «Чайке», недавно с большим успехом показанной в Японии, почти наполовину сменился состав исполнителей. Нину сейчас играет недавняя выпускница Щепкинского училища Ольга Молочная, Треплева — Степан Коршунов, Сорина — Валерий Бабятинский. Новые исполнители существуют в прежнем рисунке, но каждый из них наполняет свой образ глубокими индивидуальными чертами, приближая чеховское творение к сегодняшнему дню.

«Чайка» Малого театра, словно вопреки многочисленным режиссерским изысканиям, выпавшим на долю пьесы, в частности, и в последние десятилетия, — справедливо отмечает М. Гаевская, — откровенно не претендует на некую сверхоригинальную концепцию и «новую форму». В то же время многие персонажи кажутся довольно неожиданными, во многом благодаря индивидуальности того или иного актера... «Чайка» Малого театара — это спектакль не о «жизни в искусстве», а о жизни лю-

дей, которые волею судьбы оказались в мире искусства, быть может, отчасти случайно, как могли бы оказаться и в каком-то другом».

И это тоже одна из важнейших тем Малого театра, унаследованная у А. Н. Островского. Но речь об этом — в другой главе.

Здесь же необходимо отметить, что к концу XX столетия эстетика А. П. Чехова органично влилась полноправной составляющей в эстетику Малого. Но этот сложный и чрезвычайно интересный процесс оставался в каком-то смысле на обочине сознания театроведов и театральных критиков, тех, кто и создает, в сущности, подлинную повседневную хронику жизни театра.

Этого не произошло.

Чеховские спектакли Малого театра оставались в тени громких, нередко шокирующих постановок, в которых герои Антона Павловича представляли в самых разных видах и обличиях. Видимо, самой этой переломной эпохе понадобится именно такой герой — не рефлексирующий, не растерянный в чеховском понимании, а одержимый страстями и раздавленный смятением совершенно иной природы. Персонажи ездили на роликах, произносили свои монологи лежа, сидя, чуть ли не вниз головой, задумчиво кружились под хлопьями снега под томительные мелодии французских шансонье, резко выкрикивали свое неудовлетворение жизнью, сложившейся так, а не иначе, рядились почти в клоунские одеяния...

И на этом фоне спектакли Малого театра — негромкие, задумчивые, осваивающие мысль Чехова подробно и детально, — естественно, воспринимались как признак безнадежно устаревшей театральной эстетики. В них не было ошеломляющих новшеств, но билась, пульсировала, искала выхода напряженная мысль о том, как во все времена неуютно и одиноко человеку, наделенному острым восприятием справедливости, красоты, творчества, милосердия. Всего того, что со временем приобретает все меньшую и меньшую ценность.

Поэтому совершенно закономерным стало обращение театра после «Чайки» к «Иванову».

«Иванов» оказался последней режиссерской и актерской работой замечательного мастера Виталия Соломина. Несмотря на очевидные неслучившиеся в спектакле открытия, «Иванов», тем не менее, сыграл значительную роль как в судьбе рано ушедшего из жизни артиста, так и в процессе постижения Малым театром творчества А. П. Чехова.

В одном из интервью Виталий Соломин говорил: «В свое время Борисом Бабочкиным была сделана выдающаяся постановка «Иванова». Благодаря этому спектаклю и Бабочкину я понял Чехова — так мне ка-

залось. Но чтобы самому приступить к работе над Чеховым, мне нужно было время. Прошло тридцать лет... Россия и русская интеллигенция снова попали в катастрофический период. Такого понятия, как интеллигенция, нет ни в одной другой стране. Это не только умные, или читающие, или образованные люди. Значение интеллигенции — в ее влиянии на общество, отношении к родине, к народу, к религии. Это люди, которые больше думают, относятся ко всему на более высоком уровне, видят перспективу. И таких людей, думающих, и в наше время, и при Чехове — всегда стараются схватить, вытеснить, выжать, подавить, возглавить их, руководить ими, навязать им свои вкусы и мнения... А интеллигенты всегда менее активны, потому что у них постоянно происходит внутренняя борьба, и в результате этой борьбы возникают художественные образы, открытия... Собственно, для этого человек и предназначен. И когда это неостребованно, ненужно, когда это вытесняется, происходит некая душевная растерянность.

Чехов переводит эту ситуацию в отношения между мужчиной и женщиной. Огромная проблема: человек может разлюбить. Это трагедия».

Слова режиссера и исполнителя главной роли чрезвычайно важны для нас, хотя никакого открытия в них не содержится. Здесь важна та внутренняя устремленность к высказыванию, что и привела В. Соломина именно к этой драме. «“Иванов” — самая болевая точка в нашей жизни, и ее нужно тронуть, чтобы зритель забеспокоился и заинтересовался», считал Соломин. И, думается, был прав, потому что само время выдвинуло чеховскую пьесу на первый план: русская интеллигенция на переломе столетий вновь остро ощутила себя уставшей, разочарованной и — главное! — неостребованной в условиях стремительно сменяющихся идеалов и ценностей.

Напомним, это было второе обращение театра к «Иванову» — драме «русского Гамлета», ощутившего себя в безвоздушном, убивающем пространстве испошлившейся среды, которая, как болото, засосала в свое тинистое нутро все лучшее, все светлое, что еще манило и обещало иное существование. В самом начале XXI века Виталию Соломину оказалось необходимо не только задуматься, но и сказать об этом, заставив задуматься других, тех, кто по разным причинам оказался в схожем с Николаем Алексеевичем Ивановым положении.

Со спектаклем, поставленным в 1960 году, «Иванова» Виталия Соломина роднило многое, начиная с ощущения, что режиссер и исполнитель главной роли должны слиться в едином лице. В подобной «особенности интерпретации» изначально заложены очень существенные моменты, которые В. Соломин точно угадал. Всю молодость завороченно следя за игрой Бориса Бабочкина, восхищаясь его мастерством,

Соломин, видимо, уже тогда сделал вывод, в котором не раз потом сам признавался: самое главное — суметь «через роли выразить свою точку зрения на жизнь», а еще острее, еще более определенно сформулировать ее через *спектакль в целом*.

Во-первых, при таком соединении режиссера и исполнителя главной роли неизбежно возникает ощущение не просто очередной постановки, но гражданского, четко осознанного поступка: необходимость высказаться на близкую, волнующую, тревожную тему не присвоенным себе *чужим текстом*, а обобщенным, хотя и очень конкретным *взглядом на целое, на некое явление*.

Это и показалось чрезвычайно важным Б. А. Бабочкину в 1960-м, а В. М. Соломину в 2001 году. Схожим был по большому счету и результат. В том и другом случае перед нами раскрывался не просто жесткий, а жестокий Чехов, врач-диагност, твердо знающий, как много зависит не только от точности диагноза, но и от степени откровенности, с которой он высказан. Прошедшие между двумя постановками десятилетия эту точку зрения утвердили и закрепили: проходит время, меняется жизнь, но не рассасывается душевная смута, чувство глубокой неудовлетворенности, несовпадения с так легко мимикрирующей средой. Тают, истлевают не только идеалы, в которые верилось свято и твердо — меняются чувства, ими порожденные: любовь, дружба, верность, справедливость...

И это невыносимо.

Не случайно в одном из последних интервью Виталий Соломин говорил: «Кто я? Зачем живу? В последний момент все задают себе такие вопросы, и только немногие — раньше. Часто думаю о смерти. Это правильно. Помогает увидеть истинное».

Иванов Виталия Соломина чувствовал, где спасение и рвался к нему. Для него спасением было освобождение от масок, от тех невыносимых ролей, что навязывают ему то Сарра, то доктор Львов, то Лебедевы, то Шурочка. Нигде нет естественности и простоты. Ни в чем!

«Он рвется к искренности — и производит впечатление или сумасшедшего, или негодяя, — писала критик М. Карапетян. — Он хочет остаться порядочным человеком. И как же это трудно! Можно до поры до времени скрываться от окружающих в тени дерева, надвинув на глаза шляпу, можно скрыться за неуместной бравадой. И все-таки находят, все-таки достают, все-таки лезут в душу. Он делает попытки объясниться. Но чем честнее хочет быть Иванов, тем большую тайную подлость готовы увидеть в его поступках. Какая горькая и вечно актуальная история!»

Замечателен был дуэт Иванова и доктора Львова, сыгранного Василием Бочкаревым как персональный Черный человек Николая Алексеевича (это отметила Т. Сергеева в своей статье). Они действительно

предстают антиподами: Иванов на грани того, чтобы разлюбить Сарру (Людмила Титова сыграла свою героиню очень точно, без иллюзий – женщиной, которая ощущает за своим плечом дыхание смерти и не может уйти с недоговоренностью) окончательно, а Львов, кажется, только еще начинает ощущать чувство к умирающей женщине, причем, ненавидя всех окружающих, мучительно, страстно, почти как персонаж Достоевского. И после смерти Сарры мнит себя мстителем...

Евгения Глушенко сыграла Зюзюшку совершенно по-новому для себя. Кажется, от обаяния актрисы ничего не осталось: перед нами рано состарившаяся, злая, жадная, корыстная женщина, которая все продолжает что-то высчитывать, рассчитывать, злится на мужа, на дочь и никого, в сущности, не любит, потому что не дано ей это чувство...

А Авдотья Назаровна в исполнении Татьяны Панковой – просто паноптикум! По замечанию А. Иняхина, «она тоже хочет иметь вес и значение в обществе, нагло не замечая, что у всех вызывает изжогу сама необходимость общения с нею. Характер этой беззастенчивой тетки вылеплен ярко, с чеканной ясностью».

И Бабакина Инны Ивановой представляла мелкой и пустой, хищницей, твердо знающей, чего ей нужно от жизни...

Однако не все удалось в «Иванове». Отчасти сказался слишком твердый акцент на личностном и от того порой спрямлялись характеры и графа Шабельского (Ю. Каюров), и Лебедева (А. Потапов), и Боркина (А. Клюквин). Они казались иногда откровенно пародийными, в то время, как Шурочка (Т. Скиба) выглядела чересчур по-современному настойчивой и требовательной в своих устремлениях. По словам М. Карапетян, в этой трактовке «Иванова» она выглядела моментами «маленькой соблазнительницей, которая наметила себе в мужья единственного интересного, необычного, умного мужчину в уезде. Жаждет видеть в Иванове героя. И с раздражением не желает его слушать, когда – наконец разобравшись в оглушающем сумбуре чувств – он приходит к ней впервые успокоенным, понявшим спасительную необходимость одиночества».

Но и при спрямлении характеры оставались все же по-своему интересными, потому что тему трагического одиночества несли зрителю и Юрий Каюров, и Александр Потапов, и Владимир Дубровский – поверх пародийности, поверх проявляющейся моментами фарсовости, они вызывали если не сопереживание, то обостренное внимание к своим героям.

Спектакль естественным образом прекратил существование вместе со своим создателем, Виталием Мефодьевичем Соломиным, потому что никакой другой артист, каким бы ни был он признанным мастером, не

смог бы органично войти в созданный режиссером и исполнителем не рисунок — нет! — в глубокое внутреннее ощущение Времени и героя этого Времени, какими воспринял и запечатлел их В. М. Соломин.

«Интонацию прижизненного Чехова нам вернул, а многим — и открыл — Штайн. Интонацию нежности и щемящей грусти по уходящей интеллигентности и интеллигенции, — писала С. Овчинникова. — Если набраться мужества и признаться себе, что ушедшее — ушло, раритеты это только подтверждают, то спектакль Малого театра, с глубоким соболезнованием родным и близким констатировавший эту утрату, — рядовое явление (речь идет о “Дяде Ване”. — Н. С.).

Как рядовое явление — само присутствие имени Чехова на афише этого театра. Присутствие не сиюминутное — а основательное, отважное, во многом определяющее и судьбу театра, и судьбы его мастеров.

Мастеров, которые, выучившись на яркой, сочной укрупненности Островского, на мощном темпераменте Шекспира и Шиллера, на острой социальности Горького — традиционных авторов Малого, вдруг заговорили чеховским языком так, словно он им с младенчества родной. И они только ждали момента заговорить, а точнее — высказаться на нем. Этом бесконечно трудном, очень стыдливым и неповторимо мелодичном языке.

На котором надо уметь говорить и молча.

Говорить сердцем.

Говорить наедине — с каждым в зале».

Эти слова написаны более десяти лет назад, но сказаны они словно о «Трех сестрах», потому что именно к этому спектаклю, как кажется, имеют самое непосредственное, самое точное и бесспорное отношение.

В 2004 году на сцене Малого появилась пьеса А. П. Чехова, к которой до той поры театр еще ни разу не обращался. «Три сестры» завершили цикл — теперь все пьесы Чехова оказались воплощены театром, отношения с которым так мучительно выстраивались и не выстроились ни при жизни драматурга, ни на протяжении долгих десятилетий после его кончины.

«Три сестры» в постановке Ю. Соломина стали одним из ярчайших спектаклей московского тетрального сезона и в каком-то смысле подвели итог столетним отношениям Малого театра с Чеховым: от непонимания и неприятия к осознанному, необходимому присвоению. От точно очерченного характера к глубоко прочувствованному несовершенству жизни...

Начиная спектакль «Три сестры» с эпиграфа из записных книжек писателя, прочитанного режиссером «за кадром», на фоне изумитель-

ных по красоте декораций огромного сада и вращающихся комнат уютного большого дома (здесь художник А. Глазунов процитировал себя самого из «Чайки», что представляется значимой, важной символикой), Юрий Соломин создает атмосферу поистине чеховскую: «Там хорошо, где нас нет... В прошлом нас нет», — звучит спокойный, негромкий голос, и медленно проплывают перед нашими глазами гостиная с выходом в сад, спальни, лесенка на второй этаж, широкая прихожая — и везде цветы, фотографии в рамках, следы тщательно поддерживаемого уюта, любовно украшенного Дома, того необходимого пространства, в котором только и может дышать и трудиться хрупкая субстанция, что зовется Душой...

Наверное, это самый нежный из всех чеховских спектаклей Малого театра: он пронизан такой чистой любовью, таким горьким состраданием к людям, которые (если вновь воспользоваться словами Сорина из «Чайки») хотели, очень хотели чего-то от жизни, но не получили от нее ничего, кроме долгого ожидания. Как сестры Маша, Ольга и Ирина, которые так рвались в Москву, надеясь именно там, на своей родине, обрести счастье. Как их брат Андрей Прозоров, мечтавший стать профессором Московского университета, а ставший членом Думской управы. Как учитель Кулыгин, убеждающий себя в том, что жена Маша любит его и он доволен, всем доволен. Как барон Тузенбах, грезивший о счастье труда на кирпичном заводе...

Ничего не сбылось, ничего и ни у кого! Даже у Наташи, захватившей, кажется, весь дом, не сложилось, не произошло нечто самое главное. Даже няне, счастливой тем, что обрела казенную комнату с казенной кроватью, не дано дожить возле трех девочек, которых воспитала и вырастила... Их жизни, их судьбы истаяли и исчезли, словно те, о ком стонает в своем монологе из пьесы Константина Треплева Миртовая Душа, вместившая всех, от Наполеона до последней букашки. И Юрий Соломин каждого, абсолютно каждого из персонажей пьесы одаривает каплей своей любви и своего сочувствия, заставляя мысль и память зрителей тревожно биться, вспоминая, вновь переживая коллизии и ситуации других чеховских пьес.

Потому что именно это кажется режиссеру главным сегодня, в начале XXI столетия, во многом так разительно отличающегося от предшествующего, но с удивительной последовательностью рифмующегося с началом XX века. Да, мы есть в прошлом, хотя нас в нем давно уже нет — это отнюдь не парадокс, это определенное и очень точное восприятие времени и человека, пропускающего время через свою судьбу, потому что прошлое никогда не уходит из нас; оно часто определяет наши поступки, мысли, чувства; оно тревожит памятью об ушедших людях и

идеалах; оно цепко держит нас даже тогда, когда мы сами того не осознаем, потому что корни наши — в нашем прошлом...

Спектакль начинается с именин Ирины, светлого майского дня, омраченного год назад, когда умер отец, и уже навсегда, потому что, хотя и завершился официальный траур, надела Ирина белое платье, но теперь уже навеки свяжутся для всех присутствующих эти два события в единый трагический узел: день ангела младшей дочери стал днем смерти отца. И не просто свяжутся: завязка всех событий пьесы окажется предопределенной именно этим узлом, потому что отныне и начнется гибель дома, семьи.

Кстати, поистине знаменательное совпадение: репетиции «Трех сестер» начались в Малом театре 27 мая 2003 года — в первую годовщину смерти Виталия Мефодьевича Соломина и в день рождения молодой актрисы Варвары Андреевой, играющей роль Ирины. Может быть, и это совпадение прихода человека в жизнь и ухода из нее определило в какой-то мере атмосферу спектакля с первого же дня работы?..

Потому и кружится между актами дом под пленительные звуки вальса, и проплывают, проплывают мимо очертания комнат, няня (Г. Демина), присевшая в уголок с вязанием, скользящий по схваченным льдом лужам Феррапонт (А. Кудинович) с управскими бумагами, пробегающая по хозяйственным делам Ольга (А. Охлупина)... Следы того прошлого, в котором нас нет, но которое продолжается, длится в нас. Все проходит, исчезает, время тает, а следы остаются...

Ю. Соломин словно кружево связал свой спектакль из тончайших деталей, из мелочей, которые расшифровываются многозначно и интересно, придавая неожиданный объем происходящему. «Режиссер ищет не мистические и символические мотивы человеческих драм и несвершений, — писала в своей рецензии В. Максимова, — не ужас русской рефлексии в бездействии персонажей, а самые простые, житейские, жизненные объяснения. В Москву никак не могут уехать, потому что живут от нее далеко. Еще потому не едут, что с нагретого, обжитого места подняться трудно. И здесь могила отца-генерала. И жалко оставлять Машу... с нелюбимым, хоть и уважаемым мужем. Еще жальче бросать Андрея на съедение «шаршавому животному» — Наташе. И денег на переезд мало. Теперь особенно, когда проигрался Андрей...»

Для Ю. Соломина детали, «мелочи жизни» становятся самым главным — именно из них и соткана атмосфера прозоровского дома, отсылающая нас к атмосфере, в которой существуют чеховские герои вообще.

Вот началось праздничное застолье: встала Маша (О. Пашкова) с рюмкой и молча призвала всех последовать ей — первый тост в память отца. Все поняли, кроме Наташи (И. Иванова), и Чебутыкин (Э. Марцевич) тихо шепнул ей что-то на ухо. Несколько секунд длится сцена, но как важна, как символична она! Год траура окончился, ожили надежды, мечты о счастье, но вот оно, начало — память о смерти никогда не покинет сестер, где бы они ни были. И едва ли не единственная, Маша понимает это трезво и жестоко.

А вот Кулыгин (В. Бабятинский) ищет Машу во время пожара и хочет войти в комнату Ирины (В. Андреева), но слышит за дверью крик Наташи и медлит у порога, не решаясь постучать. Один маленький штрих дает понять, что Маша вышла замуж за него не только потому, что он казался ей самым умным, но потому что воспитание Кулыгина, его деликатность, чуткость свидетельствовали о том, что они из одного мира, что он не чужой. Ведь и в момент наивысшего эмоционального напряжения, когда простится с Вершининым (А. Ермаков) Маша, когда будет убит на дуэли Тузенбах, когда ничего, совсем ничего уже не останется, а надо будет жить дальше, — именно Кулыгин окажется рядом с сестрами; пойдет дождь, и он тихо приблизится к обожаемой Маше с раскрытым зонтиком...

Или эпизод, когда Наташа, говоря о том, как это правильно — создать комитет в помощь пострадавшим от пожара, смотрится в зеркало, мимоходом заглядывая в шкаф Ольги. А чуть позже, отправляя Андрея (А. Клюквин) на трудный разговор с сестрами, выглядывает из его кабинета со свечой — как раз в тот момент, когда он замешкался у двери в комнату. И Андрей, привыкший к безмолвному подчинению, решительно стучит в дверь...

А вот еще несколько «необходимых уточнений»: объясняя сестрам свое чувство вины за то, что он заложил дом без их разрешения, Андрей внезапно опускается на колени, и трудно не увидеть ужас в глазах Ольги и Ирины — это знак той самой новой жизни их брата, с которой они не могут и не хотят смириться, потому что в жесте Андрея видится им поруганная гордость семьи Прозоровых, русских интеллигентов, никогда ни перед кем не встававших на колени! А потом, когда они останутся одни, и Ирина скажет Ольге, что она примет предложение барона, скрытая от младшей сестры ширмой Ольга прижмет ко рту платок, чтобы не закричать в голос, и зальется слезами — в эту самую минуту и будет принято ее решение уйти из дома, поселившись в квартире при гимназии, потому что чувство Дома рухнуло: Ирина решила на замужество, значит, впереди только одиночество. Ольга осознает это страшно, горько. Навсегда...

Может быть, именно потому, что спектакль «Три сестры» выстроен Ю. Соломиным так нежно, чисто, с такой твердой опорой на «мелочи жизни», в конечном счете ход этой жизни определяющими, многие актерские работы восхищают филигранной отделкой. В этом, едва ли не в первую очередь, сказывается одна из главных, незыблемых традиций Малого театра — никакая концепция, будь она самой современной и смелой, не найдет такого живого отклика в душе, как «живые люди», основа основ искусства Малого театра. Ста лет оказалось достаточно, чтобы понять: нет непримиримого противоречия между «атмосферой» и «живыми людьми», нет антагонизма между «настроением» и тем «шаблоном», в котором упрекал мастеров Малого Вл. И. Немирович-Данченко. Спектакль Ю. Соломина убеждает в этом и заставляет вновь внимательно вчитаться в слова А. И. Сумбатова-Южина о Чехове: «Не в настроении сила и секрет его влияния и значения. Настроение проявляется с такой силой именно потому, что яркость и жизненность его лиц, положений их в действии и правда всего колорита находятся в полной гармонии с его внутренним творчеством; он настолько проникается жизнью своих лиц, так сживается с их образами, что волей-неволей сообщает им ту окраску, какую, в сущности, он сам получил от них».

Подобный метод работы — проявление характеров через кажущиеся незначительными мелочи, из которых создаются такие чеховские эстетические категории, как «настроение», «аромат», «атмосфера», — приводит к процессу воспитания актера или совершенно нового взгляда на актера хорошо знакомого, известного.

В «Трех сестрах» это относится, едва ли не в первую очередь, к Инне Ивановой, выросшей за последние два сезона в сильную, очень яркую актрису. Ее Наташа по-своему очаровательна: непосредственна, открыта, даже лезть ее настолько прямодушна, что впору растеряться, а грубость так естественна, что воспринимается как продолжение достоинств. Совершенно по-новому трактует своего Кулыгина В. Бабятинский — он умен, деликатен, отлично воспитан, умеет не замечать того, чего замечать не следует, но главное, В. Бабятинский существует в том собственном ритме, который словно от природы присущ его персонажу: ни под кого не подделяваясь, Кулыгин и под свои нормы никого не выравнивает. Он живет собственной жизнью, и в те минуты, когда этому герою становится горько и больно, чувство собственного достоинства проявляется как-то по-особому резко и жестко. Изумительная, поистине ювелирная отделка роли отличает работу Э. Марцевича. Его доктор Чебутыкин очень непривычен, он привлекает к себе напряженное внимание с первой же минуты появления на сцене и до самого конца, до горького признания в том, что «одним бароном больше — одним баро-

ном меньше», а жизнь все равно будет глумиться над твоими идеалами, над твоими надеждами. Да, этот человек, несомненно, любил мать трех сестер и Андрея, и она любила его — след той тайны тревожит душу доктора и поныне, и заставляет наши души сжиматься от любви и сочувствия к нему, такому нелепому, бездомному, неприкаянному.

Непривычно юным играет барона Тузенбаха Г. Подгородинский, но в этом юноше сразу угадываешь главное: Ирина — его первая любовь, а потому с первых же минут Николай Львович предчувствует трагический финал. В его веселье сквозит печаль, а прощание с Ириной выглядит совсем не эффектным, а очень простым.

Это отмечала в своей уже цитированной рецензии на спектакль В. Максимова: «Предчувствуя, что погибнет на дуэли, зная, что люди скоро его забудут, он уходит со сцены просто. Без эффектного вскрика: “Ирина!...” Но долго будут виноватая, неловкая улыбка и молчание, и то, как пятится, медленно отступает барон, не в силах оторваться от лица любимой, и как тихо затворяет за собой калитку».

Сильно, интересно играет А. Клюквин (Андрей), в большинстве эпизодов ювелирно точны Ольга (А. Охлупина), Маша (О. Пашкова). Необходимо сказать еще и о слугах — А. Кудинович (Ферапонт) представляет некое бесплотное существо, в каком-то смысле старый дух дома Прозоровых. Вроде бы он находится на службе в управе, но прочно связан с Прозоровыми, душевно участвует во всем, происходящем здесь. Он незаметен и незаменим, этот скользящий в разные стороны с поручениями человек...

И няня, сыгранная Г. Деминой (это оказалась последняя роль замечательной актрисы), — частичка прошлого, которое проросло в настоящее сестер Прозоровых, связь с ушедшими родителями, с былой жизнью. Няня, как и Ферапонт, незаметна и незаменима в пространстве дома, в душевном мире сестер.

Тем не менее, трудно было бы сказать, что в «Трех сестрах» сложился безукоризненный актерский ансамбль. Слишком прямолинейными, не обогащенными сложными внутренними переживаниями оказались Вершинин (А. Ермаков) и Соленый (В. Низовой) — в эстетическом пространстве «Трех сестер» они не находят своего места столь естественно, органично, как в других спектаклях Малого театра.

Кажущаяся традиционность финала спектакля выстроена Ю. Соломиным глубоко осознанно, современно и, возможно, с той печальной и чуть ироничной мыслью о том, как же много времени понадобилось для понимания: Чехов и Малый театр вместе могут и должны создавать новую эстетику.

Свою.

Особую.

Которой нет еще ярлыка-названия. Да и нужен ли он?..

Впрочем, кому-то, вероятно, просто необходим. Не случайно в рецензии одного из нынешних газетных журналистов, названной броско, с определенной долей принятого ныне в прессе «неглиже с отвагой» — «Ударим по Чехову», — речь идет о чуждости драматургии этого автора Малому театру. Ссылаясь на авторитет восторженного почитателя Малого Василия Розанова о том, что «театр не может передавать ничего интимного, скрытого, внутреннего...», автор лукаво меняет акценты, делая вид, что слова философа впрямую относятся именно к Малому театру. А это вовсе не так.

Весьма специфический в своих взглядах на культуру, В. Розанов и к театральному искусству относился по-своему, отказывая ему в проникновении в тайники человеческой души, в мир потаенного, непостижимого.

«... Художественный руководитель Малого театра Юрий Соломин поставил чеховские “Три сестры” так, как здесь ставили когда-то Южина-Сумбатова или Немировича-Данченко, — размышляет современный журналист. — ... Тихое мерцание разных планов, множество ежеминутных драм, полифония голосов, которые, не сливаясь, создают тревожный и сложный гул бытия, — все то, что составляет такую интимную, неизбежную часть чеховской поэтики, — для Малого театра по-прежнему составляет непостижимую тайну». Но лукавство всегда наказуемо. Автор не улавливает в собственном тексте тот момент, когда умноженные ее фантазией «минусы» складываются в результате в «плюс».

Именно это драгоценное ощущение «непостижимой тайны» и дает счастливую возможность режиссеру и артистам пристально всматриваться не только в каждую отдельную судьбу, но в тончайшее сплетение самых, казалось бы, незначительных деталей, из которых и соткана та «непостижимость», что как будто включает каждого зрителя в свою зыбкую, неопределенную атмосферу существования.

... В финале спектакля звучание военного вальса резко обрывается, и в полной тишине мы слышим такие знакомые слова: «Музыка играет так весело, бодро...», а затем вновь раздается «закадровый» голос режиссера, дочитывающего за сестер Прозоровых итог их несложившейся жизни, с таким вечным и таким поздним мотивом: «Если бы знать... если бы знать...»

И вновь забирает в плен прошлое. То самое прошлое, в котором нас нет, но есть все то, что сформировало нас, выковало наши вкусы, страсти, эстетические и этические критерии, идеалы. Нас нет в нем, но оно живо в нас, хотя ничего уже нельзя изменить, переписать на белом...

В сезоне 2004/2005 года Малый театр вернулся к тому, с чего начал свое знакомство с А. П. Чеховым — к водевилям, причем, к тем двум из трех, что были поставлены на этой сцене еще при жизни автора.

Напомним, что в 1891 году в афише Малого театра появилось «Предложение», а в 1898 «Медведь». В спектакле «Свадьба, свадьба, свадьба!» (режиссер В. Иванов) связаны в единый узел (свадьба — как итоговое событие) водевили «Предложение», «Медведь» и «Свадьба» (в последнем смысловое понятие «свадьба» расширяется, итог трактуется не как точка в сюжете, а как собственно действие, игровая стихия определенного рода).

Выстроенный как три самостоятельных, независимых друг от друга водевиля, спектакль «Свадьба, свадьба, свадьба!», тем не менее, связан единными эстетическими и смысловыми нагрузками. Течение мысли, течение эмоционального восприятия пролегают от безудержного, поставленного и сыгранного с дерзкой молодой задиристостью «Предложения», через более спокойного, усложненного возрастом персонажей, неожиданно вспыхнувших чувством друг к другу, «Медведя», к почти фарсовой и в сущности печальной «Свадьбе». Окаймляют действие пролог и эпилог, в которых за прозрачным занавесом, расцвеченным вишневыми цветами, перед нами предстают живые картины — персонажи трех чеховских водевилей (художник А. Глазунов).

Логика построения спектакля с тем внутренним движением судеб, которое предложил В. Иванов, интересна и по сути могла бы заставить задуматься над возможностями новых и новых прочтений именно классического чеховского водевиля столетие спустя. Но, к сожалению, этого не происходит. Скорее всего, потому что над режиссером довлеет память о великолепном художественном фильме «Свадьба», снятом в 1944 году режиссером И. М. Анненским. Вольно или невольно, но В. Иванов подбирает исполнителей, «подгоняя» их облик под штамп этого фильма. И вспоминаются блистательные Э. Гарин, Ф. Раневская, С. Мартинсон — и теряются за воспоминанием реальные лица сегодняшних мастеров Малого театра. А значит, не получается завершения того самого пути, на который вывел нас режиссер, обещая в финале какое-то новое, неведомое открытие.

Спектакль начинается «Предложением», водевилем, в котором очень точно соединяются такие понятия, как «живые лица» и «атмосфера» — та особого рода чеховская атмосфера, настроение, которые упоминал в своем не раз уже цитированном письме Вл. И. Немирович-Данченко. Но разве становятся они менее чеховскими, эти атмосфера и настроение, что пронизывают его пьесы-шутки?

Та преувеличенность и гротесковая стихия на грани фарса, что правят бал в водевилях Чехова, очень точно совпали в спектакле «Свадьба, свадьба, свадьба!» с яркими, сочными, определенными красками, которыми учит артистов владеть и наслаждаться школа Малого театра. Ломов (Г. Подгородинский) приплывает свататься к Наталье Степановне (О. Жевакина) в лодке под идиллическую мелодию. Чубуков (А. Потапов) в фартуке и сапогах деловито помешивает варенье и снимает пенки, дочь его тем временем тоже с привычным увлечением занимается хозяйственными делами. Ничто не предвещает той грозы, что разразится из-за смешного спора о Волосьих Лужках и собаках через несколько минут. Но подобно снежному кому будет стремительно нарастать грандиозный скандал, и режиссер и артисты не пожалеют жирных, гротесковых красок для усугубления ситуации: от ссоры — к абсурду. И никакая свадьба Ломова и Чубуковой не успокоит бушующих в них страстей, и никогда не смогут они ни на чем примириться, хотя, наверное, будут по-своему счастливы, эта крепенькая, румяная, самоуверенная жена и бледный, изможденный, привычно падающий в обморок муж.

В «Медведе» градус напряжения снижается. Перед нами почти бесстрастная, молодая и красивая вдова Попова (Е. Харитоновна), решившая затворничеством отомстить неверному покойнику, и нарушивший ее одиночество мужлан (В. Низовой), которому необходимо срочно получить долг. Принципиально иная по сравнению с «Предложением» сюжетная ситуация решается режиссером и артистами в иной эстетике. Но в предложенном нам действии не найдено ни энергии и гротесковости «Предложения», ни нового, но столь же яркого хода. От этого возникает ощущение неточности и невнятности. Лишь во время финального монолога Медведя проглянет в персонаже живая, смятенная душа...

Водевиль «Свадьба» должен был стать острой, недоброй, но все же печальной нотой, завершающей этот спектакль. Но, как уже было сказано, этого не произошло. Может быть, отчасти потому, что незадолго до премьеры не стало Афанасия Ивановича Кочеткова, репетировавшего роль «свадебного генерала» Ревунова-Караулова. Мастер мощного темперамента, обостренного чувства справедливости, которое он нес едва ли не в каждой своей работе, актер поистине харизматический, Кочетков, вероятно, и задумывался режиссером В. Ивановым в этой роли как момент того самого «нравственного содрогания о зле», к которому, по выражению А. И. Герцена, приводит «судорожный смех» зрительного зала...

Но нельзя не заметить, как живо, страстно играют в «Свадьбе» А. Кудинович, В. Дубровский, как нелепо-смешна героиня А. Евдокимовой —

мастера снова влекут к себе, заставляя прощать режиссерские погрешности...

Так или иначе, но замкнулся магический круг. За сто с небольшим лет на сцене Малого обрели жизнь и водевили, и все большие пьесы А. П. Чехова. Исполнилась мечта начинающего писателя, осмелившегося показать свою первую пьесу Марии Николаевне Ермоловой, сбылись надежды корифеев Малого театра на то, что Чехов войдет в афишу старейшей русской сцены, одарив его мастеров новыми возможностями, иными красками, другим взглядом на современность.

Это случилось.

И теперь начинается совсем новый, неведомый нам круг. Каким ему быть – покажет будущее. Но ясно одно: дальнейший путь Малого театра уже немислим без наследия Антона Павловича Чехова.



ГЛАВА 8

ИСТОРИЯ НА СЦЕНЕ МАЛОГО ТЕАТРА

Время летит с такой немислимой скоростью, что трудно и представить себе – более четверти века отделяет нас сегодня от премьеры «Царя Федора Иоанновича», поставленного Борисом Равенских на сцене Малого театра. Тот легендарный спектакль с Иннокентием Смоктуновским помнится по сей день, как помнятся и последующие исполнители роли царя Федора, Юрий Соломин и Эдуард Марцевич, наполнявшие образ глубоко индивидуальными красками, словно впускавшие в спектакль меняющийся воздух того времени, когда им довелось выходить на сцену.

Спектакль-долгожитель, продолжающий и десятилетия спустя волновать, захватывать своей мощной энергией...

После премьеры «Царя Федора Иоанновича» прошло ровно двадцать лет, и в 1993 году появился в Малом театре спектакль «Царь Борис», третья часть трилогии Алексея Константиновича Толстого, воплощенная режиссером Владимиром Бейлисом. Так соединилась некая историческая и эстетическая цепочка; медленно явилось из двух частей очертание целого – замысел А. К. Толстого увиделся не только в своей философской глубине, но и в мощи сценических возможностей. А главное – в той чистоте и ясности нравственных критериев, которые свою незыблемость к началу девяностых годов утратили.

Прошло еще два года, по меркам того бурного времени целая эпоха, и в 1995-м на сцене Малого театра трилогия была явлена полностью – три великие трагедии, повествующие не только об отечественной истории, но и о ее непонятых, не пошедших на пользу потомкам кровавых уроках, зазвучали с подмостков в полную силу.

Первую часть трилогии, «Смерть Иоанна Грозного» (сценическая редакция Малого театра носит название «Царь Иоанн Грозный», что

глубоко обосновано, когда все три названия следуют в хронологическом порядке, одно за другим, каждый раз выделяя как историческую веху период правления одного из следующих друг за другом правителей), поставил Владимир Драгунов. И на протяжении целого десятилетия зрители имели счастливую возможность погружаться в течение нашей истории, нашего прошлого, в чем-то определившего и настоящее.

Целостности восприятия трилогии помогала и сценография, выполненная, правда, разными художниками, но сохраняющая единство стиля и сценической мысли (Е. Куманьков работал над «Царем Федором Иоанновичем» и «Царем Иоанном Грозным», И. Сумбаташвили оформлял спектакль «Царь Борис»), и замечательная музыка Георгия Свиридова, словно перетекающая из спектакля в спектакль в поистине возвышающем душу исполнении Русской хоровой капеллы им. А. А. Юрлова и Русской хоровой капеллы Санкт-Петербурга.

Если обратиться к сценической истории каждой из трагедий, можно вспомнить, что за первой постановкой «Смерти Иоанна Грозного» в 1867 году на сцене Александринского театра напряженно следил не только сам автор — на репетициях постоянно присутствовал историк Н. И. Костомаров, соблюдавший историческую точность и давший спектаклю очень высокую оценку. Оценили спектакль и критики, но речь в рецензиях шла, в основном, не об исполнителях (о них разгорелась жаркая дискуссия), а о постановочных средствах и исторической достоверности.

Год спустя такая же история повторилась и со спектаклем Малого театра, в котором роль Иоанна Грозного играл С. Шумский, а Бориса Годунова — Н. Вильде.

В течение трех лет трагедия ставилась и в ряде провинциальных театров, но уже в начале 1870-го как-то тихо сошла с афиш. И долгое время оставалась в забвении.

«Царь Федор Иоаннович» подвергся жестоким цензурным гонениям — пьеса была запрещена к представлению, ее сценическая история началась лишь спустя 30 лет после опубликования в 1868 году. Алексей Константинович Толстой так и не увидел на сцене свое любимое произведение (известно, что «Царя Федора» он любил больше двух других трагедий).

Что же касается «Царя Бориса», он был поставлен впервые в Москве в 1881 году, но к постановке Императорскими театрами допущен не был...

Из этих разрозненных сведений, дополнив их некоторыми разысканиями, можно было бы создать интереснейший очерк восприятия на-

шей истории в ходе общественно-политического развития России. И нашего изменяющегося отношения к истории. Это могло бы стать увлекательным исследованием, путеводителем по которому, ключиком, отмыкающим самые потаенные замки, явился бы именно театр — вечный проводник, катализатор и... вечный провокатор.

Поставленная на сцене Малого театра трилогия, едва ли не в первую очередь, заставляет задуматься об этом.

Любое произведение классики пробуждает в нас не только эстетическое наслаждение, но и память о «нравственном законе внутри нас», как вслед за философом определял это состояние один из героев другого Толстого, Льва Николаевича. Историческая проза ли, драматургия ставит перед необходимостью осмыслить уроки, постигнуть былое, осознать, что же такое подлинная личность — понятие, тоже основательно поколебленное, размытое к середине девяностых годов XX века.

Нередко трилогия воспринималась и как история измелчания личности — сценическое действие каждой из трагедий сконцентрировано вокруг последних событий жизни Иоанна, Федора, Бориса, но как по-разному свершается падение их власти, насколько разные ведут к этому пути...

В трилогии, воплощенной Малым театром, эта тема главной не становится. Если бы каждая из основных ролей была на протяжении трех вечеров сыграна одним и тем же артистом, возможно, история предстала бы перед нами в некоей пластической завершенности — было бы чрезвычайно любопытно увидеть, как князь Василий Шуйский («Царь Федор Иоаннович»), замечательно сыгранный А. Кочетковым и В. Сафроновым, совершенно спокойно приемлющий что угодно, потому что внутренне он давно уже готов к предательству, предстанет в «Царе Борисе» законченным негодяем, от страха за собственную жизнь готовым пытаться своих же недавних товарищей. Но в «Царе Борисе» А. Кочетков играл Луп-Клешнина, и муку его раскаяния зрители ощущали почти физически, а сцена принявшего схиму Луп-Клешнина с Годуновым (В. Бочкарев) надолго оставалась в памяти глубоко испытанным потрясением.

В «Царе Борисе» у А. К. Толстого Луп-Клешнин — персонаж хотя и важный, но лишь эпизодический. Это в «Царе Федоре» ему отведено одно из главных мест — и об этом помнится постоянно...

Совсем иным предстал Луп-Клешнин в исполнении старейшего артиста Малого театра Н. А. Анненкова. На своем 100-летнем юбилее Николай Александрович вышел в этой роли, и сколько бы ни прошло времени, невозможно забыть его глубокий, красивый голос, огонь глаз очень старого схимника, испытывающего горькое раскаяние за нелепо прожитую жизнь, за пролитую кровь. От Анненкова-Луп-Клешнина ис-

ходил мощнейший нравственный импульс, заставлявший не только завороженно вслушиваться в слова героя, но испытывать чувство глубокой причастности к преступлениям, совершенным в далекой-далекой истории и столь причудливо протянувшим свой след в день нынешний.

В. Федорова пишет в статье: «... Герой, сыгранный Афанасием Кочетковым, не потерялся в лучах славы патриарха (имеется в виду Н. А. Анненков. — Н. С.). Его Луп-Клешнин был более земным и конкретным, но не менее гневным и пафосным. Он обличал со всей силой еще не одряхлевшего, сильного не только духом человека, готового прийти на помощь раскаявшемуся, но не желающего оказаться рядом с погрязшим в грехе».

По замыслу театра, именно этот персонаж становился наравне с Борисом главным героем всей трилогии, несмотря на то, что в «Царе Иоанне Грозном» этого персонажа нет. В этом проявилось очень точное и глубоко осмысленное совпадение с идеей А. К. Толстого. Бориса Годунова играют, соответственно, Александр Коршунов, Виктор Коршунов (игравший Бориса в «Царе Федоре Иоанновиче») и Василий Бочкарев. Нравственный путь от Бориса Годунова к царю Борису вычерчен разными артистами предельно четко.

«Толстой работал над трилогией семь лет, — писал один из исследователей творчества Алексея Константиновича И. Ямпольский. — При этом понимание личности Бориса и отношение к нему менялось. Во второй и особенно в третьей трагедии поэт значительно усложнил его внутренний мир, с гораздо большей определенностью увидел в Борисе мудрого государственного деятеля, а также близкие ему самому идейные устремления — желание вывести Россию из национальной замкнутости и патриархальности на арену мировой истории и культуры... Последнее является одним из существенных моментов идейного содержания пьесы; по-видимому, за это, главным образом, Толстой и полюбил Бориса».

Три совершенно разных, но сильных и по-своему ярких исполнителя несут задуманное Толстым усложнение образа, его нравственный путь. И даже — в какой-то степени — возрастающую к нему любовь автора. Достаточно вспомнить, как в первой сцене «Царя Иоанна Грозного» Борис Александра Коршунова сидит в отдалении от бояр, почти спиной к ним, погружившись в свой внутренний мир отверженного; он уже не просто полон честолюбивых замыслов, но перенасыщен энергией изменений, которые грядут и в какой-то мере могут зависеть и от него, Бориса Годунова, сидящего пока в Думе ниже всех, но отличенного грозным царем. Умиравшим царем.

Борис вкрадчив, но напряжен. Осторожен, но тверд. Лукав, но точно знает, чего добивается, потому такой горечью и ненавистью напол-

нены его слова: «Он прав, я только раб его...» Предсказание волхвов становится той самой точкой, с которой и начинается стремительный и страшный путь Годунова наверх. С этого момента, продолжая оставаться тихим и ровным со всеми, он кричит, когда остается наедине с собой, — так рвется наружу подавленность всех чувств, эмоций, столь остро необходимая для достижения целей. И жена Бориса, Мария, огненно-рыжая дочь Малюты Скуратова (Н. Верещенко), очень точно понимает своего мужа и старается во всем помочь ему.

Выразительно сыгран А. Коршуновым один из «пиков» образа: рванувшись от царя Иоанна, Борис случайно на какую-то долю секунды садится на трон — вся гамма чувств отражается в его взгляде, сложнейшая, противоречивая гамма...

«... В этой роли для меня важно то, — говорил в интервью А. Коршунов, — что это тип общественного деятеля, который хотел у нас, в России, в тот момент, когда все разваливалось, доказать, что все может быть хорошо. Это трагизм личности, которую обстоятельства заставляют идти не прямым путем, грешить и в конце концов совершить тот грех, который уже нельзя преодолеть... Это мучительный процесс, и мне хотелось бы дать понять, что это не оголтело рвущийся к власти человек, а крупная, незаурядная личность».

Журналист, задававший артисту вопросы, справедливо комментирует: «В противовес другим героям Коршунова, в первую очередь живущим чувствами, Годунов — воплощение чистого разума. И эмоции, им испытываемые, диктуются разумом, а не наоборот. Это первоклассное качество для хорошего политика, каковым Годунов и является, в первую очередь. Наглухо закрытый перед людьми, он раскрывается только в пылких, страстных монологах, вырывающихся из глубины его существования».

Борис второй части, «Царя Федора Иоанновича», сыгран Виктором Коршуновым как человек, прошедший значительную часть пути и оказавшийся перед необходимостью совершить преступление. Его сосредоточенность уже иного рода — это готовность к прыжку над пропастью. Потом... не так уж и важно, что будет потом, волхвы произнесли свое пророчество семь лет назад. Рано или поздно престол будет принадлежать ему, Борису. И уже не это заботит будущего царя — мысль о том, что он «строит над провалом». В несчастной логике истории Государства Российского Годунов, по всей вероятности, осознал это первым — потому так остро, так трагично осознал. И его реакция на известие о гибели царевича Димитрия исполнена неподдельного ужаса: все уже свершилось, ничего нельзя изменить, провал стал шире, а строить необходимо ему... Поэтому так многозначителен, так символичен финал спектакля:

Борис Коршунов нерешительно замирает на миг с шапкой Мономаха в руках и... тихо, осторожно, словно стеклянную, опускает ее...

Царя Бориса в третьей части тоже играл Виктор Коршунов и, по мнению критиков, играл не столько покаяние человека, допустившего совершение страшного преступления, сколько терзания, душевные муки мудрого государя, пытающегося предотвратить крушение державы.

Коршунов «играет в Борисе прежде всего царя, — отмечала С. Овчинникова. — Причем царя великого. Он мучается оттого, что преступление, им совершенное (а театр идет за пьесами А. К. Толстого, где Борис объявлен виновником гибели Димитрия), не спасло Державы».

«Коршунов играет мощнее Бочкарева, тут больше величия, но больше и котурнов, — писал Л. Аннинский. — И весь спектакль как бы поднимается за ним на котурны...»

Для Бориса Василия Бочкарева важнее прочего оказывается внутренний страх, который движет всеми его помыслами, ему уже не с кем бороться — его битва с призраками, страшные муки совести героя словно перехлестывают за рампу. Взгляды в зал, внимательное всматривание в лица тех, кто сидит перед ним, постоянное вслушивание в себя — вот черты этого Бориса, бросающего свой вызов: «Увидим, кто из нас устанет прежде...»

Герой В. Бочкарева одержим страхом, который он подавляет в себе с той же неистовой энергией, с которой подавлял в «Царе Иоанне Грозном» истинные свои устремления герой А. Коршунова. В сцене с инокиней Марфой (Л. Полякова) как будто соединяется некая цепочка — припомнится эпизод с волхвами из первой части. Но это обещание будущего окажется совсем иным. А в инокине Марфе Г. Егоровой мощно проглядывает бывшая царица, достойная и несчастная жена грозного царя...

«Если этот внутренний движитель и определять как страх, то не как фобии русского интеллигента конца XX столетия, а как страхи давней исторической эпохи, прежде всего страх Божий, что сродни совести. Актер подробно, поэтапно показывает, как совесть выжигает царя изнутри, иссушает, разрушает телесную оболочку, замучивает до смерти, — пишет Т. Сергеева. — Это больная совесть гнетет человека и корежит, белит волосы на голове и истощает силы, замедляет движения и прерывает дыхание. На глазах зрителей фигура заглавного героя истончается, усыхает, умалется, видно, как тяготят, давят Бориса тяжелые царские одежды, и он сменяет их тонкой рубахой... Все добрые побуждения, лучшие намерения, выношенные заветные помыслы царя Бориса разобьются в прах. Герой В. Бочкарева — подлинно трагедийная фигура, отмеченная печатью высшего промысла, не смогшая избыть груз трагической вины».

Именно Борису Годунову, царю не по крови, довелось испытать на собственном горьком опыте евангельскую истину о доме, который не устоит, потому что разделится внутри себя: отдаляются от Бориса, перестают верить в него любимые дети, Ксения и Федор, отравлен по велению царицы датский герцог, предназначенный в мужа Ксении, все громче звучит людская молва о злодеяниях царя... И борьба Бориса — главная, самая жестокая, — происходит в душе; она куда сильнее дворцовых интриг и сражений с внешним врагом. Потому и болит, ноет постоянно сердце, ставшее «полем битвы»...

Странно порой высвечивает театр ту историческую логику, которая, по мысли одних, движима народом, по мнению других — ролью личности. Наверное, это один из тех немногих вопросов, на которые у каждого есть свой обоснованный ответ. У театра нередко эти ответы очень индивидуальны, независимо от воли автора драматургического произведения. А потому случилось так, что трилогия Малого, приходившая к зрителю на протяжении нескольких десятилетий и не в том порядке, в котором была написана А. К. Толстым, воспринимается сегодня как трагическая история народа, уничтожившего собственное будущее. С помощью личности, благодаря нежеланию людей участвовать в собственной судьбе, посредством какой-то особой наивности, всегда предполагавшей, что все будет именно так, как должно быть.

А вдруг, действительно, так и должно было быть?..

Во всяком случае, когда приходишь в зал Малого театра и смотришь трилогию в хронологическом порядке, возникает странное, долго не отпускающее потом ощущение завороченности историей: ее несправедливостью — и обусловленностью каждого следующего шага. Ее размеренностью и непредсказуемостью.

Композитор Георгий Свиридов впоследствии рассказывал дочери Б. И. Равенских о том, как и режиссер, и Михаил Иванович Царев упрасивали его писать музыку к «Царю Федору Иоанновичу»: он сначала не хотел, сомневался, а потом «смотрел спектакль много раз, с разными исполнителями: со Смоктуновским, с Соломиным, с Марцевичем. А как Самойлов играл Шуйского Ивана! Это потрясающий артист, просто до слез меня потрясал. Какой человек! Настоящий, живущий во Христе, — такого образа я вообще больше не видел... Я страшно счастлив, что моя музыка обрела неожиданную для меня жизнь. Здесь она вдруг получила колоссальные дополнительные выразительные возможности».

«Да, музыка — часть этого грандиозного спектакля. Она как бы растворилась в нем, — продолжал Георгий Васильевич. — Это же великая пьеса, гениальное классическое произведение... Эта музыка играет и

поется хором в концертах, и люди воспринимают ее. Но, конечно, когда это драма, когда это великая трагедия, в особенности, для тех, кто знает Россию и сердцем чувствует нашу страну и нашу историю, конечно, это впечатление производит большее. На меня тоже».

И важно еще то, что трагедия о царе Борисе, о муках совести и ужасе раскаяния пришла к зрителю в то время, когда и все мы, и Малый театр, оказались в состоянии тяжелого духовного кризиса: со страниц газет и журналов, радиопередач и телевизионных волн неслись на нас стремительные разрушительные потоки — вся возможная «чернуха» в ненормативном изложении рвалась к власти над душами.

«Спектаклем-трагедией “Царь Борис” театр подавал художественную реплику в дискуссиях о слезе замученного ребенка и о расставании с прошлым, — пишет Т. Сергеева, — напоминая современному веку и обществу, в коем, по выражению классика, “пропала совесть”, что в отечественной истории, случалось, человек, попавший во власть, сам судил себя перед собственной совестью. Так что вовсе не обязательно, расставаясь с прошлым, осмеивать, пинать его или, что уж вовсе не умно, плевать вослед».

И вот что еще представляется очень существенным.

Самый давний по времени постановки спектакль «Царь Федор Иоаннович», созданный в то время, когда наша жизнь и искусство были насквозь пропитаны идеологией, поражает и поныне своей невероятной мощью. Силой мысли, которую заложил Борис Равенских в историю одного из самых кротких на Руси царей, возможно, потому что, по справедливому мнению Т. Забозлаевой, «главным и единственным героем была человеческая совесть в широком смысле, не чья-то конкретная, Федора или Годунова, а само понятие совести. Ее драма, ее поправление и ее воскрешение. Точнее — надежда на ее воскрешение. Не случайно спектакль заканчивался молитвой, которую еле слышно шептал царь Федор, обессиленно склонившийся у авансцены.

Мольба о совести, о сострадании, о единении людском. О ладе, которого нет в мире, разрываемом на части в угоду честолюбивым помыслам, низменным желанием власти, престижа, роскоши. Спектакль был об этом. О том, что никакие земные радости, никакое благополучие не сравнятся с тем блаженством, с тем внутренним равновесием, которое дает человеку сознание чистой совести. Именно тогда и только тогда человек может умереть спокойно».

Этот спектакль по сей день пронизан энергией действия, энергией ритма. Они не только не утратились за более чем четверть века, но стали в каком-то смысле более выпуклыми, забирающими в плен, не отпу-

скающими мысль и чувство. Тогда, в премьерные дни, казалось, что все дело в сильной, неповторимой индивидуальности Иннокентия Смоктуновского. Но с 1976 года роль Федора играл Юрий Соломин, а позже и Эдуард Марцевич, а вот этот эффект плена оставался, не таял, несмотря на то, что они были очень разными, эти два царя.

Ю. Соломин привнес в роль черты растерянного интеллигента второй половины семидесятых годов, отчетливо сознающего, что им манипулируют в корыстных целях окружающие. Время от времени он пытается сопротивляться, но ничего не в силах сделать. Трагедией Федора-Соломина была не человеческая слабость, не идея непротивления (как у И. Смоктуновского), а, скорее, стремление верить, что кто-то лучше обустроит государство, потому что ведает какие-то истины, неведомые ему. Это была трагедия человека, неуверенного в себе, не наделенного желанием власти, но одаренного другим, может быть, куда более ценным чувством — чувством собственного достоинства, которое он хранил и в своей слабости... «Его царь Федор... мягок, чист, возвышен и раним, — пишет М. Гаевская, — ... свято верит в торжество добра и горько убеждается в тщетности своих усилий. Наивный мечтатель, искренне жаждущий всеобщего примирения и благоденствия, он, не щадя себя, сражается с эгоизмом и изнемогает в неравной борьбе».

Иной был Федор Э. Марцевича — наивный, как дитя, царь, который вряд ли задумывается всерьез, кто же по-настоящему правит страной. Этот Федор доверчив и трогателен в своей вере в окружающих его людей. Он и не мнит себя первым лицом (только порой, сталкиваясь с очевидной несправедливостью), а более прочего обеспокоен тем, чтобы все одинаково ощущали себя равными среди равных. «Артист не играет роль, а живет ею, свободно и вольно в ней растворяясь, — писала А. Ануфриева. — ... Его мучит неясная тревога, он угнетен, подавлен. И тогда возникает тема внутренней борьбы с самим собой, со своими слабостями и страхами, с живущим в его теле голосом крови — голосом Иоанна Грозного».

И на фоне тишайшего царя Федора какой-то удивительной, природной мощью захватывал князь Иван Петрович Шуйский (Я. Барышев). Та страстность, с которой он способен убеждать, тот обжигающий темперамент способны заморозить не только окружающих Шуйского персонажей, но и зрительный зал.

Шли годы, сменялись актерские составы, но суть оставалась прежней — блеск постановки, способной захватить спустя столько времени биением мысли, упругостью ритма.

Не так выстроены «Царь Иоанн Грозный» и «Царь Борис». В этих спектаклях, в первую очередь, привлекают образы, созданные мастера-

ми — А. Михайловым и Я. Барышевым (Иоанн), В. Бариновым и А. Хомятовым (Захарьин-Юрьев), В. Богиным (Михайла Нагой), А. Коршуновым в «Царе Иоанне Грозном», В. Коршуновым, В. Бочкаревым, Л. Поляковой, А. Кочетковым, Н. Анненковым в «Царе Борисе», Э. Марцевичем, В. Сафроновым, А. Вершининым, Г. Егоровой, Н. Корниенко, но захватывающей мощи режиссерской мысли в этих спектаклях нет.

Они, действительно, рождены совсем другим временем.

А. Михайлов, кажется, вложил в роль Иоанна весь Богом отпущенный темперамент. И. Алпатова писала, что ходили слухи, будто на репетициях «актеры опасались быть до смерти забытыми грозным самодержцем. Артист предстал здесь как бы в двух ликах царя Ивана. Согбенная спина, усталый хриплый голос, полный муки и боли, тяжелая неверная походка, черная монашеская ряса. Казалось, этот царь переступил уже порог жизни, ужаснувшись содеянному. Но как только он получает весть, что трон по-прежнему за ним, происходит мгновенная метаморфоза. Гордо-прямой стан, властные отрывистые интонации, а в глазах — прежний кураж. Буйствует до тех пор, пока не свалит его ожидаемая и в то же время внезапная смерть».

Роль Иоанна Грозного стала для Ярослава Барышева вводной (это случилось, когда неожиданно заболел первый исполнитель Александр Михайлов), но не случайно критики отмечали, что создается впечатление, будто все работы артиста за несколько десятилетий служения Малому театру стягивали свои нити именно к этой, в которой с особенной яркостью проявился его мощный трагический талант. «Барышев играет беспощадно: все страсти накалены и в великом сумасбродстве пожираются одна другой, — пишет С. Овчинникова. — У его Грозного болен ум, больна душа. Страдание и ярость, мучительные сомнения, непосильная тяжесть грехов давят на мозг и сердце. Да, его Грозный — кровожадный тиран, самодур с воспаленным воображением. Но сила зла в нем равна силе страдания.

Больной и надломленный, он окунает в ужас, ибо в нем сидит взрыв. Это даже не понимаешь, а чувствуешь».

Грозный-Барышев страшен своей непредсказуемостью: невозможно понять, когда он страдает, а когда играет в страдание, чтобы исподтишка подсмотреть реакцию бояр. И зрители, словно бояре из пьесы, постоянно чувствуют себя как на американских горках: ерничество это или истинные муки? Раскаяние или притворство?..

И здесь очень важно помнить слова А. К. Толстого, который рассматривал одного из, может быть, самых кровавых русских царей отнюдь не как злодея и душегуба, а куда более сложно: «Да поможет Бог и нам изгладить из сердец наших последние следы того страшного времени,

влияние которого, как наследственная болезнь, еще долго потом переходило в жизнь от поколения к поколению, — писал он. — Простим грешной тени царя Ивана, ибо он не один несет ответственность за свое царствование, не он один создал свой произвол, и пытки, и казни, и наущничество, вошедшее в обязанность и в обычай. Эти возмутительные явления были подготовлены предыдущими временами, и земля, упавшая так низко, что можно смотреть на них без негодования, сама создала и усовершенствовала Иоанна подобно тому, как раблепные римляне времен упадка создали Тибериус, Неронов и Калигул.

... Помянем добром тех, которые, завися от него, устояли в добре, ибо тяжело не упасть в такое время, когда все понятия извращаются, когда низость называется добродетелью, предательство входит в закон, а самая честь и человеческое достоинство почитаются преступными нарушениями долга! Мир праху вашему, люди честные! Платя дань веку, вы видели в Грозном проявление божьего гнева и сносили его терпеливо, но вы шли прямой дорогой... и жизнь ваша не пропала даром... ибо ничто на свете не пропадает, и каждое дерево, каждое слово и каждая мысль вырастает, как дерево, и многое доброе и злое, что как загадочное явление существует поныне в русской жизни, таит свои корни в глубоких и темных недрах минувшего».

Эта историческая перспектива, заданная самим автором драматической трилогии, оказывается определяющей не только по отношению к характерам персонажей, их движению во времени и пространстве всего драматургического повествования в целом, но и в плане более широком. Мысли Алексея Константиновича Толстого о России, прошедшие испытание XX веком, наполненным кровью, несправедливостью и несправедностью, кристаллизовались в трех спектаклях Малого театра в урок, назидание следующим поколениям. И каждый из артистов, играющих в спектаклях, получил трудную и одновременно счастливую возможность повествовать не о конкретном времени, а о большом историческом Времени вообще. Об эпохах, перемальвающих лучшие человеческие устремления в худшие; о нравах, продиктованных самим временем, и о времени, сформировавшем именно эти нравы...

В 1990 году в афише Малого появились спектакли «... И Аз воздам» С. Кузнецова и «Князь Серебряный» по повести А. К. Толстого. Новое обращение к эпохе Иоанна Грозного и попытка современного осмысления тех исторических дней, которые во многом и определили дальнейший ход часовых стрелок в России на много десятилетий.

Обращение театра к «Князю Серебряному» было в каком-то смысле прелюдией к воплощению драматической трилогии А. К. Толстого в целостном виде. Из дня сегодняшнего это кажется абсолютно логичным и справедливым: прежде чем начать исследовать личность Грозного, надо было «примериться» к его эпохе, к тем нравственным идеалам, критериям, к тем обычаям и кровавым событиям, которыми она была наполнена.

В отечественном литературоведении давно сложилось мнение, что Алексей Константинович Толстой оставил след в культуре как поэт и драматург, но не как исторический романист. Своего «Князя Серебряного», «Повесть времен Иоанна Грозного», он писал почти два десятилетия, в течение которых в русской литературе происходили серьезные изменения (главным образом, именно в прозе — с конца сороковых по конец шестидесятых годов XIX века были написаны едва ли не самые значительные романы и повести И. А. Гончарова, И. С. Тургенева, первые романы Ф. М. Достоевского, проза Л. Н. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина и других писателей), поэтому многих критиков изумлял тот факт, что писатель может увлекаться не современной бурной действительностью, а «искренне сочувствовать тому, что давно обратилось в прах».

Однако прозорливый А. К. Толстой хорошо понимал, что в прах могут обратиться лишь тела, но никак не мысли, не чувства, важнейшим из которых он видел чувство собственного достоинства человека, подвергавшееся тяжким испытаниям в середине просвещенного XIX столетия.

Вероятно, режиссера спектакля (и автора инсценировки) В. Иванова увлекла именно эта проблема, соединенная с сюжетом, очень сходным по духу с произведениями Вальтера Скотта. Отечественная история, выстроенная в традициях западного романа, несомненно, увлекательная не только для молодых зрителей, но и для тех, кто принадлежит к старшему поколению, — обусловила как сильные, так и слабые стороны спектакля. Несомненная занимательность и четкость интриги, бережно сохраненные в инсценировке, обусловили успех постановки на многие годы, но та «благородная тенденция», которую отмечали критики — современники Толстого, превратилась в театральной версии в несколько навязчивую назидательность.

Неким парадоксальным образом на первый план вышла мысль А. К. Толстого, сформулированная им в предисловии к повести: «В отношении к ужасам того времени автор оставался постоянно ниже истории... при чтении источников книга не раз выпадала у него из рук и он бросал перо в негодовании, не столько от мысли, что мог существовать

Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования... Если удалось ему воскресить наглядно физиономию очерченной им эпохи, он не будет сожалеть о своем труде и почтет себя достигшим желанной цели».

Эти слова представляются в каком-то смысле ключевыми.

В 1990 году, почти накануне событий, потрясших нашу страну, было очень важно осознать, что же за общество существует в реальности — не отдельно от нас, а вокруг. И мы, зрители, составляем это общество, являясь его частью, а значит, следует задуматься отнюдь не о седой старине — о собственной жизни, собственных реакциях на события общественной значимости, о будущем, которое мы готовим своим детям и внукам...

Как отмечали современники А. К. Толстого и поздние исследователи, характеры главных персонажей, Никиты Серебряного и Елены Морозовой, выглядят в повести значительно бледнее реальных исторических лиц: Иоанна Грозного, Федора Басманова, Бориса Годунова, Малюты Скуратова, Афанасия Вяземского.

Афанасий Кочетков сыграл боярина Дружину Андреевича Морозова (другим исполнителем роли был Николай Верещенко) — человека, для которого нет и быть не может ничего выше понятий чести и достоинства. И никакая царская власть, что от Бога, которой он готов служить верой и правдой, не в силах заставить старого Морозова изменить своим нравственным принципам, не согласующимся с этой властью. Но в момент, когда необходимо совершить выбор, в душе человека глубоко верующего происходит раскол — трагически и мощно играет А. Кочетков этот выбор.

Верно отмечал в статье Л. Аннинский: «Некоторый налет выпренированного романтизма (идуший, несомненно, от Алексея Толстого) отчасти искупается на театре благородством идеи (авторской же), а нестерпимо розовый отсвет на этих оппозиционных фигурах отчасти скрадывается благородством игры актеров». Критик имел в виду не только А. Кочеткова, а также В. Сафронова — Бориса Годунова, но и О. Куценко, игравшего князя Никиту Романовича — их сопротивление грозному царю романтично в самом «корневом» понятии этого термина. Хотя на фоне царя и опричнины, данных мощно, развернуто, Добро, сконцентрированное в этих образах, выглядит бледнее Зла. Тем не менее, все три исполнителя главной роли (кроме О. Куценко князя Серебряного выразительно играли А. Вершинин и А. Белый) запомнились отчетливыми романтическими тенденциями.

Ярослав Барышев вложил в роль Иоанна всю мощь своего темперамента. Есть в спектакле моменты, когда страшно смотреть на его Грозного: кажется, весь зал электризуется токами, исходящими от этого царя,

умеющего казнить и миловать, как никто другой. Умеющего казаться шутом, ни на миг таковым не являясь: достаточно вспомнить, как он появляется в начале спектакля с бубном в руках и с шутовским колпаком на голове — пляшет, дурачится, кривляется, но из-под колпака зорко глядят все видящие глаза. Он непредсказуем, жесток, в его «притушенном» временами голосе чудятся раскаты далекого грома — вот-вот ударит он в человека и испепелит его...

Л. Аннинский отмечает: «Шутовская гримаса... не только не исчерпывает облика царя, но приходит в странное взаимодействие с ИСТИННЫМ СТРАДАНИЕМ на его лице. Это странно, это — ключевой, самый потрясающий момент спектакля. Царь грешит и кается. Кается и все-таки грешит».

И далее, подводя итог значению сценической трилогии и «Князя Серебряного», критик пишет: «Малый театр исследует Смуту — трагический разрыв русских сил, перекликающийся с нашим временем... И делает современным стиль скорбного благовеста под черными сводами с проступающими из тьмы суровыми ликами и накренившимися церквями, со снопами света, внезапно высвечивающими золотую парчу или вериги с цепями. И этот мощный, декорированный, костюмно-аффектированный стиль, блистательно реализованный Куманьковым и Сумбаташвили, воздействует на современного зрителя мощно и глубоко».

Если учесть время написания статьи — 1994 год — можно сегодня, спустя десятилетие с лишним, изумиться точности попадания театра в «материал», столь причудливо и драматично обозначивший переключки истории...

А затем в афише Малого театра появился спектакль «... И Аз воздам», вызвавший острейшие дискуссии и самые горячие споры как среди критиков, так и среди зрителей. Борис Морозов поставил пьесу С. Кузнецова о последних днях последнего русского царя, когда общество переживало тяжелейший духовный кризис. Именно в это время на нас буквально хлынули мощным потоком документальные свидетельства, художественная литература о том, о чем все понаслышке знали, но, что называется, собственными глазами не читали. Сегодня эти годы вспоминаются как, может быть, последний всплеск той неистребимой тяги к чтению, которая некогда позволяла называть Россию самой читающей страной в мире.

Мы действительно очень многое узнали в эти несколько лет, когда к нам возвращались из небытия романы крупных советских писателей, труды историков и философов дореволюционной России, когда публиковались поразительные по своей силе документы, и мы получили воз-

возможность громко говорить о том, о чем прежде решались дискутировать лишь шепотом, и то в избранной компании проверенных друзей.

Эйфория, воцарившаяся в обществе, конечно, смещала многие акценты, заставляя воспринимать какие-то факты слишком однозначно — хотя бы в силу того, что известными они становились только теперь. В первую очередь, повышенное эмоциональное восприятие относилось к событиям тридцатых годов, поэтому многие театры «по горячим следам» обратились к таким романам, как «Жизнь и судьба» В. Гроссмана, «Дети Арбата» А. Рыбакова. Это было едва ли не самое популярное чтение в то время и, естественно, театры стремились, получив, наконец, такую возможность, соответствовать реальным настроениям общества, привлекая зрителей возможностью вместе думать о том же, о чем каждый думал наедине с самим собой.

На этой волне появился и спектакль «... И Аз воздам» со своей правдой о том, что же произошло некогда в Ипатьевском доме в уральском городе Екатеринбурге.

Пьеса С. Кузнецова отличалась во многом схематичностью и неровностью, естественно, что и в спектакле в той или иной мере отразились эти черты, но, как видится из дня сегодняшнего, иначе и быть не могло. Слишком сенсационным казалось все, связанное с последними днями последнего русского царя: факты, события порой представляли пунктирно, но важно было не это, а сам характер человека, спустя много десятилетий после своей трагической гибели вызвавшего мощную волну горячего сочувствия. К тому же, как рассказывал Б. Морозов, пьесу «дописывали» во время репетиций: уточняли характеры, ситуации, взаимоотношения персонажей.

И в результате была создана поистине удивительная атмосфера, где одно просматривалось через другое, где «сквозили», подобно теням, исторические и вымышленные персонажи, не смешиваясь в единую среду. Борис Морозов ставил некий сон о прошлом, гипнотический сеанс, на котором мы присутствовали если не в качестве тех, кто усыплен, то неизбежно в роли наблюдателей и за усыпленными, и за теми, кто усыплял.

Ипатьевский дом напоминал мышеловку без стен; казалось бы, не ограниченное ничем пространство должно быть наполнено воздухом, но здесь его не было и в помине. Отсутствие стен делало «прозрачным» бытие императорской семьи, чем бы она ни была занята: чтением Чехова, диспутами, празднованием дня рождения Анастасии... Л. Аннинский увидел в подобном решении продолжение традиции главного сценического принципа «Детоубийцы»: «незримое присутствие», но, скорее, можно вести речь о том, что в появившемся позднее спектакле «Царь

Петр и Алексей» отразился этот очень важный мотив предшествующего осмысления истории.

Николая Александровича Романова сыграл Ю. Соломин. Созданный им характер преодолевал схематичность и неопределенность, которыми грешила пьеса. Бывший Император Всея Руси предстал живым человеком; он был спокоен, сдержан, чувство собственного достоинства не позволяло Николаю Александровичу отдаваться таким «низменным» ощущениям, как страх, открытая ненависть к врагам, а тем более — опускаться до каких бы то ни было препирательств с ними. Даже с такими, как Авдеев, комендант Дома особого назначения. Это отнюдь не самое страшное лицо из тех, что окружали Николая и его семью в последние месяцы жизни. Авдеев, каким сыграл его В. Борцов, неплохой, в сущности, человек, замороженный идеологией. Любимое его присловье, к месту и не к месту: «Со всей пролетарской беспощадностью. Без аннексий и контрибуций».

Вот так и воспринимает комендант последнего русского царя: он ненавидит его, как «российского кровопийцу», как учил Ленин, не по собственному разумению, а по раз и навсегда усвоенному штампу, но не может перенести это чувство на всех — цесаревича Алексея, мальчика-инвалида, он любит, жалеет, учит его петь революционные песни.

В образе, сыгранном В. Борцовым, ощущается знание мемуаров Авдеева, опубликованных в конце двадцатых годов, когда по странному недоразумению выходили уникальные книги, чуть позже ставшие запрещенными. В действительности пролетарский комендант был обвинен в симпатии к цесаревичу, удален от царской семьи и отправлен на фронт. Вероятно, это знание дальнейшей судьбы героя помогло В. Борцову создать образ неоднозначный, запомнившийся своими теплыми, человеческими интонациями, возникавшими всякий раз, когда комендант оставался наедине с ребенком.

Особенно очевидны были эти внутренние противоречия Авдеева по сравнению с другим персонажем — Яковом Михайловичем Юровским, созданным В. Езеповым и Б. Морозовым в большей степени не как определенный характер, а как некий зловеющий символ эпохи. Юровский-Езепов появлялся и исчезал, подобно призраку. Исполнитель «воли революционного народа», он как будто сам в себе ощущал некие мессианские черты и не позволял ничему человеческому отразиться на закаменевшем лице.

У других персонажей-большевиков черты индивидуальности были более размыты, хотя остались в памяти Войков В. Богина — человек в клетчатых брюках и серой шляпе, ведущий серьезные споры с царем настолько горячо, что зрители переставали замечать его шутовской наряд.

Или Голощекин В. Бабятинского — умный, тонкий, но предельно циничный сыщик. Или Белобородов А. Клюквина — вроде бы уголовник, но с амбициями, для которых у этого персонажа есть основания...

Большевика Вайнера сыграл в спектакле А. Михайлов. Этот исторический персонаж должен был непосредственно участвовать в расстреле царской семьи, но в самый последний момент от убийства отказался. Казалось бы, легче всего и режиссеру, и актеру было пойти по проторенной дорожке создания «еврейского типажа», одного из множества представителей древней национальности, которые, преодолев географически и — что особенно важно! — психологически черту оседлости, нырнули в революцию, словно в морскую пучину. Ими двигало чувство социальной мести за испытанные унижения, но слишком горячих, не умеющих «остановиться, оглянуться», именно это праведное чувство приводило к кровопролитию и преступлениям.

Вайнер не таков. Он способен к диалогу, его общение с Николаем — скрещение интеллектуального оружия во имя утверждения собственной точки зрения на судьбу несчастной страны, разодранной междоусобицей. И в самый последний момент Вайнер решительным движением положит на стол кобуру и уйдет, душа его не будет запятнана кровью.

Необходимо отметить еще и Юрия Каюрова, сыгравшего роль доктора Боткина, вызвавшую едва ли не самую острую реакцию своими доводами против евреев, затеявших революцию. Этот мотив, звучавший в спектакле достаточно осторожно, все же заставил критиков бросать упреки автору пьесы и режиссеру спектакля в плохо скрытом антисемитизме. И за этими упреками как-то забывалась мысль, к которой невольно возвращаешься сегодня, вспоминая спектакль «... И Аз воздам». Она была выражена именно доктором Боткиным, просто и оттого особенно трагично: «Вам чужд имперский блеск России, ее державная поступь. Вам еще придется вернуться на путь абсолютной власти, но в кошунственном и кровавом искажении ее идеи. Абсолютная власть, лишенная Божьего благословения, — ничего страшнее мир не знал».

Историческая перспектива давала возможность прямого сопоставления двух видов абсолютной власти — освященной Божьим благословением (Иоанн Грозный, Годунов, Николай Первый, Александр Первый и так далее) и лишенной Божьего благословения (Ленин, Сталин, Хрущов, Брежнев и так далее). Кто мог однозначно ответить на вопрос: какая власть лучше? Да и столь ли это было важно, когда идея «имперского блеска» и «державной поступи» не только была уничтожена большевиками, а самоликвидировалась.

Тем не менее, именно об этом велись дискуссии, потому что в девяностые годы больше всего хотелось реставрации — немедленной и

полной — всего того, что некогда составляло славу страны. Создание Имперского балета (под руководством талантливого танцовщика Гедминаса Таранды), сборы Дворянского собрания в помещении Института марксизма-ленинизма, где длинные, давно не отремонтированные коридоры украшали синие таблички с надписями «Начальник отдела кадров», «Комендант» и т. д. — казались каким-то горьким и мучительным сном, ничего общего с попыткой обретения былого величия страны не имеющим.

Это был морок без какого бы то ни было просвета, без возможности какого-то выхода. Потому особенно важным оказалось в спектакле «... И Аз воздам» совсем иное, чутко услышанное в шуме времени режиссером и артистами.

Это была необходимость исследования личности. Несуетного, пристального всматривания в черты того, кто еще совсем недавно казался виновником многих бед и несчастий.

В спектакле «... И Аз воздам», несмотря на то, что изначально равенства противоборствующих сторон нет, а большевики во многом выглядят карикатурно, было много сильных актерских работ, но не будет преувеличением сказать, что поистине выдающейся стала роль Николая II. Юрий Соломин каким-то непостижимым образом давал понять, что за характером этого последнего царя стоит не просто династия Романовых, три с лишним столетия управлявшая Российской Империей, но та высота происхождения, та кровь, которые не могут ни в коей мере уравнять его с теми, кто пришел уничтожить всю семью: ледяное спокойствие, демонстративно выраженное чувство собственного достоинства, поражающая сдержанность — вот те черты, которые эмоционально заставляют зал быть на стороне этого последнего русского царя.

Никаких иллюзий относительно своего будущего, будущего императрицы, детей, близкого окружения Николай-Соломин не испытывал: он все знал, все понимал с самого начала и до самого конца. Нежный и верный защитник семьи, он пытался скрасить своим близким то время, которое еще было отпущено судьбой, и от этого образ Николая Александровича воспринимался трагически-высоким: внутреннее глубокое страдание не смело вырваться наружу, дать о себе знать даже самому узкому кругу — тем, кто входил в него, надо было дарить иллюзию.

Кто-то из журналистов не без оснований подметил: именно после того царя, каким мы увидели его у Юрия Соломина — интеллигентного человека с мягкими интонациями и несуетными манерами, стало возможно обсуждать проблемы канонизации Николая II, которого чаще всего называли Кровавым. В образе, созданном Соломиным, увидели живого, страдающего, но духовно не сломленного человека — и что-то,

несомненно, дрогнуло для нас в том штампе, который казался раз и навсегда сложившимся и пересмотру не подлежащим.

И еще одна цитата из Льва Аннинского: «По уровню профессиональной работы этот спектакль не уступает остальному циклу. И по уровню эмоционального воздействия – тоже... Я вышел потрясенным. Я испытывал горечь от бессилия помочь невинно погибающим. Я пережил чувство символического возмездия, совершающегося над злодеями. Чувство мести по отношению к тем, кто тогда, в 1918 году, сам был во власти этих чувств. Я “точно знаю”, кто прав и кто неправ в этой драме».

В одном из интервью Юрий Мефодьевич очень парадоксально, но точно соединил двух своих героев. «Для меня и царь Федор, и Николай – прежде всего люди, у которых есть сердце. Они никому не хотели зла, ни на кого не повысили голос. Я никогда не думаю о том, что играю царя, я играю человека, с его силой и слабостью, сомнениями и душевной болью», говорил Соломин.

В этом, на первый взгляд, парадоксе слышится отзвук одной из величайших традиций Малого театра.

В книге В. Нелидова «Театральная Москва» подробно и с любовью рассказывается о жизни Малого театра на переломе XIX и XX веков. Вспоминая сетования А. П. Ленского на косность в репертуаре и его слова «Мы остановились, мы не идем вперед. 60 лет тому назад Мочалов привел Шекспира, потом Щепкин Грибоедова и Гоголя, затем Пров Садовский Островского, это велико и прекрасно, ну а дальше, дальше?», – В. Нелидов по-своему отвечает на этот риторический вопрос: «Заслуги новаторов (имеются в виду не столько авторы, сколько режиссеры и актеры. – Н. С.) несомненны и громадны, но есть у них и грех. Разрушая старое, они проглядели его завет: “Не учите, не проповедуйте, не анализируйте, не «проверяйте алгеброй гармонию», не старайтесь на сцене, но живите, наслаждайтесь, любите, плачьте, горюйте, веселитесь для себя одного. Верьте, что все на сцене правда, будьте наивны и вы достигнете искусства. Только тогда зритель будет плакать, и смеяться, и жить вместе с вами”.

Вот это доброе старое. Оно вечно. А вечное молодо».

Ко времени, наступившему столетие спустя, эти слова имеют самое непосредственное отношение.

Тем более, что, по справедливому наблюдению Л. Аннинского, «проблемы начинаются, когда идея, смело брошенная со сцены в зал, начинает в зале откликаться чувствами людей: люди пытаются представить ее себе реализованной. Речь не о том, хороша или плоха идея сама по себе – она может быть хороша или плоха в зависимости от тысячи фак-

торов. И даже не о том, как мы ее сегодня переживаем: ностальгически или с отвращением — и это от тысячи факторов зависит. Я говорю о том, чем мы эту идею оплатим. Физически и морально».

Эти слова критика невольно вызывают в памяти фразу Ф. М. Достоевского об идее, «вышедшей на улицу», т. е. становящейся достоянием толпы. В каком-то смысле Малый театр спектаклем «... И Аз воздам» идею на улицу вышвырнул, отдав ее самой разнородной толпе. И реакция на спектакль в этом плане была абсолютно адекватной: каждый расслышал то, что было важно для него, и, пропустив мысли театра через собственные чувства, начал «учить, проповедовать, анализировать» историческую ситуацию независимо от искусства театра.

Такая реакция на спектакль стала одним из последних всплесков общественного сознания, приравнивающего театральное искусство к реальной действительности. И в этом смысле будущим исследователям станет особенно интересно анализировать именно этот спектакль Малого театра...

Был в жизни Малого достаточно длительный период (об этом мы говорили в первой главе), когда на подмостки приходила современная драматургия и не было возможности ориентироваться ни на что иное, кроме собственного мастерства, позволявшего оживлять схематичные характеры, наполнять их живыми чувствами и мыслями.

Были в истории театра и режиссеры, которые лишь на этом «предлагаемом обстоятельстве» выстраивали свои спектакли, дав полную волю признанным мастерам. И зрители плакали, смеялись, жили вместе с героями, раз и навсегда оценив и полюбив в Малом театре приверженность «вечному, доброму, старому». Они видели на сцене не царей и лакеев, не сказочных персонажей и колхозников пятидесятых годов, не строителей нового общества и разрушителей старых порядков, а людей — с их «силой и слабостью, сомнениями и душевной болью»...

И, может быть, особенно важным становилось это, когда спектакль ставился не по классическому, давно и хорошо известному произведению, где характеры изначально были даны выпукло, ярко, а в современных пьесах, посвященных истории, где необходимым становилось оживить, одухотворить некий штамп, порою придавая ему совершенно иные черты.

Так произошло с образом Николая II в «... И Аз воздам».

Отчасти, подобные мысли возникали и в связи со спектаклем «Царь Петр и Алексей», поставленным режиссером В. Бейлисом по пьесе Ф. Горенштейна «Детобийца».

Для режиссера В. Бейлиса сценический ключ к пространству пьесы Ф. Горенштейна был найден в своеобразной переключке: то же чернотное пространство, те же гигантские своды, только уже не церковные, а дворцовые. Перед нами не Русь Смутного времени, а Россия, «поднятая на дыбы»: «... Потому что с Московским царством все неладно! — писал в упомянутой уже статье Л. Аннинский. — Оно разваливается под ударами империи, корчится, ползает в грязи и крови у сапог нового самодержца. А ведь это то самое Московское царство, которое “спектакль назад” спасал из Смуты Годунов, то самое, которое с таким трудом собирали первые Романовы!»

Правда за царем Петром (В. Коршунов), сидящим в кресле, свободно положив ногу на ногу, мыслящим и говорящим по-европейски, а не за царевичем Алексеем (В. Бочкарев), который, словно на картине Николая Ге, стоит, потупившись, слева от стола, и отстаивает (впрочем, без особой страсти) свой взгляд на историю, которая должна течь сама по себе.

С. Овчинникова писала: «Поставленные одновременно в Вахтанговском и Малом спектакли отчаянно, агрессивно сшибались концепциями. И главные противоречия, прямо-таки антагонистические, — возникли как раз в отношении театров к Петру. Умному садисту в исполнении Максима Суханова — в Вахтанговском. И страдающему доброжелателю в исполнении Виктора Коршунова — в Малом.

Режиссер Петр Фоменко приговаривает Петра: виновен! Режиссер Владимир Бейлис его оправдывает: не виновен! И лепят в Малом театре памятник Петру с Фальконе. А в Вахтанговском — с Шемякина».

Здесь, в приведенной цитате, очень точно расставлены акценты, пожалуй, недостает лишь одного — фактора времени. Оба спектакля появились в Москве в сезоне 1991/1992 годов, в один из самых острых политических моментов жизни нашего общества. Господствующим настроением было отрицание всего, чем мы жили вплоть до последних месяцев перед путчем; словно мощной волной снесло плотину и пересмотру подверглось все: политика, идеология, культура, авторитеты, причем не только сегодняшние, но и давно, как казалось, канувшие в Лету.

Это было время, когда все, что прежде запрещалось или «не рекомендовалось» к чтению, просмотру, знанию вообще, в буквальном смысле свалилось на головы и, разогревая умы и эмоции, приводило нередко к состоянию духовной горячки. В этой смуте, в этом духовном смятении, когда все внезапно резко политизировалось и начали обсуждать проблемы, о которых никогда прежде не задумывались, приговоры могли звучать только однозначно: виновен или не виновен! Причем, виновных оказывалось, как и положено в подобной ситуации, значительно

больше. Да и само появление Петра, изваянного Михаилом Шемякиным, стало возможно лишь в это время. Как тут не вспомнить забытую сегодня пьесу А. И. Сумбатова-Южина «Джентльмен», в которой старый педагог пророчил: «Придет время, когда среди гама и свиста жизни всем будет некогда, некогда читать, некогда жить, некогда думать?»

1991 год лишь пунктирно обозначил переход именно к этому времени. «Свист и гам жизни» достигли того апогея, когда, читая и думая, люди еще не понимали, что это уже качественно другое чтение и мышление — в суете, в полемике, в беглой констатации сенсационных фактов. И в каком-то смысле все это обозначилось в пьесе Фридриха Горенштейна, которая была менее схематична, нежели пьеса С. Кузнецова «... И Аз воздам», но по-своему «отдавала дань времени», обращаясь к фигуре одного из величайших правителей России.

И на этот раз, словно вновь подтверждая свое назначение, театр обратился не просто к драматической истории из давних времен, а к острому столкновению полярных сил, полярных воззрений на прошлое, будущее и настоящее страны.

Здесь отчетливо продемонстрированы два враждебных лагеря: с одной стороны — Петр (В. Коршунов), царь-реформатор, и его единомышленники Толстой (В. Езепов), князь Мещерский (А. Белый), Румянцев (В. Ткаченко), с другой же — царевич Алексей (В. Бочкарев), его мать Евдокия Федоровна (Л. Полякова) и те, кто разделяет его взгляд на будущее Отечества: Кикин (В. Сафронов), Глебов (Ю. Васильев), сестра государя Мария Алексеевна (Г. Кирюшина)... Их конфликт глубоко скрыт, он словно тлеет подспудно, только искры порой вырываются и пробегают между непримиримыми противниками.

Для В. Коршунова Петр был, как и заметила критик, оправдан перед Богом и людьми. Театр даже изменил название: резкое, словно бьющее наотмашь слово «детубийца» звучало внутри, в контексте, причем в контексте того времени, когда происходили события, запечатленные в пьесе. Спектакль Малого театра был назван по именам героев — людей со всеми их слабостями, жестокостями, обычаями, обусловленными определенной исторической эпохой. Л. Аннинский писал: «... потрясающий нравственный катарсис осуществляется через фигуру Петра. Через игру Виктора Коршунова, соединяющего в своей муже все: ярость кнutoбойцы и жалость сильного мужика к тем, кого он казнит, ужас отца, обрекающего на смерть сына, и отрешенность законника, приговорами оставившего штатность и измену... Этот страшный характер, вызывающий оторопь, ужас и восхищение, — великий успех актера. Перед нами история грандиозной натуры, прошедшей через роковые воплощения: от царя Бориса к императору Петру. Это — трагедия правоты, в искажен-

ном мире реализующейся через вину, и только через вину. И это — стержень всего исторического цикла, показанного Малым театром».

Но и правота в искаженном мире невольно приобретает искаженные черты — об этом нельзя забывать, поддавшись соблазну подмены, когда все черное становится белым и наоборот по прихоти нового времени, переоценки прежних ценностей.

В Петре, каким воплотил его В. Коршунов, может быть, самым дорогим был момент актерского и личного осмысления, берущий исток от пушкинского восприятия «медного всадника» — попытка увидеть истинный масштаб личности того, кто сумел Россию «поднять на дыбы» в самых разноречивых толкованиях этого поэтического понятия; совместить несовместимое в характере императора и отца, политика и человека, в чем-то невероятно сильного, а в чем-то до горячего сочувствия слабого. И В. Коршунову это удалось в полной мере.

Потому трудно согласиться с теми из критиков, кто увидел в этом Петре лишь парадный портрет исторической личности: это был, скорее, парадный портрет эпохи, которая куда чаще нуждалась в безудержной ярости, в крайностях жестокости, нежели в осмыслении и спокойной мудрости.

А Василий Бочкарев наделил своего Алексея чертами, в каком-то смысле присущими и его Борису Годунову: царевич ощущает себя человеком, несущим вину за происходящее, но чувства собственной правоты в нем нет — он интуитивно осознает, что крутые меры Петра не принесут счастья Отечеству, но доводов для действенного противостояния у Алексея нет. «Поначалу этот нервный, до смерти напуганный, неуравновешанный юноша, каким играет Алексея В. Бочкарев, измученный постоянным шпионством за собой, сбиваемый с толку противоречивыми советами родных и приспешников, невольно вызывает если не наши симпатии, то хотя бы сочувствие, — отмечала в статье Н. Балашова. — Когда же Алексей, трусливо вымаливая прощение у отца, начинает подло, бессовестно оговаривать самых близких, лихорадочно записывая показания пытаемых на допросах и тут же придумывая им казни пострашней и поизощренней, мы понимаем всю бездну пропасти, разделившей царя-отца, творящего во имя будущего России, и отступника-сына, влекущего страну в бездну».

Алексей хочет, чтобы все было «по старинке», грандиозные замыслы отца чужды царевичу, он просто не в состоянии понять Петра, а потому и пьет, и ищет утешения у случайных подружек, найдя среди них двуличную, корыстную Ефросинью. Евгения Глушенко играет Ефросинью, любовницу Алексея, так, словно этот образ самовлюбленной самки призван принести еще один довод на чашу весов Петра. Ее яркость,

броскость, горящий в этой женщине огонь оттеняют бледность души царевича, не желающего никому зла, но приносящего его многим. Ведь слабость — это тоже вина...

Через весь спектакль проходит отдельной линией судьба фрейлины императрицы Марии Гамильтон, выразительно сыгранной С. Амановой. Она убила незаконного ребенка и была казнена по высочайшему повелению. Два детоубийцы, Мария Гамильтон и царь Петр, словно в зеркале, отражаются друг в друге. Но в финале, когда государь придет на исповедь к Феофану Прокоповичу (Е. Самойлов) и владыко оправдает его, станет ясно: все, что замысливал великий Петр, замысливал он для России, а значит — дело его угодно Богу...

«Сильный виновный отец и слабый невинный сын обнимаются при прощанье, — пишет Л. Аннинский. — Это не примирение перед смертью — это продолжающаяся трагедия, когда знающий свою правоту знает свою вину, а не знающий — не знает. Неизбежность новой вины и новой крови — от новой правоты, которая столкнется с правотой же. Знающий — знает».

Так и продолжается наша история до сей поры, со своими сменяющимися одна другую новыми правдами — и неизбежной новой кровью. Как не вспомнить тут Ф. М. Достоевского с его страшными пророческими словами: «Только то и прочно, подо что кровь протечет»?..

И в том, что Малый театр остается одним из, может быть, последних, кого всерьез волнует эта проблема — его сила и залог долгой жизни...



ГЛАВА 9

ЗАРУБЕЖНАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА СЦЕНЕ МАЛОГО

Хотя Малый театр называли всегда и продолжают именовать Домом Островского, спектакли по зарубежной драматургии едва ли не во все времена определяли эстетические устремления труппы – стоит вспомнить те из них, что в конце XIX – начале XX века вызывали бурное сопереживание публики, точно соответствуя подъему общественного самосознания: «Орлеанская дева» Шиллера, «Уриэль Акоста» К. Гюцкова...

В то тридцатилетие, о котором идет речь в нашей книге, появилось немало спектаклей по зарубежной классике (и не обязательно классике), сыгравших очень существенную роль в развитии не только традиций Малого, но и в освоении важных для второй половины XX столетия жанров: романтического и мелодраматического; не самих по себе, а тесно, нерасторжимо связанных с настроениями общества, придававшими как романтике, так и мелодраме черты весьма специфические, социально окрашенные грустными, «осенними» тонами современной жизни.

Спектакль Леонида Хейфеца «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера, поставленный в 1977 году, был в этом плане особенно важен: на изломе «застойных» и, как казалось тогда, не слишком отличных одно от другого десятилетий, режиссер и театр заговорили о том, что самый благородный порыв, самые свободолюбивые мечты могут завести и, как правило, заводят человека в те бездны предательства и подлости, из которых уже не выбраться; соблазн власти велик и страшен, устоять почти невозможно, а грань, отделяющая тираноборца от тирана, постепенно стирается и становится невидимой...

Это был поистине великолепный спектакль, в котором правила бал открытые и глубоко спрятанные страсти, где категории жизни и

смерти, свободы и рабства определяли смысл существования героев, их взаимоотношения, чувства, и ничего не было важнее этих «проклятых вопросов», потому что, не решив их для себя, невозможно было жить, дышать, любить и ненавидеть... Это была одна из первых на подмостках того времени романтическая трагедия в чистом виде. Но что, пожалуй, еще важнее — спектакль оказался первым нашим прикосновением к закулисью политики, к тем механизмам, помогающим достигнуть вершин власти, о которых мы не задумывались и не догадывались прежде. Оказывается, в своем спектакле Леонид Хейфец предугадал что-то очень важное, что стало нашей явью и повседневностью лишь спустя почти два десятилетия.

Во многом неожиданно и мощно раскрылось в «Заговоре Фиеско в Генуе» мастерство М. И. Царева, Я. Барышева, В. Соломина, А. Потапова, Н. Корниенко, Н. Вилькиной. Каждый образ был объемным, красочным, эмоционально содержательным и — завораживающим своими истинно романтическими устремлениями. Упоенный и развращенный властью над Генуей тиран Джанеттино Дориа был прекрасен и отвратителен одновременно: «Скоро мы поймем неразрешимость конфликта и глубину его корней, — писала в рецензии Н. Велехова, — увидим, как опасна разнузданно жадная, губительная страсть самовластия в этом Джанеттино, которого с редкостной силой темперамента и притом очень точно играет артист Я. Барышев».

«Сила, властность, спокойное осознание своей избранности — этих качеств не знали прежние герои Соломина, — отмечает М. Карапетян. — ... Не республиканец — маска республиканца. А есть еще в запасе маски друга, любовника. Он жонглирует ими мастерски, каждому новому собеседнику являя того Фиеско, какого тот хочет видеть».

Играл Фиеско и Эдуард Марцевич. Он, может быть, не столько «жонглировал масками», сколько пытался вжиться в каждое новое свое состояние, проникнуться им. Его герой более мучительно проходил все стадии внутреннего разрушения, был как будто несколько замедленным в решениях.

Многие критики отмечали и работу А. Потапова, сыгравшего отъявленного негодяя мавра Хасана, профессионального шпиона и убийцу, с обезоруживающей простотой и внятностью. Тунисский мавр был абсолютно под стать своему хозяину Фиеско. Он подчинялся, яростно скрипя зубами, твердо зная, что настанет день, когда он отомстит всем за унижения. «Потапов блистательно сделал свое дело», отмечала С. Овчинникова, обыгрывая почти афористичную фразу: «Мавр сделал свое дело...»

Веррину играл Михаил Иванович Царев, и в главе, посвященной ему, об этой работе сказано довольно подробно. Но необходимо добавить несколько слов о другом исполнителе роли – Афанасии Ивановиче Кочеткове, чей герцог Веррина был одержим жадной праведной мести, пожалуй, острее и болезненнее, чем герой М. Царева. Веррина-Кочетков мстил не просто за поруганную честь горячо любимой дочери – он зажигал костер из своих несбывшихся надежд, перечеркивал предыдущую жизнь, окончательно и отчаянно понимая, что все было мнимостью и фальшью. В свои монологи Веррина вкладывал пафос и страсть того, чему не суждено было исполниться, а это был подлинный смысл жизни герцога – служение идеалам.

Преданным.

Обманувшим и его, старого, мудрого человека.

А спустя два года Леонид Хейфец поставил «Короля Лира» Шекспира, вновь очень точно угадав движение часовых стрелок общественной жизни.

В главе, посвященной Михаилу Ивановичу Цареву, довольно подробно шла речь о том, как важна была для артиста эта роль. И хотя многие критики, сравнивая «Заговор Фиеско в Генуе» с «Королем Лиром», отмечали рассудочность и некоторую холодность интерпретации шекспировской трагедии после яростной, ослеплявшей трактовки трагедии Шиллера, в «Короле Лире» оказался точно запечатлен тот сдвиг, который почти незаметно для невооруженного глаза успел произойти в общественной жизни.

Развенчав в «Заговоре Фиеско в Генуе» карнавальные маски, прикрывавшие желание власти и необузданность тиранических устремлений, Леонид Хейфец в «Короле Лире» своеобразно продолжил ту же линию, показав, как далеко заводит соблазн отречения, как старый и мудрый человек, всю жизнь проживший в неузнанном им обмане, этим обманом, выпущенным, подобно джинну из бутылки, смятен и растерзан. А вслед за ним, королем, правителем, разодрана и опустошена страна, гибнут люди, разрушаются семьи. Не слишком ли высокой оказалась цена игры, задуманной королем Лиром?..

И отнюдь не «фоновыми» выглядели рядом с трагедией Лира страдания графа Кента, мощно сыгранного Афанасием Кочетковым, и графа Глостера (Николай Анненков), преданного сыном Эдмундом (Александр Голобородько) из обыденного желания власти и славы, о которых грезил незаконный сын, так долго ждавший своего часа, благородного Эдгара (Ярослав Барышев), проходящего неузнанным, под личиной, последний путь со слепым отцом...

В конце семидесятых и в восьмидесятых годах в репертуаре Малого театра было довольно много спектаклей по зарубежной классике и пьес современных авторов (в основном, драматургов из социалистических стран). Можно здесь назвать мольеровские «Плутни Скапена» (режиссер Е. Весник), спектакль по пьесе болгарского драматурга Г. Джагарова «Маленькая эта земля», поставленный кинорежиссером Е. Ташковым, «Ревнивая к себе самой» Тирсо де Молины в постановке Л. Хейфеца, «Мамуре» Ж. Сармана – блистательный бенефис старейшины Малого Елены Николаевны Гоголевой, задуманный и воплощенный Б. Львовым-Анохиным, «Потерянный рай» венгра И. Шаркади (постановка В. Мотыля), «Агония» серба М. Крлежи (режиссер Стево Жигон, СФРЮ), «Сирано де Бержерак» Э. Ростана, поставленный Р. Капляняном, «Утренняя фея» А. Касоны в режиссуре Б. Львова-Анохина, «Незрелая малина» И. Губача (постановка А. Бурдонского) и его же «Дом на небесах» (режиссер Зденек Мика, ЧССР), расиновская «Федра» и «Сказки Голливуда» К. Хэмптона, воплощенные Б. Львовым-Анохиным и В. Федоровым, «Человек, который смеется» В. Гюго (постановка И. Ильинского и В. Мартенса), «Долгий день уходит в ночь» Юджина О'Нила в постановке С. Яшина, «Двое на качелях» У. Гибсона (режиссер А. Шуйский), «Отец» А. Стриндберга, поставленный Э. Марцевичем, «Ночь игуаны» Т. Уильямса (постановка Т. Манна, США)...

Начало девяностых было отмечено несколькими спектаклями приглашенных из-за границы режиссеров (Илана Рони из Израиля, поставившего мольеровского «Мещанина во дворянстве», и Клауса Вагнера из ФРГ, воплотившего на подмостках Малого историческую драму Г. фон Клейста «Кетхен из Хайльбронна»), а также постановкой Борисом Морозовым драмы болгарского писателя Н. Йорданова «Убийство Гонзаго» и нравоучительной драмы П. Бомарше «Преступная мать, или Второй Тартюф».

«Убийство Гонзаго» Н. Йорданова – пьеса, привлекавшая внимание многих театров страны совсем не случайно. Девяностые годы стали тем историческим периодом, когда особенно интересными казались не классические пьесы, а их своеобразное «перетолкование», вольная интерпретация того, как могли бы развиваться те или иные события. На тему шекспировского «Гамлета» было создано несколько пьес в разных странах мира. Самыми популярными, пожалуй, стали «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова и «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда. Эти пьесы давали возможность театрам, оставаясь в рамках классических традиций, отчетливо современно толковать определенные линии

шекспировского сюжета, ставшие для нашего времени особенно значимыми.

Борис Морозов обнаружил в пьесе болгарского драматурга возможность не просто очень удачного соединения классики и современности, но и невымышленную актуальность. Идея «мышеловки» (а именно этот эпизод «Гамлета» лег в основу пьесы Недялко Йорданова) в девяностых получала смысл достаточно острый: разоблачения, совсем не обязательно только политические, становились своеобразным знаком и «манком» — они привлекали внимание к газетным статьям, экранам телевизоров, радиоэффиру.

Жгуче современными были диалоги, звучавшие так, словно они были написаны «здесь и сейчас»:

— Никаких комедий! Вы знаете, какая сейчас ситуация в стране?

— Всему свое время. Современники расточают хвалы, а потомки вершат правосудие.

— Народ — трусливый пес, а трусливый пес не кусается, а только лает.

— А если пес молчит?

— Ударь его разочек посильнее.

— Весь народ, сударь, не ударишь.

— Достаточно одного. Самого значительного.

— Сейчас модно, чтобы сыновья больших людей учились за границей.

Наверное, самое любопытное в этих цитатах, что до сей поры не утратили они ни своей актуальности, ни жизненной силы и иронии...

Захватывающая интрига, на которой строится «Убийство Гонзаго», как-то уводила зрителей от воспоминаний о Гамлете, заставляя переживать происходящее вне каких бы то ни было ассоциаций. Таким образом, создавалось совершенно особое пространство восприятия, о котором точно писала С. Овчинникова: публика реагирует на спектакль довольно самобытно — «оживление вызывают... бытовые остроты, порой откровенно цитирующие немолодые анекдоты. Острые любовные коллизии. Все то, что позволяет отвлечься от происходящего за стенами зала. Оттаять. Переключиться. И эту необходимость сохранения, если угодно, психологического здоровья зрителя, эту самозащитную реакцию публики Морозов просчитал очень точно и не случайно убрал весь натурализм из последней картины пьесы, из всего тюремного «блока». И

этот момент мне кажется существенным прежде всего этически... Спектакль Малого театра подпитывает зал энергией. Не микшируя серьезность и ситуации, и проблем пьесы».

Этот момент, отмеченный критиком, действительно оказывался едва ли не самым важным в спектакле.

Потому еще, что главный вопрос Гамлета, «быть или не быть?», заменялся здесь иным, поистине животрепещущим: «Кто есть кто в современном мире, где все смешалось?» Мы твердо знаем шекспировскую истину «Весь мир — театр, а люди в нем — актеры», и верим в эту истину. Но вот перед нами — актеры, играющие актеров, и этот момент становится чрезвычайно важным не только для спектакля, но и для его восприятия, для его своеобразного «продолжения» в зрительном зале.

Старого артиста Бенволио играл Николай Александрович Анненков и, как отмечала в своей статье С. Овчинникова, «он самый мудрый, опытный и одаренный в труппе. Бенволио — в труппе Чарльза? Или Анненков в труппе Малого? Все равно. Зритель не разделяет». Именно эта «неразделяемость» становилась значимой, потому что во втором составе Бенволио играл Евгений Валерьянович Самойлов, которого зритель тоже не мог отделить от персонажа. И хотя Самойлов видел своего Бенволио почти чистым трагиком, а Анненков трактовал образ широко и импровизационно, каждый из исполнителей сливался для зала с образом и невольно вызывал ассоциации, столь необходимые для восприятия спектакля в целом.

Кто вершит игру, ценой которой станет жизнь? Бездумные кочующие артисты-любители, ради звонкой монеты способные взорвать привычный уклад жизни Эльсинора? Прожженные шантажисты, одаренные актерским талантом и мастерски использующие его в своих играх? Просто люди, для которых «весь мир — театр»?

Да, настаивает Борис Морозов, бесконечно любя своих героев. Для них мир — театр, и они призваны всему миру доказать, какова же мощь и сила подлинного театра, переворачивающего судьбы, изменяющего облик мира. И потому спектакль Бориса Морозова — о театре. О счастье прикосновения к его миру и о непреодолимой тяге к нему. Не случайно герои, к театру не причастные, так мучительно проживают свою удаленность от мира кулис: и аристократичный, исполненный иронии и светского лоска Полоний (Ю. Каюров), и законченный лицедей Горацио (В. Богин)...

Пусть далеки от нас страсти, правящие героями болгарской пьесы, но отголоски этих страстей, сама их мелодика — знакомы до боли, до ощущения абсолютной узнаваемости. Как узнаваемой (а потому особенно запомнившейся) казалась сцена репетиции, в которой режиссер

Б. Морозов и исполнитель роли Чарльза, рано ушедший из жизни замечательный артист Юрий Васильев словно цирковые жонглеры проигрывали мельчайшие подробности репетиционного процесса в настоящем театре, позволяя зрителю проникнуть туда, куда ему никогда нет пути – в самое нутро «кухни» театрального процесса.

И была в «Убийстве Гонзаго» острая любовная коллизия, сыгранная Ю. Васильевым, Л. Титовой и О. Пашковой на грани лирики и иронии, тонко и точно.

И еще многое было в том спектакле, что не дает забыть о нем: и остроумные, замечательные режиссерские находки (вроде чтения Шекспира на английском языке), и великолепные актерские свершения.

И сбился полностью прогноз критика, писавшего вскоре после премьеры: «А публика будет счастливо “оттаивать” на этом спектакле... Спектакле про актеров. Которые “зеркало и краткая летопись времени”. Того? Нашего? В этом коктейле смешались времена. Но поучительность счастливо не сменилась назидательностью.

Хорошее старое слово: приятность. Спектакль приятный. Во всех отношениях».

Но если бы в «Убийстве Гонзаго» была только лишь «приятность», вряд ли бы он помнился и десятилетие спустя. В нем звенела тревожная нота нашей ответственности за все происходящее, нашего участия, нашей включенности в жизнь. Порой и против собственной воли...

Следующим спектаклем Бориса Морозова на сцене Малого театра стала пьеса Бомарше «Преступная мать, или Второй Тартюф».

Пьеса эта всегда считалась не особенно удачной в творчестве французского драматурга и чересчур назидательной: история о том, как граф Альмавива едва не погубил все свое семейство, водворив в него «второго Тартюфа», ирландца Бежарса, – последнее творение автора. Никогда не была она репертуарной, но для нас «Преступная мать» важна, едва ли не в первую очередь, тем, что позволяет говорить о возрождении одной из очень существенных в истории Малого театра традиций, сформулированных Бомарше с обезоруживающей простотой: «Каждый человек, если он только не чудовищный злодей, в конце концов, к тому времени, когда страсти уже остыли, ... непременно становится добродетельным человеком». Какой бы примитивной эта мысль нам сейчас ни показалась, в 1994 году, когда появился спектакль Бориса Морозова, она звучала достаточно иронично и прямолинейно.

«После премьеры спектакля кажется, что режиссер Борис Морозов нашел самое простое решение всем проблемам, связанным с этой пьесой, – справедливо отмечает О. Горгома. – Он как бы мысленно взял

определение жанра в кавычки. Ничего по существу не меняя в пьесе, Борис Морозов обратил ее “серьезность” в специфический элемент театральности. И чем серьезней и драматичней события, подкрепляемые тяжелыми оркестровыми аккордами, тем увереннее зритель ждет веселой и легкой развязки. Игра в серьезность, в которую включается и зал (актеры часто прибегают к доверительно произносимым репликам апарта), сокращает дистанцию между ним и сценой, превращая зрителей из наблюдателей и судей в соучастников. Как-то естественно получается, что мы увидели продолжение биографии хорошо известных и любимых героев двадцать лет спустя, после женитьбы Фигаро. Естественно, они уже не те легкомысленные, веселые и скорые на выдумку и шутку, но в них определенно есть то же простодушие, наивность и неискушенность — черты, которыми так любят наделять предков испорченные потомки».

В этих словах содержится едва ли не главная причина, по которой Борис Морозов обратился к малоизвестной пьесе французского классика драматургии, вошедшего в историю своим блистательным созданием — «Женитьбой Фигаро». На переломе девяностых годов было чрезвычайно важно определить взаимоотношения романтических предков с их «испорченными потомками». И для этого режиссеру понадобилось свободно ориентироваться в том жанровом многообразии, к которому располагает «Преступная мать», сочетающая элементы мелодрамы, детектива, комедии положений и нравоучительной истории — дать их все понемногу, не забыв приправить острым привкусом сегодняшней иронии, вот в чем видел свою задачу Борис Морозов. И — победил.

Для того, чтобы справиться с таким непростым делом, понадобился очень сильный актерский состав: В. Бочкарев (Фигаро), Н. Корниенко (графиня Альмавива), Е. Глушенко (Сюзанна), Б. Клюев (граф Альмавива), В. Павлов (Бежарс), еще совсем молодые Г. Подгородинский (Леон) и О. Пашкова (Флорестина).

Для Г. Подгородинского Леон стал первой серьезной ролью. Юный выпускник Щепкинского училища играл своего героя в традициях романтических, приподнятых. Е. Губайдуллина справедливо замечала, что «обаяние, резвость, вполне простительные мальчишеские обидчивость и вспыльчивость» в каком-то смысле отсылали к Чацкому «из воображаемой предыстории к грибоедовской пьесе».

М. Швыдкой отмечал в своей статье о спектакле: «Борис Морозов понимает, что он ставит: ни он, ни его артисты не испытывают на этот счет никаких иллюзий. Иллюзия создается самим азартом игры, великой театральной условностью Малого театра, где знали толк и в высокой трагедии, и в высокой комедии, но никогда не чурались, что называет-

ся, “низких” жанров – мелодрамы и водевиля, облагораживая их общей культурой императорской сцены. Морозов подчеркивает мелодраматизм спектакля музыкальными крещендо, указующими на поворотные мгновения действия. Он сознательно как бы подсвечивает музыкой весь спектакль, иллюстрируя томительную неизвестность тайны».

Справедливо отмечалась критиками и та особая атмосфера, которая создавалась сценографией И. Сумбаташвили – изысканно-красивой, но в то же время строгой.

А спустя несколько лет на сцене филиала Малого появился спектакль «Тайны Мадридского двора» Э. Скриба и Е. Легуве, поставленный Владимиром Бейлисом. Громким событием для критиков этот спектакль не стал, но для зрителей оказался чрезвычайно привлекательным: на протяжении всего времени, что «Тайны Мадридского двора» входят в репертуар, – это один из самых посещаемых спектаклей филиала.

А нам важно отметить: здесь вновь заявило о себе уже названное явление: освоение жанра, оказавшегося невероятно востребованным на переломе столетий – мелодрама, тесно связанная с интригой «костюмной эпохи». Не случайно именно в это время появился целый ряд телевизионных сериалов, от которых невозможно было оторвать зрителей самых разных возрастов. И «Тайны Мадридского двора» оказались как раз тем материалом, который был наиболее востребован временем.

Главной отличительной чертой этого спектакля (что и было отмечено критиками) стала пышная, нарядная зрелищность (художник Э. Стенберг): «Вдруг, неожиданно для себя замечаешь, что увлекаешься нехитрыми, но эффектными превращениями сценического пространства, – пишет О. Горгома. – А бесшумность этих манипуляций приятно напоминает о наивной, но уникальной магии сцены, на которой в несколько секунд иллюзия просторного, светлого дворца сменяется тесными, мрачными сводами тюрьмы... Незамысловатая игра с пространством кажется почти маленьким чудом».

Очень простая, в сущности, интрига (недаром словосочетание «тайны мадридского двора» давно уже стало нарицательным с оттенком некоторого пренебрежения), связанная с судьбами двух держав, раскрывается в спектакле через историю личных отношений и личного соперничества мужчин и женщин, дав возможность артистам, занятым в спектакле, раскрыть свое мастерство, выходя за рамки только типических черт короля, принцессы, курьера и т. д. И они делают это с видимым наслаждением, прочитывая не Бог весть какую великую пьесу как очень театральную, почти карнавальную историю.

Все персонажи в той или иной степени одержимы юношеским максимализмом с некоторым «королевским уклоном», потому что почти все

они — персоны коронованные, которым позволено значительно больше, нежели простым смертным. Пожалуй, единственный из всех, кто трезвее реагирует на происходящее — Карл В. Езепова. Об этой роли артист рассказывал: «Человеческая драма короля Испании, который в силу своего положения не имеет права жить обычными человеческими чувствами и не волен поступать, согласуясь с ними, — дает обильный материал для разработки образа. Богатство и разнообразие внутренней и внешней жизни моего героя — любовь, ненависть, интриги, юмор, радость, крушение в любви — благодатная почва для полноценной актерской работы».

Молодость Карла осталась позади, поэтому он снисходительно смотрит на интриги, пытаясь справиться со своим молодым окружением. Но лишь до той поры выглядит он прагматичным властителем, способным в любой ситуации сохранять внешнее спокойствие и достоинство, пока не захватит его чувство. И тогда отступает все! Кроме одного: слишком уж сильно желание Карла-Езепова наказать Франциска, которого В. Богин играл молодым и горячим романтиком. Чувства гораздо важнее для Франциска, нежели власть, и этими чувствами он готов упиваться безрассудно.

Французскую принцессу Маргариту, затеявшую всю дворцовую суету и круговерть, играет Елена Харитонова. Ее героиня предстает обольстительной, очень женственной и мягкой, но под этими «масками» пульсирует острое желание влиять на обстоятельства, определять правила игры и для брата, и для возлюбленного.

Интересен Д. Зеничев в роли курьера Бабьски. Этот нелепый, абсолютно гротесковыми красками решенный образ придает спектаклю определенный объем — персонаж явно второго плана, Бабьска-Зеничев выводит повествование в отчетливо карнавальный план, восхищая зрительный зал многочисленными находками во внешности и мотивировке поступков своего героя. Интересен и Гватинара (Н. Верещенко, А. Клюквин) — по-разному решен этот образ каждым из артистов, но в каждом случае мы видим точные жанровые краски, позволяющие узнать и понять этого персонажа.

По словам одного из рецензентов, спектакль «прост, очевиден и бесхитростен. Такие спектакли будут существовать всегда и всегда будут иметь своего достаточно многочисленного зрителя».

Это действительно так, потому что подобные мелодрамы, решенные в романтическом ключе, напитанные внутренней и внешней театральностью, дают артистам свободу и уверенность в отображении своих персонажей, позволяют им наслаждаться исторически подкрепленной фантазией и наполнять ее яркими красками мастерства. И, кроме того, есть

в такого рода спектаклях та легкая, воздушная прелесть, что позволяет зрителю на два-три часа «отключиться» от реальности и погрузиться в мир грез и тайн.

Пусть даже «тайн мадридского двора», далекого и неведомого...

Тем более «тайн мадридского двора», далекого и неведомого...

Разумеется, дело здесь вовсе не в том, чтобы сравнивать подобные легкие, увлекательные мелодрамы и комедии с теми легкомысленными водевилями, что игрались когда-то в театрах после «основного» спектакля. Все-таки Э. Скриб всегда принадлежал к авторам пусть и «легкомысленным», но заставляющим задуматься над теми или иными проблемами. И вряд ли плодовитый французский драматург виноват в том, что сегодня его мастерски сделанные пьесы, отличающиеся лихо закрученной интригой и веселыми способами ее разрешения, воспринимаются как возможность отдохнуть от трудно переносимой реальности. Просто нужно уметь ставить и играть подобные пьесы, чтобы они приносили эстетическое наслаждение — совсем не так уж мало для театра. Особенно в эпоху, когда современная драматургия меньше всего может предложить своему исполнителю и зрителю насладиться характером, ситуацией, интересом...

В том же, пожалуй, ключе была прочитана и комедия Шекспира «Бесплодные усилия любви» (сценический вариант театра, переведенный режиссером В. Ивановым в жанр романтической музыкальной комедии, называется «Усилия любви» и насыщен музыкой, стихами, танцами). Но в этом спектакле, поставленном в 2002 году специально для молодых артистов, пришедших в труппу театра в последние несколько лет, к сожалению, не было найдено точного соотношения между романтикой и иронией — оно воплотилось лишь в декорациях А. К. Глазунова, по-оперному пышных, ярких (которые, к слову сказать, некоторыми критиками были восприняты настолько всерьез, что заставили их говорить о желании Малого «сделать красиво зрителю в меру своих представлений о красоте»), своеобразно оттеняющих весело, празднично закрученную интригу. «Усилия любви» отличаются еще и удивительным молодым задором, энергией совершенно особого рода и, не став событием театрального сезона, все же привлекли заслуженное внимание к новым силам Малого: И. Леоновой, И. Ивановой, В. Низовому (правда, получившему известность еще до этого спектакля), В. Дахненко, Г. Дронову...

Но вернемся к самому концу девяностых, когда в афише театра появились «мещанская трагедия» Ф. Шиллера «Коварство и любовь» (по-

становка Ю. Соломина) и историческая драма А. Стриндберга «Король Густав Васа» (режиссер А. Нордстрем, Швеция). Эти два совершенно различных спектакля своеобразно подводят итог столетию, обозначив ту главную проблему, которая не исчерпала себя в XX веке: чувства и мироощущения простого человека, попадающего в жернова власти...

Ю. Соломин прочитал трагедию Шиллера просто и современно. Казалось бы, нет в «Коварстве и любви» ничего, скрытого от нас, все внятно и определено: коварный Президент (В. Баринов), нечестным путем пробравшийся к власти, строит честолюбивые планы относительно своего сына Фердинанда (В. Зотов), желая женить его на леди Мильфорд (Е. Харитоновна) для укрепления собственного могущества. И любовь юного Фердинанда к скромной мещанке Луизе Миллер (Т. Скиба), дочери музыканта, ничего не значит для этого целеустремленного карьериста. Фон Вальтер давно уже привык распоряжаться людскими судьбами исключительно по собственному усмотрению, и В. Баринов играет отнюдь не злодея — он играет человека, который просто не ведет других путей для того, чтобы выжить в этом жестоком мире. Он «властен и невозмутим, его высокомерие и грубость порой граничат с хамством, — пишет М. Гаевская. — Когда же он оказывается загнанным в угол, то выглядит еще более агрессивным и озлобленным, как затравленный хищник, вынужденный уступить силе».

В исполнении Ярослава Барышева Президент выглядит несколько иным: он мягче, изобретательнее в выстраивании интриг, в чем-то более гибкий. Он словно примеривается к различным способам игры: нащупывает, пробует, заглядывает в глаза Вурму (В. Бочкарев), пытается угадать, насколько правильно он решил действовать...

Но на первый план выходит у Я. Барышева трагедия отца. Он бесконечно любит своего Фердинанда и хочет обеспечить ему счастливое будущее таким, каким он сам понимает это будущее. Сын для него — мальчик, которого надо вести за руку к пикам счастья, старательно обходя любые намеки на несчастье. И в финале Я. Барышев-Президент понимает, что потеряно все: «Небо, сын и Господь покидают меня...» — и закрывает лицо руками. В этих словах отчетливо слышится завершение жизни самого Президента в то время, как для героя Валерия Баринова в них звучала, скорее, нота начала: он готов был строить жизнь заново, перешагнув через тело Фердинанда, и строить здание своей власти заново, с нуля. Для Ярослава Барышева смертью Фердинанда завершилась и собственная жизнь...

Грубая сила, перед которой вынуждены отступать искренние и теплые человеческие чувства во все времена, — вот что волновало романтика Ф. Шиллера, вот что тревожит и режиссера Ю. Соломина. У Юрия

Мефодьевича, как и у его далекого предшественника, романтика и бунтаря-драматурга, нет рецептов борьбы, но есть горечь констатации: прозрение и наказание непременно приходят, только слишком поздно, когда ничего уже нельзя изменить. А потому Ю. Соломин не смещает акценты «мещанской трагедии», не придумывает для нее какого-то нового прочтения, не нагружает бьющими в глаза современными параллелями, он ставит спектакль о вечном и неистребимом: о добре и зле, благородстве и подлости, верности и предательстве, более всего сосредоточив внимание на человеческих характерах.

И потому одним из главных персонажей становится для режиссера Вурм, очень выразительно и глубоко воплощенный В. Бочкаревым.

Секретарь Президента фон Вальтера, сложная натура с начатками того «подпольного сознания», которое позже будет исследовано Ф. М. Достоевским, восхищавшимся, как известно, творчеством Шиллера, этот персонаж в трактовке режиссера и актера как бы соединяет два слоя общества. Сам представитель мещанской среды, Вурм-Бочкарев сделал карьеру, усвоив моральные принципы того общественного слоя, в который с трудом попал, хотя память о нравственном чувстве жива в нем; когда фон Вальтер советует Вурму брать пример с дворянства, редко вступающего в брачный договор «без того, чтобы по крайней мере полдюжины гостей, а то и слуг предварительно не измерили геометрическим способом тот рай, что уготован жениху», Вурм прерывает его: «В этом случае я предпочел бы остаться мещанином».

Вурм-Бочкарев очень умен, но ум его отравлен цинизмом и желчью, его любовь к Луизе кажется извращенной, желание мстить возлюбленной принимает патологические формы, а желание властвовать, когда оно произвольно вырывается из-под контроля то во взглядах, то в интонациях, — пугает ледяной отточенностью, готовой, кажется, вонзиться, подобно кинжалу, в тело своей жертвы. Но в то же время мы почти физически ощущаем его страдание — страдание человека, которому отказано в любви: Вурм-Бочкарев медленно подносит руку к горящей свече, чтобы этой резкой болью заглушить ту, что разрывает его душу...

В одном из недавних интервью Юрий Соломин говорил о том, что глубоко неверно считать, будто в Малом театре нет спектаклей «на злобу дня», а есть лишь «костюмная классика», а за ней — тишь да благодать.

«Я не считаю, что “Коварство и любовь” Шиллера — тишь да благодать, — сказал Соломин. — Это политический спектакль, драма отцов и детей. О молодежи, в конце концов! Разве не современен сюжет, когда сын ради любви к простой девушке пошел против отца-президента?! Там есть такая фраза: “Если ты меня не простишь, то я расскажу всем, как

становятся президентами!» Поэтому у нас в зале много молодежи, хотя на сцене никто не раздевается. Но там любят, страдают и борются!»

Вот это ощущение жизни, в которой просто «любят, страдают и борются», наверное, и влечет более прочего зрителей в зал Малого, потому что эти чувства подлинны у всех: у прямолинейного, но ангельски чистого Фердинанда (В. Зотова), у какой-то просветленной, живущей глубокой внутренней жизнью и словно вырастающей на наших глазах Луизы (Т. Скиба), у испытывающей неподдельные страдания леди Мильфорд (Е. Харитоновна, играющая сильно и очень горько). Всего на несколько минут появлялся на сцене камердинер леди Мильфорд (Евгений Самойлов), но старейший мастер труппы Малого произносил свой разоблачающий монолог с такой мощью, так гневно горели его глаза, так резко звучали слова, что становилось по-настоящему страшно и больно...

Пожалуй, один лишь Александр Клюквин (Гофмаршал) своей откровенно фарсовой игрой «разбавляет» трагический накал происходящего, каждым своим появлением вызывая оживленную реакцию зрительного зала.

В спектакле Ю. Соломина царит атмосфера горечи по несостоявшейся жизни самых разных людей, начиная от Президента фон Вальтера и заканчивая камердинером леди Мильфорд, сложившейся именно так, а не иначе, со всеми ее жестокостями, несправедливостями, со всем ее безграничным цинизмом и — все-таки, несмотря ни на что — поздним прозрением, которое обязательно приходит.

Чаще всего — для следующих поколений.

И все начинается сначала...

Годом позже шведский режиссер, выходец из России, Александр Нордштрем, поставил в Малом драму А. Стриндберга «Король Густав Васа», историю короля-реформатора, в чем-то схожего с Петром Первым. «Провидение захотело испытать и закалить своего любимца, которому было доверено построение государства, и поэтому оно наслало на него все беды Иова, — писал о своем герое А. Стриндберг. — Время отчаяния дает наилучшую возможность описать великого человека Густава Васа со всеми его человеческими слабостями».

Шведская художница Гунилла П. Вайс создала на сцене выразительные деревянные колодцы, которые становятся то виселицами, то толстыми стенами замка, напоминающими о суровом не только природном, но и политическом климате.

Эта масштабная, тяжеловесная историческая хроника недолго была в репертуаре, но осталась в памяти не только блистательным актерским ансамблем, в котором уверенно лидировали В. Коршунов (король Гу-

став), А. Кочетков (магистр Олаус), А. Коршунов (принц Эрик), Т. Панкова (королева Эбба), Н. Корниенко (королева Маргерета), Ю. Каюров (Херман Израэль), В. Борцов (горнодобытчик Персон), А. Потапов (горнодобытчик Нильссон). Очень верно заметил в статье А. Зверев: «Причины, обусловившие всплеск интереса к Стриндбергу, вероятно, в каждом случае свои. Что касается Малого театра, показавшего — кажется, впервые в России — историческую драму “Король Густав Васа”, ... причины эти понятны. И они, несомненно, носят не конъюнктурный, а всецело творческий характер. Это тот уникальный случай, когда эстетика крупного драматурга и художественная позиция престижнейшего театра совпадают практически полностью. Великий скандинав и Дом Островского точно созданы друг для друга.

И в самом деле, сегодня, когда обычным делом становятся спектакли, играемые практически на пустой сцене в присутствии двух-трех десятков жмущихся по краям зрителей, где еще, кроме Малого театра, можно увидеть полноценную, истинно эпическую драму с нешуточной борьбой страстей и столкновением мощно вылепленных характеров, каждый из которых воплощает законченную, непоколебимую этическую позицию? Кто, кроме Малого театра, не устрашится кажущейся стилистической архаики этой многофигурной композиции, материалом для которой послужили события шведского “смутного времени” — XVI века? Кому еще достанет смелости, идя наперекор возобладавшей театральной моде, ничего не дописывать и не осовременивать за счет копеечного остроумия, но, доверившись драматургу, перенести на сцену все главные линии действия, сохранив и явные, и сокровенные коллизии, которыми оно движется?»

Все это точно и справедливо, но, думается, недолгая жизнь спектакля была обусловлена не в последнюю очередь тем обстоятельством, что кровавая история Густава Васы и его потомков, построенная на столкновении различных социальных и этических принципов, оказалась в тот момент слишком далека от наших общественных проблем и забот. Как бы глубоко ни погружались в характеры персонажей мастера Малого театра, «Король Густав Васа» не вышел за рамки «костюмного спектакля»...

А жаль!.. Ведь главной для Стриндберга в пьесе об одном из самых почитаемых в Швеции королей была тема поколения, выросшего без веры. Нам известна история принца Эрика, но именно в «Короле Густаве Васе» следует искать исток того мироощущения, которое вошло в легенды благодаря таланту Михаила Чехова, сыгравшего Эрика в спектакле МХТ-2. И А. Коршунов рисует своего героя штрихами, из которых складывается будущее этого исторического персонажа.

А самый конец XX века ознаменовался постановкой пьесы О. де Бальзака «Делец» (режиссер В. Драгунов).

Сценическая версия, предложенная театром, оказалась настолько стремительна по ритму, жива по языку, современна и своевременна, что для многих трудно было поверить: пьеса написана Бальзаком в 1838 году! «Режиссер нашел, видимо, самое точное решение: не побоялся произвести в тексте полуторавековой давности сокращения, которые только пошли ему на пользу, — словно бы стерли слои пыли, и оказалось, что под нею прекрасный мрамор, — но удержался от экспериментов, грозящих в угоду осовремениванию и “оживляжу” не оставить от классика камня на камне, — справедливо писал А. Зверев. — В итоге перед зрителем — Бальзак. Однако не тот, который напоминает роденовскую монументальную скульптуру, а внятный и даже близкий сегодняшнему искусственному, насмешливому уму».

В «Дельце», поставленном В. Драгуновым, традиции Малого театра соблюдены строго и восприняты поистине творчески: стиль и ясность — вот две составляющие успеха, которые принесли театру серьезную удачу. Здесь дело совсем не в обличении современных жестоких нравов — режиссер и артисты смотрят на своих персонажей весело, с пониманием и насмешкой, порой с сочувствием, порой с юмором, а потому все пронизано игрой. Иначе и невозможно: ведь господин Меркаде (великолепно сыгранный В. Бочкаревым) — игрок, и метафора игры решается режиссером и артистом в самом широком толковании этого понятия. Идеалы Меркаде материализуются в доблестное прошлое наполеоновской победительной армии: словно из глубин памяти героя возникают мундиры, походный завтрак, барабанная дробь, дым, маршировка, ружья и пушка, заменяющая стол, — и эти атрибуты трогательно и радостно соединяют лукавого Меркаде с бывшим другом и нынешним кредитором Верделеном (В. Сафронов играет его по-настоящему смешно и грустно). И вот уже Верделен готов ждать возвращения долга, сколько угодно: чего не сделаешь во имя былой молодости, во имя общих идеалов!..

Спектакль о человеке, запутавшемся в своих долгах и в собственном плутовстве, дошедшем до откровенного подлога и лишь тогда ужаснувшимся, оказался удивительно ко времени. В нем ничего не надо прояснять, расшифровывать — все кристально ясно, как ясно и то, что ожидаемый господином Меркаде Годо не придет никогда и не разрешит ситуации: ведь мы уже обогащены опытом XX века и хорошо помним историю беккетовского Годо, бесплодным ожиданием которого живут люди. А он приходит, в отличие от беккетовского, и все разрешает к общей радости! Потому так ясно, «чисто» играют в «Дельце» Т. Лебедева (госпожа Меркаде), Е. Базарова (Жюли), В. Коняев (Пьеркен), Б. Клюев

(Гуляр), П. Складчиков (слуга Жюстен), А. Вахтеров (Бершю), С. Коршунов (Адольф), В. Дубровский (домовладелец Бредиф)... Актеры играют празднично, потому что, по верному замечанию А. Зверева, «это и есть истинная школа Малого театра: не только переживание, но и не одна характерность на грани гротеска, а счастливое соединение того и другого. И как итог — торжество классической театральной традиции, о которой не так часто напоминает нынешнее время самоценных нововведений и оригинальности во что бы то ни стало».

Для любителей концепций в спектакле предложена достаточно очевидная конструкция. О ней писал в упоминавшейся статье А. Зверев: «... Независимо от того, стремились ли к этому создатели спектакля, он оказался остро полемичным по отношению к преобладающим толкованиям Бальзака, которые принадлежат чрезвычайно авторитетным во Франции философам и ученым. После долгих лет структуралистского формального анализа теперь возобладал “новый историзм”, нередко представляющий собой детские рецидивы социологизации самого прямолинейного толка. Для адептов этой школы Бальзак стал незаменим — но не как художник, а как аналитик духа, строя жизни, системы ценностей буржуазного мироустройства... На сцене Малого театра царит Бальзак — знаток человеческого сердца и мастер жанра, виртуозно использующий его возможности: явные или неочевидные».

История личности игрока, который знал когда-то счастливые времена наполеоновской эпохи, а теперь вынужден приспособливаться к новым временам, занимаясь сомнительными аферами с товаром из Бомбея, — это еще и поучительная для нашего времени история о высокой героике и романтике, которая поманила да и миновала, а мы-то остались. Какими остались?..

В 2002 году в афише появилась «Корсиканка» (режиссер В. Константинов), комедия чешского автора И. Губача — к его произведениям Малый уже не раз обращался. На этот раз театром была выбрана пьеса о низвергнутом Наполеоне, что на острове Святой Елены испытывает те, кажется, последние капли унижения, которых еще не довелось ему испытать. К тому же на остров пробирается некая восторженная поклонница Императора, чтобы предьявить былому кумиру счет за все перенесенные несчастья.

И нет больше ни недавнего властелина полумира, ни его недавней почитательницы, прибывшей получить компенсацию за убитого мужа — есть два немолодых человека, полюбивших друг друга непонятно за что, вопреки любой логике. Просто потому, что они нужны друг другу.

В этой веселой комедии уместны и оправданы и смех, и слезы — выдуманная история о последних днях Наполеона на острове Святой Елены мелодраматична по своей глубинной сути. Она способна захватить, заставить сопереживать всем происходящим событиям. В первую очередь, благодаря блистательной игре Валерия Баринова (Наполеон) и Евгении Глушенко (Жозефина).

«Здесь — позабытое ныне качество игры. Игры на полную катушку, на все сто, — пишет Г. Заславский. — Сложно подобрать ей точные определения, поскольку ныне все “красивые слова” разобраны на рекламные слоганы... Баринов сегодня вышел в первые актеры не только Малого, но и всей русской сцены. А игра его сильна как раз тем, что в ней слышны, видны, буквально осязаемы великие традиции... Ведь Наполеон в “Корсиканке” — не тот, которого “изображали”. Нет былого величия, нет былой славы и потому на сцене мечется человек, которому приходится думать не о власти, а о пропитании... О хлебе насущном... Жозефина Евгении Глушенко является этакой гренадершей и одновременно ее героиня являет собой нечто вроде промежуточной инстанции — среднее между судом земным, уже осудившим Наполеона, и грядущим, Небесным. Оплачивать по ее счетам Наполеон не готов. А она, в свою очередь, не торопит и сама не спешит. Вопреки всем законам, Жозефина остается жить на Святой Елене».

Остается жить — вызывая любовь низвергнутого императора, ревнивую ненависть генерала Гурго (В. Коняев), снисходительно-церемонное отношение генерала Бертрана (Б. Клюев), восхищенную настороженность губернатора острова (В. Дубровский), для которого Жозефина еще более серьезный враг, чем Наполеон, и капитана Попплтона (Г. Подгородинский) — приветственно-прощальные ритуалы последнего каждый раз заставляют думать о том, что, возможно, это именно Жозефина вызывает столь куртуазные манеры...

Уникальное создание, если вдуматься! Не юная отнюдь женщина, которая рискнула отправиться в далекое путешествие одна среди моряков. Одна среди мужчин она остается и на острове Святой Елены — зачем? Просто потому, что не стерлась в ее характере некая авантюрная жилка, любопытство к людям и местам, кураж, бросающий Жозефину то в одно, то в другое приключение. Иначе жизнь была бы невыносимо пресной. Потому так загораются ее глаза, когда она вызывает в Наполеоне память о Корсике — о песнях, людях, танцах; каждый раз спровоцированное Жозефиной это возвращение в далекую юность хоть ненадолго подпитывает, дает ему силы, чтобы жить настоящим, уметь радоваться мелочам и — терпеть...

Чтобы вспоминать то величие, ту славу, которые были. Были и никуда не уйдут. А потому, несмотря на верно отмеченное Г. Заславским «очищение» образа Наполеона от многочисленных штампов, в самом начале и в самом конце спектакля мы увидим застывшую фигуру императора в самой классической из всех возможных классических поз: эта режиссерская находка дает некий ключ к движению образа — нам будет чуть смешно в начале и очень грустно в финале, потому что между двумя этими «живыми скульптурами» Наполеона пройдет какой-то важный, серьезный фрагмент его жизни.

Е. Губайдуллина отмечает: «“Корсиканка” Малого театра не из тех премьер, на которые разом сбегаются критики. Такие постановки, как правило, не попадают в программы престижных фестивалей, не номинируются на главные премии. Но публика битком заполняет тысячный зал на Большой Ордынке, увлеченно следит за действием, долго аплодирует. Добротный спектакль живо и беспарфосно размышляет о превратностях людских судеб. Фантастические ситуации для таких размышлений приходится весьма кстати. А подобный тип театра оказывается востребованным как никогда».

Это очень существенное признание, заставляющее задуматься о многих превратностях не столько людских, сколько театральных судеб. Не станем здесь углубляться в рассуждения о том, как составляются фестивальные афиши — не так давно Константин Райкин остроумно заметил: случись в обычной репертуарной афише какого-нибудь театра спектакли-победители «Золотой Маски» или любого другого, столь же престижного фестиваля, театр вынужден будет самоликвидироваться через полтора-два месяца по причине полного отсутствия зрителей. А спектакли, собирающие залы на протяжении долгого времени, фестивальными событиями почему-то не становятся.

Может быть, происходит это потому, что фестиваль — некое праздничное действо, в котором невольно форма начинает преобладать над содержанием и режиссерские находки становятся дороже и важнее актерских свершений?

Кто знает...

Во всяком случае, спектакли, подобные «Корсиканке», рассчитаны на живое человеческое участие, на заинтересованность зрителя в той простой человеческой истории о любви, жизни и смерти, без которой, в сущности, немислим театр. Об этом не раз говорил М. С. Щепкин, великие старики и старухи Малого; об этом говорил и К. С. Станиславский, для которого именно Малый был образцом создания определенного характера в определенной среде. Здесь каждая фигура выпукла, масштаб-

на, здесь каждый на своем месте и место это освоено и обжито актером до мельчайших деталей.

Это и есть традиция Малого театра, продолжающая не только жить, но и по-прежнему волновать, включать в происходящее, хотя бы на несколько часов даруя иллюзию сопричастности событиям реальным и вымышленным...

К такого же рода спектаклям, несомненно, относится и «Старый добрый ансамбль» И. Губача, в котором режиссер В. Константинов собрал действительно «старый и добрый» ансамбль признанных мастеров: А. Кочеткова, А. Евдокимову, Ю. Каюрова, В. Борцова, А. Торопова, Л. Юдину, Вл. Носика, дав артистам счастливую возможность прожить эту очень простую и внятную человеческую историю, воспоминание о давно минувшей юности, без ложного пафоса и модного сегодня презрения к прошлому. Прошлое и настоящее соединяются в спектакле наивно и трогательно: с течением времени так и остались неизжитыми прежние обиды, ссоры, влюбленности, соперничество. Все это выглядит у пожилых людей отнюдь не наигранным, а естественным и вызывающим не только смех, но и столь же искренние слезы. Прошлое возникает из подернутых дымкой воспоминаний то веселым, то печальным, то общим, то для каждого своим, и зрители невольно включаются в предложенную игру...

Так и только так воплощается секрет единого дыхания, единой наполненности существования — может быть, самое дорогое в театре чувство. И, наверное, единственное, которое не вызовешь ни искусными находками, ни натужным стремлением, потому что оно или есть, или его нет...

«Эта сентиментальная история о 70-летних джазистах-одноклассниках, приехавших в город юности, чтобы сыграть прощальный концерт, подкупает своей душевностью и теплотой, — пишет Л. Лебедина. — ... Самое интересное заключается в том, что жалеть в этом спектакле некого, наоборот, хочется позавидовать семи персонажам, жизненный азарт которых вызывает изумление и даже восхищение».

Спектакль этот, по прогнозам критиков, должен был долго продержаться в репертуаре, потому что он удивительным образом объединял зрителей и мастеров театра, заставляя испытывать светлое, чистое чувство единства. Но ушел из жизни Афанасий Иванович Кочетков и — «Старый добрый ансамбль» перестал существовать...

Остается лишь вспоминать то эмоциональное воздействие, которое уносили зрители после спектакля: за последние годы одну из лучших своих ролей сыграла здесь Алевтина Евдокимова. А героиня Лилии Юдиной

была словно насквозь пронизана светом и радостью жизни; старость не тревожила ее — оказавшись в обществе друзей, она на глазах молодела, и удивительный, совершенно органичный оптимизм, казалось, захватывал в магнитное поле и партнеров, и зрителей.

Герой Афанасия Кочеткова, хмурый, желчный, вечно всем недовольный брюзга, как будто хотел спрятать свою нежную, ранимую душу за застегнутым на все пуговицы мрачным старческим пальто. Более других персонажей он жил давними обидами, невыясненными до конца отношениями, и становилось ясно — насколько же пустой и бесцветной была дальнейшая жизнь этого джазиста, если только молодые годы продолжают пульсировать в нем...

В самом начале сезона 2005/2006 годов появился на сцене Малого спектакль «Мнимый больной» Мольера в постановке Сергея Женовача.

Сценография А. Боровского воссоздает на сцене замкнутое пространство: мощные деревянные стены, огромные ставни, через которые не проникает луч света в это «темное царство» выдуманных болезней, почти физически ощутимая духота, но при этом — от деревянных панелей и паркета исходит тепло, а когда ставни распахиваются, сцену заливает янтарный свет.

Но начинается спектакль в душной полутьме, где «мнимый больной» Арган, которого Василий Бочкарев играет с такой щедрой изобретательностью и тонкой иронией, что буквально невозможно оторвать взгляд ни от его нелепой фигуры в вечном неглиже, ни от его рук, любовно перебирающих флакончики с лекарствами, ни от хитрых глаз человека, уверенного, что все в его доме будет происходить именно так, как ему угодно, скорчился в своем вольтеровском кресле и с упоением читает назначенные ему процедуры и лекарства: клистир, промывание, слабительное, желчегонное. Читает так, словно в этих словах звучит изысканная мелодия.

«Василий Бочкарев с самого начала берет ноту счастья, которое просто переполняет его “мнимого больного”, — пишет О. Егошина. — Арган счастлив своими игрушками: таблетками, микстурами, промывательными. Он искренне не понимает служанку Туанетту (Людмила Титова), которая упрямо отказывается посмотреть в его ночной сосуд, чтобы увидеть “продукты очищения организма”. С веселым азартом прислушивается он к своим внутренностям: вот слабительное начало свое дело — пулей в туалет! Ура!!! Природа и лекарства работают изумительно! На нашей сцене давно не было такого счастливого человека, как этот “мнимый больной”, счастливый разделенной любовью к самому себе».

Бочкарев играет удивительное сочетание хитрости и простодушия: лукавый по отношению к окружающим, он совершенно лишен какой бы то ни было оценки того, как воспринимают его самого. Кресло для него — словно надежный панцирь, защищающий Аргана от любого внешнего влияния, и он искренне убежден, что правит всем и всеми. Впрочем, не особенно и надо ему править домом, он такой же «мнимый деспот», как и «мнимый больной» (на это обратила внимание в статье о спектакле Н. Каминская) — скорее, по привычке, по сложившейся традиции этот отец семейства расставляет родственников по ранжиру: жена должна заботиться о здоровье мужа, дочь должна почитать отца, брат должен относиться к брату с почтением и вниманием...

О. Егошина справедливо отмечает, что, подобно всякому человеку, довольному собой и миром, «Арган мечтает осчастливить буквально каждого: жену, дочь, служанку. Он простодушно доверчив и, как всякий слабый человек, настойчиво капризен».

Но не только: он еще и очень ироничен и лукав, этот Арган, сыгранный Василием Бочкаревым словно на невидимой грани между переживанием и представлением! Какой острый взгляд мелькает из-под опущенных век, целясь то в жену (Евгения Глушенко играет Белину не просто лицемеркой, а этакой ленивой павой, которая, проплывая по комнатам, терпеливо ждет своего часа и особенно не утруждается прятать свои истинные чувства к хилому мужу), то в туповатого жениха дочери Томаса Диафуаруса, сыгранного Виктором Низовым с абсолютно фарсовым блеском. Он усердно произносит заготовленные речи, не смущаясь тем, что адресует их не тому, кому надо, и в любой момент готов начать все с самого начала... И только в самом финале эта ирония угаснет, Василий Бочкарев с замечательным юмором сыграет сцену перевоплощения, когда больной будет посвящен в доктора. Вот где отступят все чувства перед призраком власти над другими немощными! Вот где придет ощущение абсолютного, завершенного счастья!..

«Ничего утяжеляющего сюжет в спектакле нет, — отмечает М. Зайонц. — Он сыгран легко, импровизационно, с такой радостной, счастливой любовью к общему делу, что диву даешься. Тут все на высоте, и Евгения Глушенко (Белина), и Александр Клюквин (Беральд), и Людмила Титова (Туанетта), и Глеб Подгородинский (Клеант), и все остальные. Представляют азартно, притворяются мастерски...»

Причем, действительно, все без исключения. Как тут не вспомнить слуг — неисчислимым числом медленно, плавно появляются они из-за кулис, внося в гостиную стулья. Много стульев, словно для большого приема, которых, вероятно, давно не было в доме господина Аргана, настолько погружен он в свои болезни. Они несут и несут эти стулья,

словно в гипнотическом сне — и это явление дает очень точную и очень ироничную зарисовку быта среди деревянных стен, светлого паркета, брызжущих светом люстр и теплого янтарного света из-за окон. И настолько достоверной кажется эта зарисовка, что А. Машукова пишет в своей статье: спектакль Сергея Женовача — «бальзам на душу тех, кто тоскует по семейным ценностям. Потому что главное в нем — не причуды Аргана, решившего, что он болен, и даже, наверное, не обаятельная импровизационная игра артистов, главное — это идея дома. Дом Аргана крепок и наполнен любовью, но не лишен проблем, которые, однако же, здесь стараются решать, время от времени без обиняков говоря друг другу правду. Здесь служанка Туанетта имеет полное право голоса... Из этой семьи могут исключить, если ты на самом деле ее не ценишь (что и происходит с женой Аргана...). Но можно и стать ее членом, достаточно в тяжелый для клана момент, как это делает молодой Клеант, поставить свой стул подле стула возлюбленной, усесться скорбным рядком, добровольно разделяя горе с еще недавно чужими людьми».

Оставим на совести автора совершенно чуждый эстетике Мольера пасторальный тон, но попытаемся уловить за ним главное: Сергей Женовач, действительно, ушел от пафоса обличений, сделав историю Аргана простой и внятной, а значит — очень смешной, потому что подобный тип личности отнюдь не исчез со временем, а остался во всей своей прелести и всем своим занудстве знакомым до мелочей...

Начало 2006 года ознаменовалось постановкой трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт» (режиссер Виталий Иванов, художник Валерий Левенталь, композитор Эдуард Артемьев). Сегодняшнее прочтение известной пьесы, связанной своей историей и со сценой Малого, привлекает, в первую очередь, органическим, очень точно выстроенным единством звучания (здесь имеются в виду и стихотворный размер трагедии в переводе Б. Пастернака, и музыка), зрелища (сценография величественна и прекрасна) и тех акцентов, что делает режиссер. В. Иванов фактически сводит к служебной многообразные роли мужского окружения двух королей, выводя на первый план женщин.

Именно женщин, потому что в трактовке «Марии Стюарт» наиболее интересным и важным представляется то, что обе они молоды, красивы, в чем-то неуловимо схожи (в этом смысле чрезвычайно любопытно самое начало спектакля, когда навстречу друг другу под стук молотков, сколачивающих эшафот, и резкие звуки музыки проходят две женщины в одинаковой одежде, с одинаковыми прическами — мы не видим в полутьме лиц, но ощущаем их поразительное сходство и поддаемся ему

уже на протяжении всего спектакля) и, оказавшись на месте Елизаветы Марии — все происходило бы точно так же...

На первый план сегодняшней интерпретации трагедии выходит шиллеровское, в духе романтизма, понятие «деяния ужас». Можно на словах вершить судьбы мира, но вот переступить через «деяния ужас» — невыносимо. Особенно, когда совершить поступок, убийство, должна женщина, самой природой предназначенная к продолжению жизни. Окружающие Елизавету мужчины могут влиять на нее, советовать, «давить» то ласковой мудростью (как Джордж Тальбот — Юрий Каюров), то запугиванием (как барон Берли — Валерий Бабятинский), то искусным разжиганием в королеве ревности и гнева, но принять решение они не в праве. Именно ей предстоит подписать приговор сопернице — такой же красивой, молодой и веселой женщине, как она сама.

Людмила Титова (Елизавета) играет сильно, страстно; у ее героини не очень много «королевского» — как сидит она на троне, словно пристроившись на краешке, как не таясь льет слезы, как от души смеется. Во всем ощущается женщина, жаждущая жизни, любви, добра. В Елизавете-Титовой нет изощренного коварства, это советники толкают ее и на встречу с Марией (Ольга Молочная) в парке, и на решение. Ближе всех, как ни странно, этой Елизавете оказывается государственный секретарь Вильям Девисон (Михаил Фоменко) — с его нерешительностью, монологом насмерть перепуганного человека, обращающегося к пустому трону, с его без вины виноватостью...

Гораздо больше истинно королевского в Марии. Ольга Молочная, играющая не совсем ровно, некоторые моменты воплощает блистательно: с каким высокомерным лицом, с какой полной достоинства улыбкой опускается она на колени перед Елизаветой, с каким подлинным изумлением и неверием вопрошает: «Она решится положить на плаху мою венчанную главу?», с каким поразительным спокойствием идет на эшафот...

Главной в постановке В. Иванова становится тема личной ответственности и — наказания. В финале Елизавета, освобожденная от ненавистной соперницы, направляется в глубину сцены, и внезапно перед ней поднимается решетка, за которой стоит Мария Стюарт. И становится ясно, что так будет отныне и навсегда: убитая сестра за плечом сестры-убийцы видна всем и каждому...

В спектакле, несмотря на явно «стертый» интерес к персонажам-мужчинам, которые становятся всего лишь фоном для двух королев, выделяются страстно и энергично сыгранный Виктором Борцовым Амиас Паулет, тюремщик, его племянник Мортимер (Василий Зотов), прожигающий свою короткую жизнь бурно и горячо, а также барон Берли

Валерия Бабятинского — железобетонный хранитель не только государственности, но и своих собственных интересов...

Спектакль «Мария Стюарт» во многом оказался неожиданным и тем вызвал интерес критики и зрителей.

Зарубежная драматургия во все времена была для Малого театра органичной и естественной составляющей в репертуаре. С постановками западной классики были в разное время связаны эпохальные успехи, серьезные актерские свершения. И сегодня ее необходимость в разнообразной афише театра очевидна. И то, что режиссеры разных поколений обращаются к мировой классике в поисках ответа на насущные вопросы, — может быть, самое яркое свидетельство того, что мир театральной культуры един и неделим на «свое» и «чужое».



ГЛАВА 10

УЧИЛИЩЕ

На оживленной Неглинной улице, в самом центре Москвы, наискосок от тыльной стороны Малого стоит здание такого же светло-желтого цвета, примерно такого же архитектурного стиля. Не раз перестроенное, оно все равно смотрится неотъемлемой частью театра, только почему-то отнесенной немного в сторону, словно на подступах к нему, если идти не со стороны Театральной площади, просторной и светлой, откуда обычно приближаются к парадному подъезду нарядные зрители, а робко, по узкой, словно змеящейся улочке, под которую когда-то спрятали речку Неглинку.

Именно сюда, по этой дороге приходят к театру те, кому когда-нибудь предстоит завоевать зрительный зал, — будущие мастера, ныне — воспитанники школы Малого театра, Высшего театрального училища, носящего имя Михаила Семеновича Щепкина.

Каждую весну, словно первые подснежники, появляются они на Неглинной улице, по одному, по двое-трое, девушки и юноши, немного стесняясь, но словно мощным магнитом притягиваемые сюда, к этому зданию, чтобы именно здесь услышать приговор: быть или не быть им на сцене. Мало кто верит в приговор сразу, кидаются в другие театральные школы — при МХАТе, в Щукинское училище, в РАТИ. И нередко случается так, что там находят они свое счастье. Кто-то забывает о первом приговоре, прозвучавшем на Неглинке, а кто-то продолжает вспоминать с горечью о Малом театре, как о гриновском Несбывшемся, мимо берегов которого мы проплываем так часто в жизни...

А летом, дождливым или пыльным московским летом, из этих дверей выплывают, подобно гордым парусникам, неузнаваемо изменившиеся девушки и юноши, по одному, по двое-трое, и в их глазах нет уже ни смущения, ни страха. Выдержав испытания, они отныне приобщены к Священному Ордену, они — избранные...

Сколько же еще придется им преодолеть трудностей на этом пути, сколько разочарований, горечи. Но и сколько бурной радости, гордости выпадет на их долю и на долю их учителей!..

На учебной сцене юные щепкинцы делают свои первые самостоятельные шаги, пробуют силы под руководством внимательных и пристрастных педагогов в массовых сценах или (если повезет!) в небольших ролях в спектаклях Малого театра. Здесь, в этом здании, они учатся не просто «желать славы», а завоевывать ее кропотливым ежедневным трудом, в котором едва ли не одинаково важны все составляющие: общение с опытными, прославленными мастерами Малого, занятия общеобразовательными предметами, творческие классы, спектакли театра...

Сколько, если задуматься всерьез, вышло из этих стен не просто артистов — любимых, прославленных, украсивших своим талантом различные сценические площадки, но театров; да-да, целых коллективов, послуживших славе театрального искусства! Они родились из выпускников национальных студий, обучавшихся в Щепкинском училище именно с целью создать новые театры по всему пространству Советского Союза...

Они обучаются здесь и сегодня, чтобы вернуться в свои края и выходить на сценические площадки вместе с щепкинцами разных поколений, наследуя, продолжая, развивая давние традиции школы Малого театра.

Когда-то В. Н. Пашенная стала инициатором создания при школе Малого театра национальных студий. Первой стала Якутская студия (выпуск 1955 года), заложившая основу труппы Национального драматического театра Якутии. С той поры было выпущено более тридцати национальных студий, выпускники которых основали немало театров, чьи спектакли стали известны далеко за пределами республик.

Из учащихся второй якутской национальной студии, закончивших образование почти через двадцать лет после их первой, родился актерский костяк нынешней труппы Национального театра драмы им. П. Ойунского, можно сказать, обновленный театр, прославившийся едва ли не по всему миру дипломным спектаклем «Желанный голубой мой берег». Его поставил по повести Чингиза Айтматова «Пегий Пес, бегущий краем моря» режиссер Андрей Борисов, после окончания Щепкинского училища поступивший в ГИТИС на режиссерский курс Андрея Александровича Гончарова. Этот спектакль сохранился в репертуаре театра и поныне и, надо сказать, испытываешь странное, глубокое волнение, когда видишь опытных мастеров, по-прежнему играющих в «Желанном голубом моем берегу» с энтузиазмом и отдачей совсем молодых еще артистов.

Из последнего курса Михаила Ивановича Царева родился известный московский театр «На Спартаковской» под руководством Светланы Враговой. Первый же спектакль этого театра, «Дорогая Елена Сергеевна» Л. Разумовской, заставил заговорить о новом коллективе с отчетливо выраженным гражданским темпераментом и ясным осознанием эстетических задач. Позже театр четко определил свою нишу в пространстве московских театров, стал называться «Модернъ» и, можно сказать без преувеличения, покорила многие страны мира своей эстетикой, точным, глубоким пониманием того явления, что именуется «русский модерн». На протяжении вот уже более чем полутора десятилетий этот талантливейший театр доказывает свою глубинную связь с традициями Малого — удивительно бережным отношением к сценической речи, тщательной разработкой характеров персонажей, будь то герои Леонида Андреева или Славомира Мрожека, умением работать в ансамбле по давнему принципу Малого: «петелька — крючок»...

В ближайшем Подмосковье работают театры «ФЭСТ» (Мытищи) и «Ведогонь» (Зеленоград), также созданные из выпускников Щепкинского училища.

Значительную часть труппы Тверского академического театра драмы под руководством Веры Андреевны Ефремовой тоже составляют выпускники школы Малого театра...

Малый связан со своей Школой узами живого родства — так повелось едва ли не с самых первых десятилетий существования Училища. Сегодняшняя труппа театра почти полностью состоит из выпускников Щепкинского, среди которых надо назвать мастеров всех поколений: Т. Панкова, И. Ликсо, Н. Корниенко, Э. Марцевич, Ю. Соломин, А. Торопов, А. Потапов, Л. Полякова, В. Бочкарев, Я. Барышев, В. Баринов, С. Аманова, Т. Скиба, Л. Титова, О. Пашкова, Е. Харитоновна и еще многие, многие другие...

В обстоятельной статье Н. Е. Корольковой «Старейшая театральная школа», опубликованной в юбилейном сборнике Малого театра «XX век и столетие», прослежены едва ли не все этапы создания и формирования Щепкинского училища, теснейшим образом связанного с Малым театром, начиная с того момента, когда в 1809 году Александр I официально учредил Императорское театральное училище.

История этой Школы содержит множество прекрасных страниц, славных имен учителей и учеников, добрых традиций, неустанно развивающихся и обогащающихся не только в учебных и репетиционных классах, но и на великой сцене, на которой юные артисты оказываются

в окружении прославленных мастеров и впитывают основы того, что зовется «русской психологической театральной школой».

Гликерия Николаевна Федотова никогда не забывала слова М. С. Щепкина, с которыми он обратился к ней после удачного дебюта на сцене Малого: «Бог дал тебе способности, но ты еще ничего не умеешь. Не обращай внимания на этот успех, — все радуются на игру девочки, но если ты не пойдешь дальше, то этот успех скоро кончится. Данный тебе Божий дар налагает на тебя большую ответственность. Помни это и работай всю жизнь...»

Молодые артисты впервые выходят на эти подмостки и сразу же попадают в некий магический круг, в котором до сей поры не утратили своего глубинного смысла заповеди Г. Н. Федотовой о необходимости смотреть «прямо в зрачки» партнеру, чтобы создать на сцене подлинно музыкальную, гармоничную историю жизни человеческого духа, и заветы О. О. Садовской о том, что есть истинное партнерство на сцене: «Ты дай мне петельку, а я тебе крючочек, ты мне — петельку, а я тебе — крючочек...».

И не просто не утратили — обрели новый, необходимый смысл, потому что Школа существует нераздельно с Малым театром и современным театральным процессом.

Собственно, так было всегда. Еще в те далекие времена, когда все только начиналось.

Первым составом учеников были 30 мальчиков и девочек в возрасте от 7 до 10 лет — в основном дети служащих дирекции театра. Обучали их балетному искусству, игре на музыкальных инструментах, пению и декламации. «Обязательными предметами были танцы и фехтование, — пишет Н. Е. Королькова. — Выпускники в возрасте 17 лет распределялись на петербургские и московские сцены, а некоторых из них даже назначали на замещение “аксессуарных” ролей — так назывались маленькие роли и оперные партии — в спектаклях французского театра. По указанию дирекции Московского императорского театра, воспитанники училища не имели права оставить службу в течение 10 лет со дня выпуска».

Основам драматического искусства системно не обучали, учили, по известному выражению В. И. Живокини, «кое-чему и кое-как». Но с приходом нового директора, Ф. Ф. Кокошкина, многое в Училище изменилось, в частности, серьезное внимание стали уделять общеобразовательным предметам. Для того, чтобы будущие артисты были людьми широко образованными, в Училище стали приглашать университетских профессоров. В частности, известного Николая Ивановича Надеждина — профессора словесности Московского университета, превозноси-

мого учениками, среди которых были А. Герцен, К. Аксаков, А. Сухово-Кобылин, И. Гончаров... О нем писал в «Былом и думах» А. И. Герцен, поведав драматическую историю романа Надеждина с юной Елизаветой Сухово-Кобылиной, будущей писательницей Евгенией Тур.

Разумеется, университетская программа способствовала глубокому развитию будущих артистов — полученные ими знания в области гуманитарных свершений не только отечественной культуры, но и зарубежной, давали возможность серьезной работы над ролью — погружение в эпоху, обычаи, традиции обогащало творческие устремления юных служителей сцены. Служителей в самом широком смысле слова, потому что воспитанникам театрального училища предоставлялся широкий выбор профессий: артист балета, артист драмы, музыкант, бутафор, реквизитор, машинист сцены.

На протяжении XIX столетия Школа не раз меняла адреса: очень сложно было найти помещение, которое удовлетворяло бы достаточно многообразные потребности. Тем более, что и количество учеников увеличивалось, рос штат преподавателей и сотрудников, нужно было все больше места и для общеобразовательных занятий, и для классов по будущим профессиям.

Важной вехой в жизни Школы следует считать 1822 год, когда был издан Указ об отделении императорских московских театров от петербургской дирекции, и Школа попала в подчинение военного генерал-губернатора Москвы, став, таким образом, московской достопримечательностью и гордостью. А спустя несколько лет, в 1829 году, было разработано новое Положение, в соответствии с которым главное внимание стало уделяться воспитанию «образованных и способных драматических артистов» (певцы, артисты балета и музыканты в каком-то смысле отошли на второй план), а школа получила официальное название «Московское театральное училище».

Обратим внимание на очень существенный факт: в новом документе о Школе на первом месте стоит образование, а затем уже способности, природная расположенность будущих представителей различных театральных профессий. Это отнюдь не случайно: в то время, в конце третьего десятилетия XIX века, вопрос об образовании стоял весьма остро. Восстание декабристов в 1825 году послужило властям весьма своеобразным уроком. У нас нет никаких точных сведений, фактов, на которые можно было бы опереться, но вполне вероятно (и вряд ли это окажется только лишь фантазией на исторические темы), что после событий декабря 1825 года власть предрежащие невольно вынуждены были задуматься об истоках движения: простые, по большей части неграмотные солдаты освободили не только свою родину, но и Европу от

Наполеона, и, войдя в Париж, эти освободители увидели, что, будучи людьми простыми, но владеющими неким набором знаний, дающим право причастности к культуре, цивилизации, можно жить совсем иначе — без крепостного права, без унижений. И можно участвовать в развитии этой культуры, этой цивилизации, даже не обладая теми преимуществами, которые дает высокое рождение.

Все заключено в самом человеке — его свобода, возможность развития, причастность к общественной жизни.

Люди, выбравшие для себя театральное поприще, служили на благо Отечества так же, как другие — научными открытиями, оружием, ремеслами, торговлей. Развивать их, насколько это возможно, давать образование, знания — значит укреплять ростки самосознания, которое приведет не только к повышению культуры общества, но и к подлинно патриотическим чувствам, потому что театральное искусство способно служить развитию и укреплению патриотических чувств.

Вряд ли кто-то сможет безошибочно сказать, таким ли был расчет, но он был точным. Ведь в театральную школу шли дети из крестьянских, купеческих, мещанских кругов, они и должны были стать новой российской интеллигенцией, в каком-то смысле «уравновешивающей» российскую аристократию, грезившую о свободе народа.

А может быть (и скорее всего), противостоящую ей, потому что вот оно, ясное и четкое доказательство свободы — возможность получить образование и достойную профессию для каждого, у кого есть к тому стремление и способности!..

Пожалуй, единственное подкрепление подобному взгляду на проблему мы сможем отыскать у князя С. М. Волконского, резко противопоставлявшего в своих статьях и высказываниях аристократию и интеллигенцию. Стоит вдуматься в его слова, лишь поначалу кажущиеся шокирующе странными.

Так или иначе, но, по новому Положению, именно образование ставилось во главу угла. Пройдет не так уж много времени, всего лишь каких-то семь десятков лет, и фраза чеховского Соленого из «Трех сестер» о том, что «в Москве два университета», прозвучит для многих внятнм напоминанием о Малом театре, а значит, и о его школе, воспитывающей не просто выдающихся артистов, но подлинно образованных, интеллигентных людей.

В обновленную Школу, насчитывающую уже 100 воспитанников, был приглашен преподавать декламацию Михаил Семенович Щепкин. «Приняв на себя обязанности такого рода, — вспоминал впоследствии великий артист, — я редкий день не бывал в школе, скоро я покороче

познакомился со всеми детьми... и мы жили дружно, учились понемногу, но с толком».

Совершенно естественно, что такой выдающийся мастер сцены, как Щепкин, не мог обучать воспитанников лишь искусству декламации — для него особую важность приобретала возможность вырастить актеров, достойную смену корифеям. Он учил основам реалистического театра, закладывая, тем самым, фундамент национальной театральной школы. Еще до А. Н. Островского, пьесы которого не могли возникнуть без опыта Щепкина и его современников, выдающихся мастеров Малого театра, задолго до К. С. Станиславского, получившего бесценные уроки Г. Н. Федотовой, Михаил Семенович Щепкин работал над закладкой фундамента русской психологической театральной школы, которой надлежало стать на века одним из величайших достижений мирового искусства.

«Щепкину принадлежит решающая роль в процессе формирования русской театральной педагогики, — отмечает Н. Е. Королькова. — Без преувеличения его можно назвать отцом современной системы театрального воспитания. Центральные идеи эстетики Щепкина претворены в практической деятельности всех крупных театральных педагогов. Эти идеи, дополненные, развитые и поднятые К. С. Станиславским на качественно высшую ступень, в XX веке обрели новую жизнь».

Щепкин-педагог видел свою главную задачу в том, чтобы связать профессиональное обучение с этическим воспитанием. Он был для своих студентов не только учителем на сцене, но и в жизни, находил самые неожиданные и в то же время действенные приемы тренировки воли, упорства, умения владеть собой. Об этом часто рассказывала его ученица — великая актриса Малого театра Г. Н. Федотова.

Щепкин первым рискнул вводить своих учеников в спектакли, распределяя роли, как он выражался, «соображаясь со средствами». В апреле 1857 года он писал князю А. И. Барятинскому, просившему помочь ему подобрать актеров для драматической труппы: «Нужно будет позаимствовать из театральной школы — из окончивших курс. Хотя у них мало практики, но зато они не испорчены, и при хорошем режиссере и при хорошей постановке они быстро пойдут вперед».

В 1856 году Школа получила, наконец, собственный дом — здание на Неглинной улице было куплено дирекцией императорских театров специально для Московского театрального училища. На этой же территории помещалась и принадлежащая школе церковь Святой Магдалены, старостой которой на протяжении долгого времени был А. А. Бахрушин, основавший впоследствии Театральный музей.

Хотя здание было перестроено, многое вокруг изменилось, но и сегодня, пройдя насквозь через подъезд «фасадного» дома, выходящего на Неглинную улицу, попадаешь в какой-то совершенно особый мир: замкнутый дворик, в центре которого с 1980 года стоит памятник Михаилу Семеновичу Щепкину, кажется, хранит память о давних-давних временах, а в стенах домов, словно защищающих этот дворик от повседневной суеты, живут тени и голоса тех, кто вышел из школы, перешагнув с учебных подмостков на большие сцены — не только Малого театра, но и многих других городов, стран...

Н. Е. Королькова отмечает: «Щепкин подготовил для русской сцены целую плеяду замечательных артистов — И. В. Самарина, С. В. Шумского, Г. Н. Федотову. Лучшие его ученики, в свою очередь, тоже стали ведущими педагогами школы, положив начало прекрасной традиции, существующей и по сей день — взаимосвязи поколений воспитателей. Учитель — ученик — педагог».

Самарин продолжил дело своего учителя, возглавив драматический класс училища. Но стремительно менялось время: Крымская война, отмена крепостного права, сдвиги сознания, происходящие в русском обществе в пятидесятых — шестидесятых годах XIX столетия, капитализация России и прочие новшества как-то ослабили внимание властей к драматическому искусству; случилось так, что «слишком далеко» зашло желание образовать народ, расширить круг тех, кто призван был стать новой российской интеллигенцией — отныне нужно было значительно больше сил и энергии уделять цензуре, обуздывать порывы к свободе, которые во многом пробуждал именно театр.

Все это не могло не сказаться на жизни школы.

В 1869 году драматическое отделение было закрыто, обучение продолжалось только в балетных классах. И кто знает, как сложилась бы дальнейшая жизнь Малого театра, если бы за дело не взялся Александр Николаевич Островский, со всей горячностью отстаивавший идею М. С. Щепкина о ведущей роли Школы, о насущной необходимости воспитания и образования драматического артиста.

«Уничтожением подготовительных драматических классов при императорских театрах нанесен такой удар сценическому искусству, от которого ему не поправиться очень долго, даже при самых энергических условиях», — писал Александр Николаевич в «Дополнительной записке о театральных школах», а в «Записке о причинах упадка драматического театра в Москве» развивал и конкретизировал эту мысль: «Много вреда русскому драматическому искусству сделала монополия, но уничтожением школ нанесла такой удар, от которого ему не оправиться в десятки

лет, при самых энергических усилиях. Драматическая школа или консерватория становится существенной необходимостью, делом государственной важности...

Актером родиться нельзя, точно так же, как нельзя родиться скрипачом, оперным певцом, живописцем, скульптором, драматическим писателем; рождаются люди с теми или другими способностями, с тем или другим призванием, а остальное дается артистическим воспитанием, упорным трудом, строгой выработкой техники...

Чтобы репертуар был устойчив, чтобы хорошие пьесы утвердились прочно и, постоянно привлекая публику, производили свое цивилизующее влияние, нужна полная, искусно подобранная труппа, нужна предварительная подготовка артистов к серьезному служению искусству, нужна строгая художественная дисциплина при исполнении».

Н. Е. Королькова отмечает, что А. Н. Островский разработал проект полного переустройства театральной школы, составив учебную программу трехгодичного образования в драматическом классе. Она представляет немалый интерес и сегодня.

На протяжении многих лет А. Н. Островский был председателем экзаменационной комиссии в Школе и мечтал об основании драматических курсов. Уже после смерти драматурга, в 1888 году эти курсы открылись.

Первыми руководителями Драматических курсов стали актеры Малого театра Г. Н. Федотова и О. А. Правдин.

Именно в это время в списке учеников Г. Н. Федотовой и появилось имя К. С. Алексеева. И, может быть, не будет преувеличением предположить, что волшебная формула «учитель — ученик — педагог» начала с этого момента все более укрепляться, доказывая свою невымышленную силу, жизнеспособность.

5 ноября 1888 года в должность преподавателя практики драматического искусства Московского императорского театрального училища вступил Александр Павлович Ленский — выдающийся артист, режиссер и, как оказалось, педагог от Бога. Он пришел через месяц после открытия Драматических курсов и проработал здесь до самой смерти.

Именно это время назовут позже качественно новым этапом жизни Школы: драматические классы получили равные права с балетными, преподавание вышло на значительно более высокий уровень. Учившийся тогда в драматическом классе Ю. М. Юрьев писал впоследствии: «Помню, с каким недоверием, скептицизмом и даже враждебностью относились актеры к только что организованным Драматическим курсам при Малом театре. Да разве талант создать можно? Талант сам создает».

ся, самобытно! — твердили кругом, как будто назначение школы — творить таланты...

К нам, ученикам курсов, было неприязненное и ироническое отношение. Мы это чувствовали на каждом шагу. — Что ж у вас, на курсах, конечно, все Мочаловы и Каратыгины или, по крайней мере, мнят себя таковыми? — часто приходилось слышать этот иронический вопрос даже от маститых актеров Малого театра».

Но внутри Школы царил совершенно иной климат, созданный А. П. Ленским, уверенным в том, что будущие артисты должны проходить серьезный образовательный курс. Не для того, чтобы «воспитать талант» — для того, чтобы развить, умножить то, что дано человеку Богом, помочь раскрыться в полной мере. Именно потому так важно было для Ленского воспитание разносторонней личности — в образовании и развитии актера Александр Павлович прозорливо видел главный стимул процветания театра.

В статье «Малый театр и его школа» Н. А. Анненков и Н. И. Пашкина отмечают: «Ленский полагал, что преобразовать современную сцену, положением которой он был глубоко неудовлетворен, можно лишь с помощью актеров и режиссеров нового типа, художников, воспитанных в лучших традициях русского сценического реализма, получивших образование в специальной театральной школе... Определяя задачи драматической школы, Ленский исходил из мысли, что “научить играть нельзя, как нельзя научить чувствовать, как нельзя бездарного сделать даровитым”. Можно лишь развить и направить природные способности ученика. Школа должна помочь учащимся обрести профессиональные навыки, преподать им метод работы, воспитать из них сознательных, честных художников, горячо и самоотверженно любящих искусство, уважающих свою профессию».

Ленский усовершенствовал и развил программу Островского, отталкиваясь от мысли драматурга о том, что именно в образовании и воспитании русского актера — будущее отечественного театра.

«Театральная школа, как и другие высшие специальные учебные заведения, обязана давать своим питомцам такой запас сведений по специальным, общеобразовательным и вспомогательным предметам, с которыми они не могут оказаться беспомощными по каким бы то ни было вопросам, касающимся их специальности, — писал Александр Павлович. — В дальнейшем будущем дело их таланта и возрастающей опытности — применять все усвоенное ими в школе к их практической деятельности».

Заявив о необходимости четырехгодичного обучения артистов драмы, Ленский разработал серьезную программу. Отвергая такие рас-

хожие понятия, как «наитие», «вдохновение», «интуиция», решительно протестуя против дилетантизма, Александр Павлович требовал развивать в артисте высокую культуру и трудолюбие. Именно в это время в театральной школе вновь появились университетские профессора; среди тех, кто читал курсы истории литературы и театра, были В. И. Розанов, А. Н. Веселовский – признанные авторитеты, выдающиеся специалисты своего дела, люди высочайшей культуры. А. П. Ленский и сам присутствовал на лекциях, не только «послеживая» за рвением к науке своих воспитанников, но и, думается, испытывая искреннюю заинтересованность в том новом, свежем, о чем повествовали лучшие умы России того времени. Что же касается творческих навыков, в их развитии Ленский шел за Щепкиным: он тоже занимал учеников в спектаклях Малого театра, кроме того, была выделена специальная ложа, из которой воспитанники школы должны были смотреть все спектакли, а затем обсуждать их.

Крупный теоретик сценического мастерства, Александр Павлович Ленский был и замечательным артистом, и талантливым режиссером. Он начинал свое поприще в Малом театре как герой-любовник, затем играл Уриэля Акосту, Вильгельма Оранского в «Эгмонте», позже перешел на возрастные роли, в частности, блистал в роли Фамусова... Александр Павлович хорошо понимал, что театр – это не только репетиции и спектакли, но еще и определенный жизненный процесс, возможность для артиста преодолевать границы амплуа, по возможности безболезненно переходить на возрастные роли. Этому тоже приходилось учиться.

И еще одному считал Ленский необходимым обучать своих питомцев: этике поведения. По воспоминаниям современников, Александр Павлович не выносил богемности, резко выступал против пошлости, безвкусицы, всего того, что Станиславский позже назвал «каботинством». Ленский стремился вырастить поколение здоровое и жизнеспособное, воспитанное эстетически и нравственно, потому что им предстояло стать основой обновленного русского театра.

Ленский создал филиал Малого – Новый театр, в котором работали его ученики, молодые артисты.

Ставший впоследствии одним из выдающихся трагических актеров своего времени, артист Художественного театра Л. М. Леонидов вспоминал уроки Александра Павловича Ленского: «... Эти небольшие роли дали мне чрезвычайно много. Прежде всего я получил практическое представление о том, что такое театр “от 8 до 12 ночи”, что такое спектакль. Я стал терять естественную робость новичка. Обучился носить костюм, ходить по сцене». Но и еще многому учил своих воспитанников Ленский, заставляя их как можно плотнее общаться с театром: они

познавали процесс создания спектакля полностью, не только играли маленькие роли, но учились суфлировать, вести спектакль в качестве помощников режиссера, овладевали тайнами профессий бутафора, режиссера... И в результате выходили из Школы людьми, уже прикоснувшись к реалиям театральной жизни — не только своей профессии, но и шире, к сложностям театрального Дела.

«Ленский считал, что кроме общеобразовательных знаний и профессиональных навыков, которые педагоги школы передают своим воспитанникам, преподаватели должны также развивать в учащихся наблюдательность, умение находить в жизни необходимый материал для сценического творчества, — отмечали в упомянутой статье Н. А. Анненков и Н. И. Пашкина. — С этой целью он, в частности, советовал своим ученикам заниматься рисованием “не для того, чтобы оно помогло им впоследствии расписывать свои лица в разные цвета, но единственно с целью научить их понимать натуру, развить в них любовь ко всему пластичному, изящному и типичному — развить наблюдательность”.

Кроме того, по мысли Ленского, Школа должна способствовать формированию и совершенствованию литературных вкусов учеников, а также пробуждать в них интерес к театральной теории. Сам он устраивал для воспитанников литературные чтения, которые неизменно сопровождал квалифицированными комментариями, проводил специальные собеседования по вопросам сценического искусства и обсуждения интересных театральных новинок — последних пьес, новых московских постановок, работ в области актерского творчества».

Поколение артистов Малого театра, которое мы сегодня с полным правом называем корифеями, прошло именно эту Школу — сложную, приучающую к многообразию и богатству восприятия и действительности, и театра как ее специфического отражения. Ленский приучал к глубине — если вдуматься, это и есть коренное, основополагающее отличие школы Малого театра от других: овладение характером не от внешних проявлений, а от жеста, мимики, от сущности, порой глубоко спрятанной за иными, броскими и яркими чертами.

М. Ф. Ленин вспоминал, что уроки Ленского никогда не были актерскими; «он всегда показывал, не уча с голоса, а всегда брал какую-нибудь типичную деталь, жест, очень редко интонацию, но так характерно ее давал, что это сразу определяло характер, лицо».

После первого же выпуска, состоявшегося в 1891 году, о Ленском-педагоге распространилась слава по всей России, отовсюду потянулись к нему ученики, преподаватели других учебных заведений отзывались об Александре Павловиче очень высоко. Посмотрев дипломные спектак-

ли школы, Владимир Иванович Немирович-Данченко писал: «Теперь не может быть сомнения в том, что такое училище окажет большую услугу русскому театру... ученики г. Ленского и г. Правдина — уже довольно опытные артисты. Большинство их смело могут выступать на подмостках любой сцены».

Так и происходило всегда — выпускники Щепкинской школы находили себя в любых театрах, привнося в свой новый дом уникальную чистоту русского языка, точность психологической акцентировки характеров, умение глубоко постигать роль, естественную связь с партнерами по сцене...

К. С. Станиславский всегда очень высоко отзывался о Школе Малого: «Я застал в Малом театре целый букет талантов и гениев, — писал он. — ... Они помогли мне... создать тот идеал актера, к которому я стремился в своем искусстве, оказали важное влияние на меня, содействуя моему художественному и этическому воспитанию. Ты, великий Малый театр, — постоянный спутник и друг нашей жизни. Здесь люди творили вечно, однажды и навсегда. Здесь ковалось подлинное русское искусство, искусство сердца и художественной правды. Здесь великий Щепкин писал скрижали своего завета и давал нам свои заповеди. И не только дорогие воспоминания связывают нас с Малым театром, нас тесно сближают и общие основы нашего искусства, унаследованные от Щепкина и от его великих соратников. Мы дух от духа и плоть от плоти Малого театра и гордимся этим».

Как жаль, что мы слишком часто забываем эти слова, как забываем и то, что азами профессии Константин Сергеевич (тогда еще Алексеев) действительно овладел именно в общении с мастерами Малого, от них перенял многое, что позже составило основу его системы. И есть какая-то историческая несправедливость в том, что ставшая широко известной во всем мире система К. С. Станиславского в каком-то смысле затенила ту методику преподавания актерского мастерства, которая была сформулирована А. П. Ленским ранее. А в ней до сей поры осталось чрезвычайно много не просто интересного, но важного для воспитания артиста.

За два десятилетия Александр Павлович Ленский вырастил около двухсот учеников — две трети труппы Малого театра! Среди них были А. А. Остужев, В. Н. Пашенная, Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, Ю. М. Юрьев, М. Ф. Ленин, В. О. Массалитинова и многие, многие другие. И. С. Платон, режиссер Малого театра, ученик Ленского, сказал о своем учителе: «Владелец несметных богатств человеческой природы, расточительно отдававший на сцене и в жизни жар своей кипящей крови, этот великий артист, художник и учитель радовался как ребенок, ког-

да находил в своем ученике хоть искорку того огня, которым он горел, и раздувал эту искорку в пламя... он отдавал всего себя до последнего часа своей жизни театру и своим ученикам».

Вскоре после смерти Александра Павловича Ленского, в 1910 году, набор в драматические классы прекратился и возобновился лишь в советское время, в 1918-м. Именно тогда по инициативе А. И. Южина, С. В. Айдарова, В. Н. Пашенной и Н. А. Смирновой были открыты курсы, названные Драматическими курсами при Государственном академическом Малом театре. Естественно, преподавателями стали ведущие артисты труппы, ученики А. П. Ленского, получившие, что называется, из его рук основы профессии и ярко, мощно закрепившие их за прошедшие годы.

В 1935 году школа стала официально именоваться Театральным училищем им. М. С. Щепкина, расширился состав преподавателей, ведущие мастера Малого театра становились в этих стенах выдающимися педагогами. Причем, преподавали в Щепкинском не только корифеи Малого (Е. Д. Турчанинова, К. А. Зубов, М. И. Царев, К. П. Хохлов, А. П. Грузинский, М. Н. Гладков, О. М. Головина), но и плеяда мхатовских мастеров: Л. А. Волков, И. Я. Судаков, Л. И. Дейкун, А. И. Благодоров...

Более четырех десятилетий ведущим педагогом и руководителем кафедры актерского мастерства была В. Н. Пашенная. Вера Николаевна Пашенная самое серьезное внимание уделяла сценической речи как одному из основных художественных средств воздействия. Со сцены Малого театра слово всегда, во все времена звучало возвышенно, прекрасно и мощно — научить этому будущих артистов с самого начала их деятельности стало главной задачей школы Малого театра, во многом развитой и укрепленной именно Пашенной. В 1943 году, когда училище получило статус высшего учебного заведения, были учреждены четыре основных кафедры, действующие и поныне: мастерство актера, сценической речи, искусствоведения и марксизма-ленинизма (сегодня это кафедра философии и культурологии). Уже в середине восьмидесятых к ним прибавилась еще одна — пластического воспитания.

На курсе Веры Николаевны в разные годы учились те, кого мы называем гордостью Малого. Среди них — Р. С. Филиппов, А. С. Эйбоженко, В. А. Борцов, нынешний художественный руководитель театра Ю. М. Соломин.

Одно лишь перечисление имен педагогов Щепкинского училища, если говорить о прежних и сегодняшних, заняло бы, наверное, несколько страниц. И многие из них внесли что-то новое в процесс пре-

подавания — не разрушая традиций, твердо опираясь на них, К. А. Зубов и Н. Ф. Костромской, И. С. Платон и К. П. Хохлов, Н. А. Анненков и М. И. Царев, В. Н. Аксенов и Ф. Н. Каверин учили не просто мастерству, а нахождению грани между театральным искусством и действительностью, выстраивали свою педагогическую методику с учетом меняющегося времени и обновляющейся театральной эстетики.

Но главное — учили тому, что нельзя пускать на сцену повседневную суету: ни в языке, ни в жесте, ни в поверхностной обрисовке характера. Может быть, это и есть одна из основных трудностей актерской профессии — овладеть тайнами жизни, а не жизнеподобным хаосом чувств и мыслей. Об этом писал А. И. Южин: «По-моему, первое, чего надо добиваться от себя русскому актеру, это большего сближения с окружающей его жизнью... Свобода только тогда принадлежит актеру, когда он развил в себе свой талант до степени создания своих образов. Раз этой творческой способности в нем нет или она им заброшена, никакой нерв, никакое “нутро”, никакой темперамент не спасут его от власти режиссера».

Кстати, не из этих ли слов Александра Ивановича Южина сделали вывод, и по сей день не утративший своей странной власти над массовым сознанием, что Малому театру режиссура противопоказана? И сегодня находятся критики, с упорством, достойным лучшего применения, доказывающие, что старейший русский театр отвергает режиссуру в угоду актерским талантам. Да, в этом театре актер всегда был и остается главной силой, но сколько замечательных режиссеров ставили спектакли на этой сцене в разные десятилетия, сколько прекрасных режиссеров-педагогов работают со студентами Щепкинского училища!..

А. И. Южин имел в виду совершенно другое. Когда он в 1903 году писал о надвигающейся опасности полной подчиненности актера режиссерской власти, он менее всего опирался на только еще зарождающуюся, серьезную, глубокую режиссуру, что не мыслит себя самодовлеющей силой. Южин опасался того самовыражения, при котором актер становится придатком спектакля, механически отражающим чужую волю, бездумно подчиняющимся некоему невнятному замыслу. Актер же, как намного позже сформулировал это Н. А. Анненков, признанный корифей Малого театра, является «одновременно творцом и исполнителем — хорошо настроенным инструментом, через который льются мелодии авторской идеи. В направлении искусства переживания есть две главные действующие силы — это автор и актер, через жизнь которого воплощается авторское содержание. Раз жизнь актера — главный источник передачи авторской идеи, так отсюда вывод: дайте ей, этой личности, полнокровнее жить, обеспечьте ей среду, в которой она свободно могла бы жить, окажите помощь в раскрытии ее природы... Роль ре-

жиссера — решающая и более ответственная, но в качестве посредника между автором и актером, между родившим идею и ее воплотителем — творцом-художником... Уметь создавать образ — это одна из коренных традиций Малого театра».

Мир театра — мир особенный, требующий от актера, по хрестоматийно известной поэтической метафоре, «полной гибели всерьез».

Ученик В. Н. Пашенной, Юрий Мефодьевич Соломин преподает в родном училище с 1961 года, четыре с лишним десятилетия. В одном из интервью Соломин очень точно сформулировал свое педагогическое кредо, продолжающее традиции А. П. Ленского и В. Н. Пашенной: «Пусть мои слова покажутся кому-то высокопарными, но я считаю, надо воспитывать не только актера, но и личность, а значит — индивидуальность. Это прежде всего. Только личность притягательна для зрителей. И в этом залог актерского успеха. Они приходят в училище в 16—17 лет, фактически — дети, и от нас зависит, кем они станут. Будут ли размениваться на мелочи или научатся видеть в жизни и творчестве главное. Так что воспитывать чисто человеческие качества — тоже наша задача. Я, например, когда работаю со студентами, могу довести и до слез. И мальчиков, и девочек. Специально. Артист должен знать градус своего темперамента, эмоциональности, а проверить это можно только в училище, и подвести его к этому обязан педагог. Как правило, через два-три года они окончательно осознают — все было ненарасно... В Малый театр молодежь приходит в основном из Училища им. М. С. Щепкина, а там преподают, ведут курсы наши же артисты. Каждого воспитанника хорошо знаем с первого шага. Есть время присмотреться к любому, прежде чем утвердить его или не утвердить в труппе. Многие студенты получают небольшие роли и выходят на сцену вместе с мастерами. Это прекрасная школа».

«Учитель — ученик — педагог»...

Слова Юрия Мефодьевича Соломина заставляют вновь вернуться к этой формуле, чтобы ощутить ее власть над временем. Говорят ведь, что поколения отделяются одно от другого через рукопожатие и им же соединяются между собой. От Щепкина к Ленскому, от Ленского к Пашенной, от Пашенной к Соломину, от Соломина к сегодняшним молодым артистам Малого театра — так осуществляется эта мощная связь, ненарушаемая, неразрывная, — и устремляется дальше и дальше, к новым воспитанникам, к новым артистам труппы...

Соломин убежден, что самое главное для студента — это овладеть «семью начальными нотами», той азбукой мастерства, без которой самое мастерство невозможно. Он любит показывать роль, но не терпит сле-

пого повторения — для Юрия Мефодьевича талант ученика раскрывается только в «неподчинении», в предложении собственного. Так когда-то сам Соломин, назначенный на роль Хлестакова, сопротивлялся рисунку, предложенному И. В. Ильинским, пытаясь найти свое, только свое...

На курсе он преподает вместе со своей женой Ольгой Николаевной, профессором Щепкинского училища, когда-то бывшей настоящей звездой Московского ТЮЗа, занятой в репертуаре и при Б. Голубовском, и при сменившем его П. Хомском. Но уже давно Ольга Николаевна выбрала для себя преподавательскую стезю и, по многочисленным училищным легендам, разделяет с Юрием Мефодьевичем роли: он — злой преподаватель, а она — добрый, родная мама для своих питомцев, которых готова всегда и чаем напоить, и исповедь выслушать.

В одной из давних статей, знаменательно названной «Объяснение в пристрастии», Юрий Соломин писал о своих учителях и о своих учениках, очень точно отмечая: «Когда молодой человек из “домашних”, инкубаторских условий училища, где его пестовали, холили и лелеяли, попадает в театр, где совсем иные психологические нагрузки, недолго и “сломаться”. Я не хочу говорить о легкости иных профессий. Но возьмем, к примеру, слесаря. Он завернул кран, а через два дня опять потекла вода. Но он спал спокойно, зная, что случился перекося в резьбе: ничего, еще раз вызовут... А если у артиста случается “перекося в резьбе” — это трагедия».

Несмотря на кажущуюся простоту примера, Юрий Мефодьевич говорит о самом, быть может, главном: о судьбе артиста, о ее порой неожиданных превратностях, которые ломают что-то очень важное не только в личности, но и — опосредованно — в атмосфере театра, которому он служит.

«... За три года практически становится ясно, кто на какую “бровку” выходит, — продолжает Соломин. — Но надо быть все время в форме, а не сетовать: ну, опять маленькая роль. Но — роль! Ее можно сыграть дежурно, а можно — блестяще. Не все это понимают. Им сразу хочется всего. Но так не бывает.

Они у нас все в работе. Кто больше, кто меньше. О тех, кто меньше, сердце болит сильнее. Мы стараемся пробовать их в разных качествах».

И здесь Соломин называет всего лишь несколько имен своих и не своих учеников, которые за годы, прошедшие с написания этой статьи, стали не только известны зрителю, но и по-настоящему любимы. Сыграли большие роли Глеб Подгородинский, Алена Охлупина, Ольга Пашкова, Дмитрий Кознов, Василий Дахненко, Александр Вершинин, Татьяна Скиба, Инесса Рахвалова...

Ю. М. Соломина привел в училище молодой еще тогда преподаватель Виктор Иванович Коршунов. Может быть, именно здесь, в стенах Школы, их единомыслие формировалось и утверждалось, чтобы потом, много десятилетий спустя проявить себя в Малом столь уверенно и твердо. Тем более, что их педагогический опыт как бы сплавляет во едино опыт двух школ.

«Сама жизнь распорядилась так, что Виктору Коршунову было предопределено оказаться на стержне двух знаменитых школ – старейшей, щепкинской, которой он верно служит, и мхатовской, где он начинал, – пишет Вера Максимова. – ... Сегодня театральные направления смешались, существуют не в чистоте и абсолюте, а во взаимодействии. Вот и в щепкинской цитадели: сам Коршунов – мхатовец; и один из лучших педагогов, профессор Р. Г. Солнцева – мхатовка; а профессор Н. А. Петрова – из ГИТИСа, ученица Кнебель. Важно, взаимообогащаясь, последовательно вести ученика от этапа к этапу, ничего не пропуская, “не прыгая через ступеньки”, в особенности на первых курсах».

Те из критиков и зрителей, что любят посещать дипломные спектакли, получают счастливую возможность наблюдать за тем, как растут и развиваются вчерашние студенты в условиях Малого или других столичных театров. Это чрезвычайно интересно, потому что в них, совершенно независимо оттого, сколько времени прошло с момента окончания училища, все равно четко проявляются навыки определенной школы – школы Малого театра: они ощутимы в речи, в умении естественно и свободно носить костюм любой эпохи, в стремлении общаться с партнером, глядя, по определению Г. Н. Федотовой, «прямо в зрачки»...

Они приходят на подмостки разных театров, наученные своими педагогами прекрасной русской сценической речи, выразительному вокалу, умеющие фехтовать, красиво передвигаться по сцене, проживать жизнь своего персонажа остро, горячо, темпераментно. Но главное – они приходят сюда для служения, высокого служения Театру-Дому. Может быть, в этом и сокрыт основной урок, полученный ими от учителей Школы.

Но, к сожалению, наступает время, когда эти четко проявленные черты постепенно стираются под влиянием той драматургии, с которой молодые артисты сталкиваются в театрах, лишенных корневых традиций. Они играют современные отечественные или западные пьесы, где чаще всего нет ни глубины характера, ни определенности ситуации; есть обилие ненормативной лексики, для которой совершенно не обязательно виртуозно владеть словом, а куда лучше уметь выболтать его скороговоркой, знаковая приблизительность места и времени действия, масочность характера персонажа. И тогда с особенной тоской начина-

еще вспоминать их дипломные работы — русскую или мировую классику, в которой они были неопытны, но счастливы. Доведется ли им в дальнейшей своей творческой жизни встретиться с тем, чему их учили, еще хотя бы раз?..

Иное наблюдаешь у тех из выпускников, которые остались в стенах Малого театра. Далеко не все они сразу получают серьезные роли, но когда это происходит, ощущаешь всю глубину полученного воспитанниками Щепкинского училища опыта: юной студенткой четвертого курса дебютировала в сложнейшей роли Катюши Масловой в «Воскресении» по роману Л. Толстого Инна Иванова, и ее работа была высоко оценена и коллегами-мастерами, и критиками. Прошло несколько лет и И. Иванова стала одной из интереснейших актрис молодого состава Малого вместе с теми, кто учился в Щепкинском на несколько лет раньше, позже или одновременно с ней: Е. Дмитриевой, Д. Зеничевым, Г. Подгородинским, Е. Базаровой, С. Коршуновым, В. Низовым, В. Зотовым, О. Доброваном, Д. Солодовником, А. Фаддеевым, И. Леоновой, В. Андреевой...

Вернемся еще раз к формуле «учитель — ученик — педагог». Она на сей раз поможет нам вспомнить о поистине уникальной личности человека, на протяжении 75 лет выходившего на сцену Малого театра, отпраздновавшего на ней свой 100-летний юбилей, много десятилетий являвшегося художественным руководителем Театрального училища им. М. С. Щепкина.

Николай Александрович Анненков был, наверное, одним из самых рьяных и последовательных борцов за чистоту русского языка, за выразительную силу сценической речи. Он часто повторял в своих лекциях, в общении со студентами и молодыми артистами слова А. И. Южина: «... Невольно задаешься мыслью, была ли бы сама мысль, если бы не было слова? Разве тысячи и тысячи раз каждый из нас не испытывал ужаса смерти мысли, если нам не удастся ее выковать в железную форму слова? Слово — это тело мысли. Мысль без слова — неродившаяся душа. Свобода мысли — пустая фраза, странное недоумение... Свобода слова есть реальное, видимое право человека, понятие совершенно определенное. В свободе слова только и выражается свобода мысли, как в самом слове только и выразилась вся разница между человеком и всем остальным, живущим на земле. Язык народа и есть та форма, в которой реализуется идея слова. И если мы проследим хотя бы на самых выпуклых литературных явлениях судьбу языка, то мы неизбежно придем к выводу, что язык народа тем образнее, ярче и богаче, чем ярче и богаче момент духовного роста народа, чем напряженнее бьется его пульс».

Можно сказать (и в этом не будет никакого преувеличения), что Николай Александрович Анненков всю свою жизнь служил Слову. Недаром среди самых любимых им стихотворений были державинский «Бог» и пушкинский «Пророк» — гимны, в которых, по мысли Анненкова, заключалось величие Слова, проявляющего национальную сущность. И своим воспитанникам он стремился передать не только профессиональные навыки, но, в первую очередь, именно это ощущение актерского дела как высокого служения слову, а значит — театру, а значит — культуре.

В своих лекциях и практических занятиях с воспитанниками Щепкинского училища Н. А. Анненков выстраивал некое обобщенное понятие театра, куда включались и система К. С. Станиславского, и разработки Е. Б. Вахтангова, Вс. Э. Мейерхольда, А. Я. Таирова, Б. Брехта, и современные обретения театрального искусства — спектакли Н. П. Охлопкова, Г. А. Товстоногова, О. Н. Ефремова. И уже от этого фундамента обращался непосредственно к опыту и истории Малого театра, подчеркивая его уникальность и редкую самобытность творческого почерка. Здесь он шел вслед за А. И. Южиным, щедро цитируя высказывания, не утратившие, как считал Анненков, своей актуальности за столетие.

В одной из статей Николай Александрович отмечал: «... Главная традиция Малого театра по отношению к исполнению, пишет Южин, заключается в требовании жизненной правды, внутренней силы, творческой оригинальности исполнения. Она тесно и неразрывно связана с другой, не менее внутренне важной и значительной традицией. Жизнь на сцене должна заслонять личную жизнь артиста. Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углубления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие героические эмоции, и самые простые повседневные переживания. Этим последним придавалась таким путем исключительная значительность и глубина, и быт получал смысл эпоса, когда эта традиция, расширяя смысл актерского существа, выводила его из плоскости воспроизведения на высшую ступень перерождения. Значение этой традиции неизмеримо. Только с ней и из нее могла вырасти первая традиция — правды, силы и оригинальности. Уровень художественной высоты театра разных эпох зависит от силы этой традиции, большего или меньшего проникновения ею, от количества артистических сил, для которых сцена перестала быть представлением и игрою, а стала подлинным жизненным путем и которые умеют жить великою силою мечты, реализованной их духом и телом. Третья традиция этого порядка — создание подлинного коллективного творчества, слияние в одно сплоченное и единое целое всех отдельных крупных индивидуальностей».

В этих словах содержится весьма важное признание, о котором мы нередко забываем, увлеченно разгадывая ребусы жесткой режиссерской концепции или наслаждаясь игрой «отдельно взятого артиста». В Малом театре подобное действительно невозможно. Мы так часто упрекали его постановки в «бытовизме», что, кажется, разучились видеть то главное, о чем пишет Анненков: «... Быт получал смысл эпоса, когда эта традиция, расширяя смысл актерского существа, выводила его из плоскости воспроизведения на высшую ступень перерождения. Значение этой традиции неизмеримо».

В этом и сегодня видится сила и особенность Малого театра — в спектаклях по пьесам А. Н. Островского, густо насыщенных бытом, который в современных трактовках персонажей и ситуаций воспринимается уже совершенно иначе, тем более, если он доносится до зрителя в отточенной речевой форме, которой в школе Малого театра уделяется такое серьезное, пристальное внимание.

В предыдущих главах книги об этом шла речь на примере конкретных спектаклей — о том, как корифеи труппы Малого владеют мастерством «бытописательства», возведенного в «смысл эпоса», и молодые артисты, вчерашние воспитанники театральной школы, продолжают и на подмостках прославленного театра учиться у своих учителей...

Виктор Иванович Коршунов, как он сам рассказывал в интервью 1999 года, пришел к преподавательской деятельности почти случайно: «Меня, молодого актера, всего два года проработавшего в Малом театре, режиссер Леонид Андреевич Волков пригласил поработать с ним. Думал, поработаю и тихо отойду — и вот тихо-тихо преподаю 45 лет. Увлечен очень, это и человечески, и актерски заставляет как-то подтягиваться. Тем более, что рядом были Пашенная, Дикий, Цыганков... А сейчас и мой сын Саша работает со мной на курсе».

По наблюдению В. Максимовой, «Коршунов приобрел славу талантливого педагога чуть ли не раньше, чем актерскую». Если вспомнить имена его учеников, не хватит многих страниц для их перечисления. Да и нужно ли оно, если по всей России славятся имена Нелли Корниенко, Светланы Немоляевой, Станислава Любшина, Эдуарда Марцевича, Людмилы Поляковой, Василия Бочкарева, Валерия Барина, Дмитрия Назарова, Александра Домогарова, Игоря Петренко, Марата Башарова...

За десятилетия Юрий Соломин и Виктор Коршунов приобрели значительный педагогический опыт. На их курсах выросли те, кто стал сегодня народными, заслуженными артистами и по праву составляет гордость труппы Малого театра. В одном из интервью Виктор Иванович Коршунов признавался: «У нас шутят: трудно быть актером, труд-

нее — режиссером, но самое трудное — педагогом. Хотя другая шутка опровергает эту: не можешь быть актером — иди в педагоги. Шутить мы можем по-разному, но твердо знаю, что педагоги — это подвижники, бесребреники, это фанаты своего дела, за которое получают гроши. Студенты меняются: каждые четыре года проходят не просто новые наборы — люди меняются внутренне. Нет, они не становятся хуже, им становится сложнее — их меняет жизнь, в которой одно из главенствующих положений стали занимать деньги. В этих условиях очень трудно воспитывать актеров в традициях русской школы, системы Станиславского. Но возможно. Выживают в нашей профессии в любые времена сильнейшие, беспредельно любящие свое дело».

Курс В. И. Коршунова на выпуске 2005 года показал дипломные спектакли «Гроза» А. Н. Островского, «Безымянная звезда» М. Себастьяну и «Три сестры» А. П. Чехова, обнаружив тягу к редкостному разнообразию литературного материала, к современности театрального мышления, продемонстрировав навыки овладения тайнами характеров романтических, вполне бытовых, загадочных чеховских. Они работали с интересными режиссерами — Натальей Петровой, Александром Коршуновым, Ларисой Гребенщиковой, одной из тончайших актрис Российского Молодежного театра, ученицей В. И. Коршунова, преподающей в училище, — точно знающими, какое это богатство — школа Малого театра: щепкинские традиции в крепкой связке с системой Станиславского, обогащенные педагогическим опытом А. П. Ленского, развиваемые А. И. Южиным, В. Н. Пашенной и еще многими и многими славными именами.

Давно или недавно закончили они Щепкинское, воспитанники этого училища вспоминают о нем с неизменной любовью и нежностью.

... Татьяна Петровна Панкова рассказывает: «Наша Школа всегда большое внимание уделяла воспитанию актерской культуры, оттачиванию техники речи. “Сценическую речь” великолепно преподавал Иван Петрович Толмачев. А какой педагог у нас был по гриму — Николай Максимович Сорокин, проработавший почти всю свою жизнь в Малом театре! У него была своеобразная профессиональная теория. Первый вопрос, который он задавал тебе: “Что ел герой?” Наверное, это определяло цвет лица, что ли. Но вообще он считал, что грим нужен только в начале работы, потом следует оставить общий тон и продумать прическу. Если же вы играете характерную роль, то выделить надо одну характерную черту, как, например, брови Кабанихи, которую я играла в дипломном спектакле “Гроза” А. Н. Островского».

... Ирина Анатольевна Ликсо приехала из Калуги поступать в Школу-студию МХАТ — за год до этого ее прослушивал В. И. Качалов и, прощаясь, сказал отцу Ирины: «Надеюсь, что с Вашей дочерью я буду играть!» Но судьба распорядилась иначе: в Щепкинском училище экзамены были раньше, юная абитуриентка отправилась туда и сразу прошла все испытания. «Мне повезло, — вспоминала впоследствии Ирина Ликсо, — выдержав экзаменационные испытания, я поступила на курс Ильи Яковлевича Судакова и Вениамина Ивановича Цыганкова. Надо сказать, что в те годы, помимо трех туров по специальности, приходилось сдавать практически все дисциплины, которым обучали в школе, даже алгебру и физику. Иногородние жили... в училище. Комнаты были на месте нынешнего ректората и соседних аудиторий. Там мы и встретили сообщение о войне... Судаков дал нам потрясающую школу! Школу настоящей органики и большой правды».

... Афанасий Иванович Кочетков едва ли не в каждом интервью до последних лет жизни вспоминал о том, как Вера Николаевна Пашенная, возглавлявшая приемную комиссию училища, добилась, чтобы способный, на ее взгляд, выпускник геологического факультета Кишиневского университета получил разрешение на второе образование, не отработывая необходимый срок по первой специальности. Правда, сразу же предупредила, что после окончания училища получать Кочеткову придется в два раза меньше, чем получал молодой специалист-геолог...

«Нам вообще повезло с педагогами, — говорил А. И. Кочетков. — Мы все так всегда и считали. За всю историю Щепкинского училища наш курс был единственным, которым руководила Мария Осиповна Кнебель. Педагогом у нее работал Вениамин Иванович Цыганков. Между прочим, у нас и Анатолий Васильевич Эфрос промелькнул — поставил “С любовью не шутят” П. Кальдерона... М. О. очень была увлечена этюдами. Этюды, бесконечные этюды, а Кнебель сидит — худенькая, длинноносая, с вечным своим “Беломором”. И так — часами. И дело не только в том, что она — само собой — заставляла нас осваивать азы системы Станиславского. Главным для нее всегда было требование не просто правды на сцене, но вообще твоей человеческой ответственности за все, что делаешь».

... Павел Луспекаев писал: «Мне мой учитель по Малому театру Константин Александрович Зубов говорил: “Ты, Паша, запомни, тебе лично в искусстве надо только одно: вчитываться в роль, каждую фразочку на что-то свое, луспекаевское, опереть, а остальным тебя бог не обидел...”»

... Светлана Немоляева рассказывает: «На нашем курсе начинал свою педагогическую деятельность Виктор Иванович Коршунов, совсем тог-

да молодой актер, пару лет назад окончивший Школу-студию МХАТа и вступивший в труппу Малого театра... В мои времена в Училище царила трогательная патриархальность. Мы верили, что театр — действительно храм, что ради него можно отдать жизнь. И педагоги все были объединены общей любовью к театру, институту и своему делу: Лидия Ивановна Дейкун, Валентина Александровна Сперантова (дивная актриса Центрального детского театра), “вокалистка” Марина Петровна Никольская, “французенка” Зинаида Михайловна Дирина. Мы воспитывались в атмосфере настоящей культуры человеческих взаимоотношений и настоящей сценической культуры!»

... Игорь Кириллов, известный диктор телевидения, признается: «... Училищем заложен весь фундамент для подобного рода профессиональной деятельности. Ведь от диктора телевидения, радио также требуется и артистизм, и безупречная органика. В основе щепкинской школы, школы реалистического искусства лежит идея развития природных данных артиста. Мне уже долгие годы приходится быть самим собой “в предлагаемых обстоятельствах”, и я все время думаю, каков же этот “я”, стремлюсь избавиться от недостатков, стать лучше. Не казаться, а стать. Искусство ТВ для меня — реализация приобретенного в великой Школе Малого театра».

... Станислав Любшин вспоминает: «Малый театр и Училище казались нам тогда — и, наверное, были — единым организмом. Мастера Малого постоянно приходили к нам — читали, рассказывали о театре. А потом в кассе взаимопомощи оставляли “конверты”, своеобразные пожертвования. Любой бедствующий студент мог написать: “Прошу оказать помощь в размере такой-то суммы” и безвозмездно ее получить. Для многих это оказывалось серьезным подспорьем».

... Валерий Баринов вспоминает: «Коршунов заложил в нас самое главное — умение трудиться. Что бы мне ни говорили, я уверен: актер — это 90% труда. В. И. был удивительным организатором учебного процесса и, соответственно, всех наших достижений. Вникал во все. Сидел на экзаменах по общеобразовательным предметам, приходя в общежитие, учил топором отскребать грязь с пола... Иногда прошлое очень хочется вернуть. Кому-то сказать спасибо, у кого-то попросить прощения».

... Людмила Полякова рассказывает: «Я училась у Виктора Ивановича Коршунова, которому мы верили безгранично в силу — как ни странно — его молодости. Ему было тридцать... Мы оказались его первым курсом, и старше он был всего лет на десять. Тем не менее все, что он говорил, было для нас законом. А младшим педагогом (ему в то время — вообще двадцать пять!) стал Юрий Мефодьевич Соломин. И Коршунов, и Соломин были не только молоды, но и чрезвычайно красивы, обаятельны.

Поэтому вся женская часть курса разбилась на две группы: влюбленные в В. И. и — в Ю. М.».

... Известная актриса театра «Современник» Тамара Дягтерева пишет: «Попав за кулисы Малого театра, мы, студенты, цепенели от страха, почтения и восторга. Представьте себе: приходишь в театр, а навстречу тебе живой Игорь Ильинский! Легенда! Мы в полном смысле слова дар речи теряли. Однажды, специально собрав нас, Цыганков строго спросил: “В чем дело? Почему вы не здороваетесь с артистами Малого?!” Выслушав наши объяснения, В. И. улыбнулся: “От этого надо избавляться!”».

... Инна Чурикова, учившаяся на одном курсе с Тамарой Дягтеревой, вспоминает: «Училище было моим домом — с раннего утра и до 12 ночи. Большого счастья не надо было. Помните, рядом был знаменитый магазин “Чай”? Там был та-акой вкусный кофе! На рубль, выданный на целый день, покупался дешевый “Дукат” и чашка кофе. После кофе выкуривалась эта толстая “дукатина”. И все время — разговоры, и только о творчестве...»

А посиделки! Не какие-то там специальные. Просто на лестничной площадке стояли стулья, и в любую свободную минуту все шли туда — разговаривали, спорили, пели. Помню, как играл на гитаре Олег Даль, а мы, младшекурсники, обступив его, слушали... Нас ведь еще и Малый театр объединял, мы все в массовых сценах участвовали. Это был родной театр. Недавно случилось выйти на его сцену — так я запах узнала, запах сцены. Вот ведь: запомнился навсегда».

... Нынешний министр культуры Якутии, известный режиссер Андрей Борисов, признается: «С годами все охотнее возвращаешься памятью в студенческие годы. Встречаясь во “взрослой” театральной жизни с теми, с кем учился одновременно (и русские курсы, и Юго-Осетинская, Казахская студии), мы с тоской вспоминаем то время. А если, будучи в Москве, зайдешь в Училище, всегда — стоит потянуть на себя ручку двери — волнение. И как его объяснишь...»

... Юрий Мефодьевич Соломин не раз вспоминал, как в Чите, откуда он родом, пришла мечта о театре. Именно об этом, потому что, увидев фильм «Малый театр и его мастера», понял: вот тот единственный театр, где он хочет играть!.. А когда приехал сдавать экзамены, случилась история поистине драматическая: в скверике у Большого театра, где Мефодий Викторович Соломин ждал сына после каждого экзамена, у него украли все: деньги, документы, обратные железнодорожные билеты, партийный билет, что было в то время страшнее всего. Жить было не на что, и перед самым третьим туром стало ясно: надо возвращаться домой. Но настолько сильным было желание поступить, что юный

абитуриент подошел к В. Н. Пашенной, набиравшей курс, рассказал ей о беде и прямо спросил: есть ли у него шанс, стоит ли оставаться? И услышал от Веры Николаевны: «Оставайтесь». В одном из интервью Юрий Мефодьевич вспоминал о Пашенной: «Я отношусь к ней трепетно. Она никого не баловала. Теперь-то я понимаю, что Вера Николаевна относилась ко мне неплохо все четыре года, которые я учился. И уже после ее смерти, где-то в семидесятые, восьмидесятые, стал узнавать подробности о себе от людей (от Бондарчука, от Анненского, у которого я снялся в первом фильме, — оказывается, она меня рекомендовала ему). Спрашивал Бондарчука, — я пробовался у него в “Войне и мире”: каким образом он узнал обо мне? — Сергей Федорович говорит: “Вера Николаевна...” И вот через годы и десятилетия (а ее не стало в 62-м) начинаешь узнавать, как много другой человек сделал для тебя... Очень многим она помогала. Я начал с ее легкой руки».

... Эдуард Марцевич пишет: «В Училище тех лет ощущалась мощная связь с традицией, идущей еще из прошлого века, и оттого во всей атмосфере была какая-то особая прелесть, какое-то лицейское, что ли, начало».

... Олег Меньшиков убежден: «Щепкинское заставило заглянуть в себя. Впрочем, так ли уж важно, где человек учился, наверное, в этом есть и элемент случайности. Но я хорошо помню, как вошел в Щепкинское и сразу почувствовал, что это — мое. А потом оно стало моим навсегда».

... Глеб Подгородинский, не так давно завершивший учебу, но ставший уже одним из самых известных и востребованных молодых артистов труппы Малого, вспоминает о своих годах ученичества: «... В Щепкинском училище царит особый дух, сохранившийся со старых времен. И воспитание не скажу чтобы уж очень строгое, но идет с тех веков, оттуда. И в театре, и в школе это есть. На студентов влияет все — даже то, что училище обособлено, у нас свой закрытый дворик, не говоря уже о памятнике Щепкину. И конечно — учебный материал, русская драматургия, консервативность в хорошем смысле слова. И педагоги. Я очень рад, что оказался именно в Щепкинском, благодарен руководителю нашего курса Владимиру Алексеевичу Сафронову, он мне чрезвычайно много дал — и профессионально, и по-человечески... Училище — своеобразная модель театра. И молодой артист приходит в труппу уже подкованным».

... А вот коллективное признание в любви Марийской студии, выпущенной из этих старых стен в 1998 году: «В нашей благодарной памяти навсегда останутся театральная Москва и наш щепкинский дворик, оазис среди городской суеты, наши любимые педагоги и их душевное

тепло, которое мы все ощущали... Слава Школе, дающей великих артистов!»

Можно еще очень и очень долго цитировать, приводить слова актеров разных выпусков, о родной Школе, о своем Доме, научившем не только сценическому мастерству, но и во многом искусству быть личностью. Но об этом, пожалуй, лучше всех может сказать тот, кто, пройдя ступени Школы, сегодня проводит по ним других.

... В 1957 году в числе других абитуриентов робко переступил порог Училища Николай Афонин. Он пришел на курс Веры Николаевны Пашенной и после окончания был приглашен сразу в несколько театров. Прослужив два с половиной десятилетия на сцене Театра им. Моссовета, Николай Афонин выбрал педагогику (спустя семь лет после окончания Щепкинского училища он уже начал преподавать там — Н. А. Анненков пригласил молодого артиста на свой курс). Сегодня Николай Николаевич Афонин — ректор Школы.

«Ректорская деятельность требует соединения дара педагога и администратора, — пишет в статье об Афонине О. Галахова. — Несогласие этих двух начал опасно: если в руководителе победит администратор, творческому вузу грозит превращение в казенное учреждение; если же выйдет из берегов творческая стихия, удел сего — анархический распад. Старейшие педагоги Училища говорят о своем ректоре: “Нам его Бог послал”. Согласитесь, такие слова надо заслужить».

Они заслужены давно и прочно. Достаточно услышать, как сам Н. Н. Афонин говорит о Школе и ее назначении, чтобы понять: ректор и Школа созданы друг для друга.

«Малый силен Школой, а Школа — Малым. Мне приятно, что Юрию Соломину и Виктору Коршунову в последнее время, кажется, хорошо в Училище. И что делить! Малый — национальное достояние, и Училище — национальное достояние.

Русское реалистическое искусство начиналось здесь. Станиславский учился год у Федотовой и всю жизнь был дружен с ней. Леонидов учился у Ленского, в одной группе с Остужевым. Создатели МХАТа коленапреклоненно, со слезами на глазах, стояли перед Ермоловой...

Что такое Школа Малого театра? Это умение создавать мощный характер, “густые” обстоятельства, это великолепное владение словом. Если обратиться к аналогиям с живописью, то Школу Малого можно уподобить картине, выполненной маслом. Важны мощь, сочность в манере игры. Надо сказать, важную роль в утверждении принципов нашей Школы во второй половине века (разумеется, XX. — Н. С.) сыграл Николай Анненков, потерю которого все мы ощущаем. Его ученики — Олег

Даль, Виталий Соломин, Михаил Кононов, Виктор Павлов, Ярослав Барышев. И это только один, 1963 года, выпуск! Когда Николай Александрович уже не мог преподавать, я, еще будучи проректором, придумал (чтобы поддержать его морально) должность художественного руководителя Училища. Он спрашивал, что ему должно делать. Я отвечал: «Что хотите — ходите на любые занятия, все, что Вы скажете — ценно». Замены Анненкову нет.

... Нам есть, чем гордиться. Список замечательных артистов, выпускников Училища, внушительен. Мой сокурсник Федор Чеханков говорит: «Какое счастье, что меня не взяли в Щукинское!» Я радуюсь, когда по ТВ Инна Чурикова уважительно вспоминает Училище, когда жена Президента Людмила Путина приходит на спектакль нашей Школы. Это — знаки внимания, заслуженного педагогами Училища... Мы сумели сохранить традиции, благодаря выдающимся мастерам, преданным делу высокого учительства».

«Высокое учительство» — пожалуй, это самые точные слова для тех, кто служит, в конечном счете, будущему отечественного театра на всех кафедрах сегодняшней Школы.

Еще А. П. Ленский, пригласивший в театральную Школу университетских профессоров, думал о важности искусствоведческой подготовки для будущих актеров. В разные годы здесь преподавали известные профессора, но кафедра была создана лишь в 1943 году, когда Школа получила статус высшего учебного заведения. Особенности этой кафедры очевидны — здесь все подчинено гуманитарному образованию будущих актеров, поэтому работа ведется в самом тесном сотрудничестве с кафедрой мастерства актера, педагоги принимают участие как в подготовке, так и в обсуждении учебных спектаклей. Сегодня кафедру возглавляет профессор Н. Е. Королькова, известный специалист по истории Малого театра, преподают профессора С. Р. Брахман, М. Мураталиев, Г. Н. Никольская, И. В. Холмогорова, доцент С. В. Тихомиров, старшие преподаватели И. В. Багаева, Л. Г. Заовражнова, С. М. Седова, преподаватели Г. И. Ермакова, М. М. Меконен, В. П. Старостин.

В 1919–1920-х годах сценической речью с будущими артистами занимался князь С. М. Волконский. И это были не просто уроки орфоэпии, а овладение художественным словом (не случайно широко известная работа Волконского называлась «Выразительное слово»). В разные годы художественное слово преподавали В. Н. Аксенов, М. И. Царев, А. И. Смирнов, О. М. Головина, Н. А. Верещенко. Сегодня на кафедре — профессора Е. А. Ларионова, В. В. Урнова, Н. В. Шаронова, доценты Н. А. Ильина, Н. К. Аниканова, О. Н. Бойцова, Л. М. Иванова, Л. С. Максимова, М. А. Тезова, Н. В. Хонина, Н. Н. Штода, старшие преподаватели

ли Р. И. Енгальчев, Н. А. Макарова. Все они пытаются по возможности противостоять влиянию, о котором говорит профессор Н. В. Шаронова: «В эпоху массовой культуры молодой человек, в том числе будущий артист, живет в акустически чрезвычайно засоренной среде. Русский язык стремительно скатывается к анархии. Особенно это стало заметно в последние десятилетия, в период тотальной свободы слова, обрушившей на многомиллионную аудиторию речевую некомпетентность сотен ораторов. Грамотная речь сегодня объявляется анахронизмом. Орфоэпия приближается к орфографии (и хорошо еще, если орфография верная). Все чаще на родном языке говорят как на иностранном.

Конечно, менее всего надо стоять за мертвый академизм языка... Но – все в меру!.. Необходимо не забывать о классической норме речи и владеть ею. Артист должен быть носителем этой классической нормы».

Как же не припомнить здесь вновь уже приведенные слова Юрия Соломина о том, что не только россияне ходят в Малый театр, чтобы услышать русский язык во всем его могуществе и красоте!.. И как не припомнить язвительную реплику Веры Николаевны Пашенной о заплаченном ею рубле двадцати, за которые она хочет все видеть, все слышать и все понимать, сидя во втором ярусе!..

Значительно позже, лишь в середине восьмидесятых годов, в Школе была создана кафедра пластического воспитания. Основы ее деятельности заложил профессор А. Б. Немеровский, разработавший уникальную методику обучения сценическому движению и сценическому бою. Опыт его обобщен в книге «Пластическая выразительность актера». Ныне кафедрой заведует профессор В. А. Тейдер, автор многих работ по истории балета, а работают здесь замечательные специалисты: доценты В. В. Белоковский, Т. В. Борисова, Е. Б. Миронова, Р. П. Смирнова, преподаватели И. Л. Афончиков, В. В. Беляйкин, В. В. Дахненко, А. Г. Круглова, А. М. Кульков, А. А. Лещинский, С. М. Чудаков.

Малый театр на протяжении долгого времени называли в России Вторым Университетом. Именно для того, чтобы подтвердить истинность подобной миссии, в Школе была создана кафедра философии и культурологии. Лекции и спецкурсы по материальной культуре и быту, эстетике, основам экономики органически сочетаются с такими, например, курсами, как «Театр, музыка, кино, ТВ, радио в современном культурном процессе», «Исторический этикет», «Психология художественного творчества», «Мировое музыкальное искусство в русской культуре» и т. д. Все это необходимо знать будущим актерам, чтобы уметь самим «обжить» роль, представляя человека не в вакууме, а в мире, имеющем свои законы, правила, установки. Все му этому и стараются обучить юных щепкинцев заведующий кафедрой профессор А. А. Оганов, профессора

А. А. Золотов, М. И. Козьякова, доцент Е. А. Дзикевич, старший преподаватель Т. Ю. Веприцкая...

Но, конечно, самой главной остается кафедра мастерства актера, которую возглавляет сегодня профессор Д. Г. Кознов, заслуженный деятель искусств. В книге, посвященной юбилею Училища, о кафедре говорится: «Здесь происходит, может быть, самое важное в творческой жизни “Щепки”: обсуждаются результаты педагогической работы, итоги экзаменов и зачетов-этюдов и драматических отрывков, показанных младшекурсниками, дипломных спектаклей выпускников. Здесь можно услышать от коллег как слова поддержки и одобрения, так и нелицеприятную критику. Здесь размышляют о методологии преподавания, дружно смеются чьей-нибудь удачной шутке, а непререкаемые для студентов авторитеты обращаются друг к другу на “ты” и по имени. Здесь свои триумфы и поражения, свои радости и обиды».

Это подлинное «творческое сердце Училища», которому служат, которое одухотворяют своим трудом замечательные педагоги: В. М. Бейлис, М. Е. Велихова, К. Е. Волков, В. И. Коршунов, Н. А. Петрова, Ю. М. Соломин, О. Н. Соломина, Н. А. Киндинова, В. С. Сулимов, Л. И. Гребенщикова, В. Н. Иванов, Т. И. Лякина, А. В. Коршунов, О. А. Чуваева, В. А. Сафронов, В. И. Бочкарев, И. Г. Рахвалова, Б. В. Ключев... Невозможно перечислить здесь всех тех, кто своим неустанным трудом, энергией, вдохновением и безграничным терпением воспитывает новых мастеров старейшей сцены...

... Есть одна замечательная, очень волнующая традиция у выпускников Щепкинского училища. Когда они играют дипломный спектакль, произнося последнюю реплику, каждый персонаж добавляет к ней единственное слово «Всё!..» — и в этом дополнении внезапно приоткрывается для зрителя какая-то завеса. Завершились годы ученичества, прекрасное время, когда можно было ощущать себя воспитанниками, надежно, любовно прикрытыми не только мастерством, но и тем удивительным «человековедением» педагогов, которое позволяло чувствовать себя защищенными в любой, наверное, ситуации — и в творческой, и в жизненной.

Настала пора самостоятельности. Даже для тех, кто остается в труппе Малого театра, постоянно чувствуя участие учителей в своей судьбе, — пути на учебную сцену больше нет.

Она распахнет свои пусть небольшие, но такие важные горизонты для новых поколений, и все начнется сначала...



СПИСОК СОТРУДНИКОВ МАЛОГО ТЕАТРА

Дирекция

Коршунов Виктор Иванович
Белоокая Лариса Викторовна
Дикалова Галина Вячеславовна
Ковалев Александр Михайлович
Комаров Виталий Егорович
Добыш Эдуард Федорович
Козубский Алексей Емельянович
Черепанова Евгения Николаевна
Осенний Анатолий Михайлович
Бондаренко Екатерина Владимировна

Отдел кадров

Богомазов Владимир Егорович
Швед Алла Ивановна
Иванова Диана Васильевна
Борисова Екатерина Ивановна

Бухгалтерия

Филина Людмила Алексеевна
Демьянова Галина Евгеньевна
Ермакова Наталья Валентиновна
Польдяева Татьяна Николаевна
Варга Елена Артуровна
Алешина Елена Валентиновна
Хрипунова Елена Валерьевна
Зайцева Татьяна Викторовна
Давыденко Евгения Васильевна
Дубоцкая Мария Николаевна

Репицына Наталья Владимировна
Щетинцева Валентина Васильевна
Антипова Наталья Анатольевна

Планово-экономический отдел

Малютин Виталий Михайлович
Баклашова Галина Васильевна
Яковлева Екатерина Владимировна

Канцелярия

Сыщикова Светлана Васильевна

Музей Малого театра

Сорокина Нина Ивановна
Бубнова Ольга Васильевна
Пашкина Наталия Ивановна
Полтавская Галина Михайловна
Ястребова Надежда Николаевна

Отдел материало-технического обеспечения

Мушта Валентина Григорьевна
Каунова Наталья Васильевна
Чумаков Дмитрий Николаевич
Дубина Анастасия Александровна

Служба эксплуатации автотранспорта

Мартанов Владимир Иванович
Петров Геннадий Александрович

Харитонов Василий Иванович
 Пужалов Николай Николаевич
 Полугодков Александр Николаевич
 Кузнецов Юрий Николаевич
 Петров Александр Геннадьевич
 Антипов Евгений Николаевич

Художественно-постановочная часть

Барабашкин Виктор Евстафьевич
 Шишикина Ирина Владимировна
 Смирнов Евгений Александрович
 Кривошеин Сергей Михайлович

Монтажно-декорационный цех

Азриели Семен Аронович
 Титов Юрий Иванович
 Бондарев Владимир Александрович
 Рыбак Владимир Васильевич
 Москаленко Антон Николаевич
 Жеребцов Василий Петрович
 Голенок Сергей Михайлович
 Ушаков Александр Станиставович
 Кургин Денис Юрьевич
 Столяренко Александр Владимиро-
 вич
 Демин Максим Николаевич
 Степеренков Антон Юрьевич
 Жданов Евгений Ильич
 Строганов-Чумак Тарас Владимиро-
 вич

Мебельно-реквизиторский цех

Ячменев Иван Михайлович
 Борисова Елена Геннадьевна
 Морозов Сергей Владимирович
 Романова Ирина Львовна
 Гигинейшвили Зоя Николаевна
 Лепиано-Королева Ольга Алексан-
 дровна
 Вдовиченко Антон Олегович (уво-
 лен до 31.05.2006)

Женский ходовой гардероб

Селедкова Людмила Николаевна
 Штарева Наталья Григорьевна
 Землякова Алла Германовна
 Болтушкина Елена Ивановна
 Якимова Нина Валентиновна

Мужской ходовой гардероб

Панфилова Людмила Николаевна
 Пасюта Лариса Семеновна
 Шаненкова Инна Владимировна
 Черенкова Марина Евгеньевна

Запасной гардероб

Бухлаева Татьяна Ивановна

Гримерно-пастижерский цех

Ремнева Ольга Николаевна
 Горшкова Татьяна Николаевна
 Беляева Татьяна Боисовна
 Емельянова Анастасия Анатольевна
 Лепешкина Анна Васильевна
 Аксютин娜 Наталья Сергеевна
 Королева Юлия Анатольевна
 Соколова Елена Евгеньевна
 Кузнецова Марина Вячеславовна
 Кириллова Ольга Валерьевна

Электросветотехническая служба

Иванисов Анатолий Яковлевич
 Изотова Валентина Васильевна
 Изотов Андрей Евгеньевич
 Лазуткина Галина Георгиевна
 Гордеев Павел Андреевич
 Николаев Александр Александро-
 вич
 Федосов Александр Васильевич
 Копылова Людмила Викторовна
 Васильевна Елена Михайловна
 Гордеева Екатерина Станиславовна
 Литвиненко Борис Андреевич

Шинкаркин Виктор Петрович
Закутаева Анастасия Владимировна
Дзюник Сергей Анатольевич
Мухин Алексей Александрович

Радиозвукотехническая служба

Казарин Александр Петрович
Сорокин Константин Борисович
Григорьева Ирина Александровна
Лебедева Вера Ивановна
Бондарев Владимир Александрович
Новиков Юрий Егорович

Служба электронного оборудования

Иосифов Евгений Акимович
Сидоров Сергей Алексеевич
Игнатова Тамара Евгеньевна

Производственные мастерские

Карабанов Алексей Александрович
Глазунов Александр Кириллович
Романов Юрий Леонидович
Шамрин Константин Сергеевич
Чуркина Любовь Владимировна
Гурвиц Анастасия Михайловна

*Мастерская по изготовлению
декораций и мебели*

Корнев Евгений Федорович
Кошелев Алексей Николаевич
Виноградов Андрей Сергеевич
Титов Анатолий Николаевич
Попов Сергей Сергеевич
Шелагин Александр Викторович

*Мастерская по изготовлению
бутафории*

Романов Сергей Григорьевич
Киреева Елена Сергеевна
Кокорева Лидия Владимировна
Федин Рахман Файзулович

Криницына Виктория Александровна

Слесарная мастерская

Борисенков Дмитрий Александрович
Кавторин Алексей Олегович
Меликов Степан Иванович

*Мастерская по изготовлению
головных уборов*

Шапиро Елена Георгиевна
Бабина Татьяна Сергеевна

Женская пошивочная мастерская

Евстратова Елена Игоревна
Дудова Тамара Николаевна
Бушкарева Светлана Владимировна
Осташева Ирина Валентиновна
Несмачная Светлана Александровна
Кильдишова Ирина Васильевна
Карасева Наталья Валерьевна
Шелкова Екатерина Вячеславовна
Акимова Эльвира Равильевна
Антонова Екатерина Николаевна

Мужская пошивочная мастерская

Коновалова Татьяна Геннадьевна
Лагутина Елена Анатольевна
Данилова Наталья Викторовна
Хохлова Татьяна Ивановна
Чернышова Галина Михайловна

*Живописно-декорационная
мастерская*

Ноздрачева Татьяна Дмитриевна
Вистинецкая Вера Дмитриевна
Кирсанова Тамара Кимовна
Мацарская Алена Ивановна
Алексеев Александр Никитович
Скирда Юрий Владимирович

Прачечная

Маликова Елена Вячеславовна
Куницына Юлия Михайловна

Обувная мастерская

Николаев Борис Федорович

Красильная мастерская

Егоров Сергей Вячеславович

Художественный персонал

Соломин Юрий Мефодьевич
Бейлис Владимир Михайлович
Иванов Виталий Николаевич
Шуйский Александр Ильич
Драгунов Владимир Николаевич
Губерник Григорий Яковлевич
Любимов Борис Николаевич
Подгородинский Валерий Васильевич
Федоров Василий Евгеньевич

Режиссерский отдел

Варламова Ирина Ивановна
Бузукова Алла Дмитриевна
Гончарова Альбина Андреевна
Грузкова Анна Алексеевна
Егоров Владимир Михайлович
Кувшинова Валентина Степановна
Маркина Гана Ильинична
Меркулова Лариса Ивановна
Тихонова Вера Степановна
Сацевич Галина Владимировна
Егорова Татьяна Александровна
Гиндина Серафима Тимофеевна
Андреева Лариса Венедиктовна

Литературно-драматургическая часть

Буткова Ольга Владимировна
Петренко Ольга Андреевна

Артисты драмы

Андреева Зинаида Еливеркиевна
Аникеева Любовь Серафимовна
Анохин Алексей Николаевич
Аманова Светлана Геннадьевна
Бабятинский Валерий Константинович
Барышев Вячеслав Павлович
Белый Александр Юрьевич
Блохина Клавдия Ефимовна
Богин Владимир Георгиевич
Боронина Наталья Леонидовна
Борцов Виктор Андреевич
Бочкарев Василий Иванович
Бунаков Виктор Васильевич
Быстрицкая Элина Авраамовна
Вещев Сергей Алексеевич
Вершинин Александр Владимирович
Верещенко Наталья Николаевна
Вахтеров Александр Константинович
Дахненко Василий Владимирович
Демин Кирилл Вадимович
Доронина Елена Витальевна
Дубровский Владимир Алексеевич
Дмитриева Евгения Олеговна
Евдокимова Алевтина Николаевна
Езепов Вячеслав Иванович
Еремеев Сергей Сергеевич
Битрих Татьяна Александровна
Егорова Генриэтта Александровна
Ермаков Александр Юрьевич
Жарова Анна Михайловна
Каюров Юрий Иванович
Кичанова Лариса Георгиевна
Клюев Борис Владимирович
Клюквин Александр Владимирович
Коняев Виталий Анатольевич
Корниенко Нелли Ивановна
Короткова Татьяна Ивановна
Коршунов Александр Викторович
Кудинович Алексей Сергеевич

Кознов Дмитрий Дмитриевич
Горбунова Татьяна Николаевна
Ликсо Ирина Анатольевна
Манке Андрей Трифонович
Мартьянов Олег Сергеевич
Микшун Галина Григорьевна
Михайлов Александр Яковлевич
Моисеева Клавдия Викторовна
Титаева Наталья Александровна
Титова Людмила Владимировна
Торопов Анатолий Михайлович
Тезов Сергей Леонидович
Фомина Маргарита Ивановна
Харитоновна Елена Германовна
Хомятов Антон Романович
Чуваева Ольга Александровна
Швец Наталия Пателеймоновна
Щербинина Людмила Николаевна
Юдина Лилия Витальевна
Кулешова Елена Анатольевна
Соломин Юрий Мефодьевич
Коршунов Виктор Иванович
Зеничев Дмитрий Николаевич
Зотов Василий Глебович
Марцевич Эдуард Евгеньевич
Базарова Екатерина Михайловна
Иванова Инна Владиевна
Андреева Варвара Викторовна
Доброван Олег Владиславович
Глушенко Евгения Константиновна
Леонова Ирина Юрьевна
Подгорная Дарья Никитична
Коршунов Степан Александрович
Муравьева Ирина Вадимовна
Носик Владимир Бенедиктович
Низовой Виктор Алексеевич
Оболенский Георгий Юрьевич
Мюзар Алена Игоревна
Павлов Виктор Павлович
Панкова Татьяна Петровна
Потапов Александр Сергеевич
Пашкова Людмила Анатольевна
Пашкова Ольга Леонидовна

Пирогова Людмила Леонидовна
Полякова Людмила Петровна
Подгородинский Глеб Валерьевич
Рахвалова Инесса Геннадьевна
Рыжова Татьяна Николаевна
Самойлов Алексей Евгеньевич
Сафронов Владимир Алексеевич
Сергеев Геннадий Дмитриевич
Скиба Татьяна Васильевна
Складчиков Петр Данилович
Солодова Елизавета Михайловна
Суворкина Людмила Анатольевна
Сафронова Юлия Владимировна
Терентьева Валентина Владимировна
Тельпугова Ирина Викторовна
Солодовник Дмитрий Николаевич
Фаддеев Алексей Евгеньевич
Куршинский Евгений Валерьевич
Порубель Екатерина Олеговна
Ильин Юрий Борисович
Кагаков Сергей Александрович
Григорьев Игорь Сергеевич
Лёвина Любовь Валентиновна
Жевакина Ольга Геннадиевна
Молочная Ольга Владимировна
Андрианов Виктор Алексеевич
Арановский Евгений Валерьевич
Петров Виталий Васильевич
Жерякова Ирина Александровна
Фоменко Михаил Геннадьевич
Видинеев Сергей Иванович
Невзоров Борис Георгиевич
Марин Дмитрий Александрович
Курочка Денис Николаевич
Марцевич Филипп Эдуардович
Потапов Сергей Валерьевич
Скряпкин Григорий Николаевич

Музыкальная часть

Глейзер Эдуард Яковлевич
Ильичев Валерий Алексеевич

Семкин Владимир Петрович

Артисты оркестра

Иванов Михаил Владиславович
 Козлов Виктор Сергеевич
 Кофанова Альбина Анатольевна
 Левченко Инна Витальевна
 Медведев Валерий Павлович
 Сaitова Гульфира Анваровна
 Арутюнова Татьяна Петровна
 Бочаров Дмитрий Сергеевич
 Кадушин Вадим Моисеевич
 Сычев Петр Геннадьевич
 Агамалян Вера Георгиевна
 Постная Марина Леонидовна
 Шерстюк Юрий Анатольевич
 Сыначева Мария Владимировна
 Шелдунов Евгений Михайлович
 Новиков Ростислав Алексеевич
 Панасюк Мария Игоревна
 Карпова Ольга Леонидовна
 Ефремов Юрий Анатольевич
 Окинская Елена Сергеевна
 Майданович Ирина Владимировна
 Калистратов Виктор Сергеевич
 Икова Ирина Владимировна
 Жукова Людмила Анатольевна
 Иванов Александр Михайлович
 Графский Алексей Игоревич
 Семенихина Полина Игоревна
 Бортникова Дина Юрьевна
 Яновская Анна Андреевна
 Карев Александр Васильевич
 Колесникова Наталья Геннадьевна

Служба охраны труда

Гольдберг Юрий Михайлович

Складское хозяйство в Нагатино

Сериков Алексей Семенович
 Тараканов Александр Иванович
 Пискун Василий Константинович

Беляков Игорь Михайлович

*Служба электроснабжения
и электрооборудования*

Исаков Петр Михайлович
 Токарев Владимир Федорович
 Бородин Виктор Николаевич
 Трушин Валентин Павлович
 Лукьянов Николай Васильевич
 Деянов Александр Николаевич

Служба слаботочного оборудования

Углинский Владимир Станиславо-
вич
 Мелихов Сергей Сергеевич
 Фоменко Евгений Юрьевич
 Богушевский Александр Николае-
вич

Служба механического оборудования

Шумихова Людмила Ивановна
 Иванисов Анатолий Яковлевич
 Булычева Светлана Дмитриевна
 Арбузова Тамара Васильевна
 Никитина Марина Даниловна
 Четкин Анатолий Борисович
 Трусов Виктор Петрович
 Песков Владимир Рафаилович
 Матвеев Михаил Алексеевич
 Харченко Борис Михайлович
 Васильев Василий Васильевич
 Клинов Николай Андреевич

*Ремонтно-строительная
и реставрационная служба*

Горячев Михаил Игоревич
 Слюньков Геннадий Владимирович

Хозяйственный отдел

Савицкий Владимир Антонович
 Мушта Валентина Григорьевна

Карпухина Нина Васильевна
 Колодкина Наталья Анатольевна
 Вихарев Александр Сергеевич
 Мингур Мария Михайловна
 Моисеева Мария Даниловна
 Шагаева Мария Павловна
 Петрова Нина Григорьевна
 Жемчужина Мира Васильевна
 Беликова Лия Александровна
 Бурмистенкова Людмила Егоровна
 Бобровская Мария Васильевна
 Вытольская Ираида Александровна
 Сулова Наталья Ивановна
 Малыгина Лидия Алексеевна
 Тюлин Геннадий Михайлович
 Павлов Николай Яковлевич
 Николаева Нина Ивановна
 Боксарова Нина Ивановна
 Кищенко Валентина Петровна
 Васильев Василий Григорьевич
 Лазуткина Галина Георгиевна
 Лаврушин Борис Николаевич
 Володьянова Александра Ивановна
 Карасева Ирина Владимировна
 Малыгина Елена Александровна
 Иванов Мария Ивановна
 Ковалева Татьяна Александровна
 Усманова Гульфия Ишлавлетовна

Медчасть

Талызина Александра Николаевна
 Морозова Наталья Владимировна
 Николаева Елена Анатольевна
 Иванова Мария Ивановна
 Рязанова Светлана Васильевна

Пожарная часть

Паршин Михаил Михайлович
 Горбачева Валентина Николаевна
 Жидких Антонина Васильевна
 Изотов Михаил Семенович
 Коваленко Анатолий Петрович
 Исаева Зинаида Андреевна

Казаков Анатолий Алексеевич
 Лубова Анна Федоровна
 Мельников Иван Иванович

Отдел главного администратора

Заливакин Рудольф Иванович
 Бороденкин Александр Борисович
 Алексеев Александр Никитович
 Хлудова Анна Владимировна
 Липина Людмила Афанасьевна
 Лукошков Петр Павлович

Отдел реализации билетов

Лобанова Вера Михайловна
 Смирнова Валентина Гавриловна
 Будкина Людмила Федоровна
 Нестер Галина Владимировна
 Карпова Надежда Николаевна
 Филатова Наталья Ивановна
 Соколова Елена Константиновна
 Герасимова Антонина Николаевна
 Авдудевская Елена Николаевна

Дирекция Б. О.

Иванова Татьяна Федоровна

*Художественно-постановочная
 часть Б. О.*

Дадыко Наталья Викторовна
 Тихомиров Сергей Вячеславович

Монтажно-декорационный цех Б. О.

Усков Андрей Валентинович
 Беликов Юрий Леонидович
 Чечеткин Владимир Васильевич
 Глинер Валерий Леонидович
 Лазутчев Юрий Алексеевич
 Кашкаров Григорий Альбертович
 Касьянов Алексей Аскольдович
 Веселов Александр Игоревич
 Аксенов Михаил Александрович

Смирнов Алексей Леонидович

Мебельно-реквизиторский цех Б. О.

Кудимова Елена Анатольевна
 Каракулькин Владимир Дмитриевич
 Сизова Елена Васильевна
 Казаков Анатолий Валерьевич
 Докучаев Александр Алексеевич
 Кожевникова Галина Валентиновна

Женский ходовой гардероб Б. О.

Лазуренко Валентина Дмитриевна
 Яворская Лариса Алексеевна
 Романова Наталья Николаевна
 Чугуевская Анна Викторовна
 Семененко Елена Григорьевна
 Мирзоева Мария Сергеевна

Мужской ходовой гардероб Б. О.

Масленникова Анна Ивановна
 Елизарова Елена Владимировна
 Морозова Валентина Георгиевна
 Еженкова Светлана Семеновна
 Кожевникова Галина Валентиновна

Примерно-пастижерский цех Б. О.

Водянская Екатерина Игоревна
 Казакова Лариса Викторовна
 Пушкарева Ольга Александровна
 Петунина Екатерина Сергеевна
 Ларионова Екатерина Александровна

Ковальчук Анна Анатольевна
 Рудина Ксения Александровна
 Никулина Полина Владимировна
 Мазаева Мария Олеговна

Электросветотехническая служба Б. О.

Кирюткина Надежда Алексеевна
 Петриков Алексей Сергеевич

Афанасенкова Наталья Александровна

Розит Максим Львович
 Акимова Маргарита Вадимовна
 Сергеев Михаил Матвеевич
 Васильева Светлана Андреевна
 Царев Сергей Геннадьевич
 Бочарникова Ольга Юрьевна
 Еженков Александр Владимирович
 Качанов Роман Яковлевич
 Степанова Елена Геннадьевна (уволена до 30.04.2006)

Радиозвукотехническая служба Б. О.

Дьякова Наталья Юрьевна
 Голишев Юрий Георгиевич
 Бабенко Татьяна Викторовна
 Зубарева Анна Валерьевна
 Соколов Михаил Юрьевич

Служба электронного оборудования Б. О.

Жемчужина Галина Петровна
 Белов Андрей Михайлович
 Семенов Владимир Константинович

Степанов Андрей Юрьевич
 Сергеев Вячеслав Владимирович
 Лохматов Сергей Михайлович
 Иванов Александр Васильевич

Мастерская по изготовлению декораций и мебели Б. О.

Павлов Николай Яковлевич

Мастерская по изготовлению бутафории Б. О.

Чиликов Борис Федорович

Слесарная мастерская Б. О.

Ряховский Владимир Юрьевич

Обувная мастерская Б. О.

Кисляков Игорь Николаевич

Пожарная охрана Б. О.

Ушаков Юрий Михайлович
Ерунова Лидия Ивановна
Вуколова Лилия Павловна
Колпакова Людмила Владимировна
Диденко Лариса Станиславовна
Бондарева Тамара Петровна
Ермакова Тамара Николаевна
Алифанова Елена Александровна
Сусленкова Валентина Дмитриевна
(уволена до 31.05.2006)

*Служба электроснабжения и
электрооборудования Б. О.*

Соколов Анатолий Дмитриевич
Турков Виктор Васильевич
Тихомиров Леонид Павлович
Щёкин Александр Юрьевич
Кондратьев Евгений Михайлович
Перегудов Григорий Михайлович

*Служба слаботочного оборудования
Б. О.*

Диденко Валерий Павлович
Мальшев Николай Николаевич

*Служба механического оборудования
Б. О.*

Бояринов Дмитрий Владимирович
Столяров Сергей Дмитриевич
Ионова Валентина Александровна
Левина Тамара Михайловна
Грищенко Вера Гавриловна
Васильев Вадим Николаевич
Рычкова Татьяна Георгиевна
Григорец Анатолий Семенович

Ремонтно-строительная служба Б. О.
Куралесова Зоя Анатольевна

Вацев Юрий Павлович
Трушин Валентин Павлович
Александрова Галина Владимировна

Хозяйственный отдел Б. О.

Климова Ирина Валерьевна
Бедняшова Тамара Александровна
Макарова Наталия Степановна
Антохина Наталья Кузьминична
Шахновская Лидия Ивановна
Фадеева Ирина Владимировна
Матвеева Галина Николаевна
Романов Александр Константино-
вич

Мареева Наталья Ивановна
Ильенко Ирина Наумовна
Моисеенкова Ольга Васильевна
Игумнова Зоя Ивановна
Коровина Наталья Алексеевна
Левина Тамара Михайловна
Колпакова Людмила Владимировна
Кириченко Равза Хосьяновна
Осташева Галина Васильевна
Гарина Наталья Гавриловна
Мальшева Вера Анатольевна
Горбачук Виктор Михайлович

Медчасть Б. О.

Юркина Галина Николаевна

Отдел главного администратора Б. О.

Царевская Марина Анатольевна
Самохвалова Ольга Николаевна
Кокарева Людмила Викторовна

Рекламно-издательский отдел

Петрунин Игорь Владимирович
Антипов Николай Егорович
Чупейкина Марина Александровна
Кусургашев Максим Максимович
Гурякова Марина Анатольевна
Иосифова Анна Евгеньевна
Милосердова Ольга Федоровна

Мастерская мягких декораций

Шабанова Надежда Сергеевна
Разоренова Татьяна Александровна
Иванова Ирина Александровна
Насрединова Татьяна Васильевна
Батягина Нина Борисовна

Служба эксплуатации инженерных систем

Савельев Валерий Вячеславович
Прокофьев Владимир Николаевич
Таманов Евгений Юрьевич
Шабанов Алексей Петрович
Баранов Станислав Николаевич
Суриков Игорь Вячеславович
Буркина Наталья Ивановна
Ерченко Валерий Леонидович

Новиков Евгений Дмитриевич
Моисеев Владимир Иванович
Пятов Игорь Анатольевич
Солошин Николай Викторович
Королев Александр Николаевич
Хрусталеv Анатолий Сергеевич
Антонов Геннадий Васильевич
Иванов Геннадий Иванович
Румянцев Евгений Васильевич
Добровольский Валерий Емельяно-
вич
Марчев Александр Сергеевич
Леньшин Вячеслав Валерьевич
Гринин Александр Алексеевич
Лазутенков Виктор Алексеевич
(уволен до 30.04.2006)
Новиков Владимир Иванович (уво-
лен до 31.05.2006)

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

1975 – 2005 гг.

СЕЗОН 1974/75 гг.

18.10.1974 г. «ГРОЗА» А. Н. Островского
Драма в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик Б. А. Бабочкин
Режиссер М. Е. Турбина
Художник В. Я. Левенталь

24.04.1975 г. «РУССКИЕ ЛЮДИ» К. М. Симонова
Трагедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик Б. И. Равенских
Режиссеры М. Е. Турбина, В. Я. Мартенс (стажер)
Художник Е. И. Куманьков
Музыка из произведений П. И. Чайковского

21.06.1975 г. «ВЕЧЕРНИЙ СВЕТ» А. Арбузова
Повесть для театра в 2-х частях

Новосибирск

Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец
Асс. режиссера М. Е. Велихова
Художник Ю. И. Кононенко
Муз. оформление А. Г. Паппе

СЕЗОН 1975/76 гг.

04.12.1975 г. «ГОРЕ ОТ УМА» А. С. Грибоедова
Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов

Руководитель постановки М. И. Царев
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Е. П. Крылатов

27.12.1975 г. «ЗОЛОТЫЕ КОСТРЫ» И. В. Штока
ф. Драма в 2-х действиях

Режиссер-постановщик П. П. Васильев
Художник А. П. Васильев
Композитор М. Е. Табачников
Балетмейстер П. Л. Гродницкий

23.02.1976 г. «МЕЗОЗОЙСКАЯ ИСТОРИЯ» М. М. Ибрагимбекова
Драма в 2-х частях

Режиссер-постановщик Б. И. Равенских
Режиссер В. М. Бейлис
Художник В. Я. Ворошилов
Композитор Полад Бюль-Бюль

17.04.1976 г. «ГОСПОДА ГОЛОВЛЕВЫ» по роману
М. Е. Салтыкова-Щедрина
Инсценировка романа в 3-х частях Е. Я. Весника

Режиссер-постановщик Е. Я. Весник
Режиссер А. С. Юнников
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Н. П. Будашкин

08.05.1976 г. «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» по роману
Ф. М. Достоевского
Инсценировка романа в 2-х частях Е. П. Велихова

Режиссер-постановщик Е. П. Велихов
Художник Э. Г. Стенберг
Композитор К. Е. Волков

16.05.1976 г. «БЕСЕДЫ ПРИ ЯСНОЙ ЛУНЕ» В. М. Шукшина
Инсценировка по рассказам в 2-х частях В. Н. Иванова

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник И. Н. Новодережкин
Композитор А. Г. Паппе.
Балетмейстер П. Л. Гродницкий

СЕЗОН 1976/1977 гг.

15.11.1976 г. «УРАГАН» А. В. Софронова

Драма в 2-х актах

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис

Художник А. С. Бойм

Композитор Г. Ф. Пономаренко

31.12.1976 г. «НАД СВЕТЛОЙ ВОДОЙ» В. Белова

Драма в 2-х частях

Режиссер-постановщик Н. А. Рябов

(Дипломная работа выпускника ГИТИСа)

Художник В. А. Клотц

18.02.1977 г. «ЗАГОВОР ФИЕСКО В ГЕНУЕ» Ф. Шиллера

Спектакль в 2-х частях

Перевод и сценическая редакция Л. Лунгиной

Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец

Режиссер-стажер А. Д. Андреев

Художник В. Г. Серебровский

Композитор Н. Н. Каретников

17.04.1977 г. «ПЛУТНИ СКАПЕНА» Ж. Б. Мольера

Комедия в 2-х действиях

Режиссер-постановщик Е. Я. Весник

Режиссер М. Е. Велихова

Художник Э. П. Змойро

Композитор А. Л. Рыбников

04.06.1977 г. «МАЛЕНЬКАЯ ЭТА ЗЕМЛЯ» Г. Джагарова

Пьеса в 2-х актах

Перевод с болгарского языка М. Михалевич

Режиссер-постановщик Е. И. Ташков

Художник Е. И. Куманьков

Композитор А. Я. Эшпай

СЕЗОН 1977/78 гг.

06.11.1977 г. «ЛЮБОВЬ ЯРОВАЯ» К. А. Тренева
Пьеса в 2-х действиях (новая сценическая редакция)

Режиссер-постановщик П. Н. Фоменко
Режиссер А. С. Юнников
Художник Е. И. Куманьков
Костюмы В. Ф. Кривошейной
Композитор А. А. Николаев

30.12.1977 г. «ВИНА» А. Кургатникова
Пьеса в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Режиссер-стажер Г. Е. Примак
Художник В. А. Вольский

23.03.1978 г. «ГОЛОВОКРУЖЕНИЕ» Г. Саркисяна
Драма в 2-х актах

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Художник С. Б. Бенедиктов
Композитор Г. С. Фрид

03.05.1978 г. «ВОЗВРАЩЕНИЕ НА КРУГИ СВОЯ» И. Друцэ
Драматическая баллада в 4-х частях

Режиссер-постановщик Б. И. Равенских
Режиссер М. Е. Турбина, ассистент Ю. В. Иоффе
Художник Э. С. Кочергин
Музыка из произведений А. П. Бородина, Ф. Шопена

03.07.1978 г. «РЕВНИВАЯ К СЕБЕ САМОЙ» Тирсо де Молины
Комедия в 2-х действиях

Руководитель постановки Л. Е. Хейфец
Режиссер-стажер А. Д. Андреев
Художник С. М. Бархин
Композитор Ш. Э. Каллош

СЕЗОН 1978/79 гг.

- 21.11.1978 г. «БЕРЕГ» Ю. В. Бондарева
Инсценировка романа в 2-х частях
М. Л. Рогачевского
(Сценическая редакция Малого театра)
- Режиссер-постановщик В. А. Андреев
Режиссер А. С. Юнников
Художник Е. И. Куманьков
Костюмы В. Ф. Кривошеиной
- 29.12.1978 г. «МАМУРЕ» Ж. Сармана
Пьеса в 2-х действиях
Перевод с французского К. А. Куприной
- Режиссер-постановщик Б. А. Львов-Анохин
Режиссер В. К. Седов
Художники О. А. Твардовская, В. А. Макушенко
Композитор Г. С. Фрид
Балетмейстер П. Л. Гродницкий
- 05.05.1979 г. «КОРОЛЬ ЛИР» В. Шекспира
Трагедия в 5-ти действиях
- Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец
Режиссер М. Е. Велихова
Художник Д. Д. Лидер
Композитор Н. Н. Каретников
- 16.05.1979 г. «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ» И. Шаркади
Пьеса в 2-х частях
- Режиссер-постановщик В. Я. Мотыль
Режиссер В. М. Бейлис
Художник В. П. Кострина
Музыка совр. венгерских композиторов
Балетмейстер П. Л. Гродницкий
- 14.06.1979 г. «АГОНИЯ» М. Крлежи
Драма в 3-х актах
Перевод с хорватско-сербского Н. Вагаповой

Режиссер-постановщик Стево Жигон (СФРЮ)
Режиссер В. Н. Иванов
Художник Е. И. Куманьков
Костюмы Божаны Йованович (СФРЮ)
Композитор А. Г. Паппе

СЕЗОН 1979/80 гг.

29.12.1979 г. «КРАСАВЕЦ-МУЖЧИНА» А. Н. Островского
Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик М. Е. Владимиров
Режиссер М. Е. Турбина
Художник Е. Э. Гороховский
Композитор Г. С. Фрид

12.02.1980 г. «ИВУШКА НЕПЛАКУЧАЯ» М. Н. Алексеева
Драма в 2-х действиях

Режиссер-постановщик А. Л. Матвеев
Режиссер В. Я. Мартенс, стажер В. И. Тюкин
Художник Ю. Н. Венцель
Композитор В. Н. Лебедев

25.03.1980 г. «ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА» А. Н. Островского
Картины из московской жизни в 3-х актах

Руководитель постановки Б. А. Львов-Анохин
Режиссер-постановщик В. К. Седов
Художники О. А. Твардовская, В. А. Макушенко
Музыкальная композиция А. Г. Паппе по произведениям
И. Штрауса

08.05.1980 г. «ВЫЗОВ» Г. М. Маркова и Э. Ю. Шима
Драма в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. А. Андреев
Режиссер В. М. Бейлис
Художник В. Б. Бенедиктов
Композитор Э. Н. Артемьев

СЕЗОН 1980/81 гг.

30.12.1980 г. «КАМЕННЫЙ ЦВЕТOK» П. П. Бажова
Инсценировка в 2-х частях В. Алексеева по мотивам ураль-
ских сказов П. П. Бажова

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник М. А. Богданов
Художник по костюмам Л. И. Осадчая
Композитор Н. Н. Сидельников

23.02.1981 г. «ЦЕЛИНА»
Сценическая композиция в 1-м действии по книге
Л. И. Брежнева «Целина»

Режиссеры-постановщики Б. А. Львов-Анохин и
В. М. Бейлис
Режиссер М. Е. Турбина
Художник Е. И. Куманьков
Композитор В. И. Мороз

14.03.1981 г. «РЕТРО» А. М. Галина
Пьеса в 2-х действиях

Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец
Режиссер М. Ф. Велихова
Художник Д. Л. Боровский
Костюмы В. А. Клотца

28.05.1981 г. «ФОМА ГОРДЕЕВ» М. Горького
Повесть для театра в 2-х частях В. К. Седова

Режиссер-постановщик Б. А. Львов-Анохин
Режиссер В. К. Седов
Художник В. Я. Фомин
Костюмы О. Н. Шараповой
Композитор В. И. Мороз

31.05.1981 г. «БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ» А. Н. Островского
Пьеса в 4-х действиях

Режиссеры-постановщики В. И. Хохряков и
А. В. Бурдонский
Режиссер Н. В. Кенигсон

Художник Е. И. Куманьков
Костюмы Л. Н. Варламовой
Композитор В. Ф. Чернышов

СЕЗОН 1981/82 гг.

02.01.1982 г. «ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. Чехова
Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик И. В. Ильинский
Режиссер В. Я. Мартенс
Художник В. А. Клотц
Композитор В. И. Мороз

29.03.1982 г. «РЕВИЗОР» Н. В. Гоголя
Комедия в 5-ти действиях

Режиссеры-постановщики Е. Я. Весник и Ю. М. Соломин
Художник Е. И. Куманьков

26.05.1982 г. «ВЫБОР» Ю. В. Бондарева
Пьеса в 2 частях

Режиссеры-постановщики В. А. Андреев и В. М. Бейлис
Режиссер М. Е. Турбина
Художник Б. Л. Бланк

СЕЗОН 1982/83 гг.

30.11.1982 г. «ДИКИЙ АНГЕЛ» А. Ф. Коломийца
Повесть о семье в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. К. Седов
Художник Е. И. Куманьков
Композиторы А. И. Микита, В. В. Свечников

02.01.1983 г. «КАРТИНА» Д. А. Гранина
Пьеса в 2-х частях А. Ремеза, Л. Е. Хейфеца

Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец
Режиссер Н. В. Кенигсон
Художники О. А. Твардовская, В. А. Макушенко

01.03.1983 г. «МОЙ ЛЮБИМЫЙ КЛОУН» В. Б. Ливанова
Комедия в 2-х актах

Режиссер-постановщик В. М. Соломин
Режиссер Н. А. Верещенко
Художник К. В. Шимановская
Композитор В. И. Мороз

СЕЗОН 1983/84 гг.

27.09.1983 г. «СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК» Э. Ростана
Героическая комедия в 2-х актах

Режиссер-постановщик Рачия Капляян
Режиссер Н. В. Кенигсон
Художник Э. Г. Стенберг
Костюмы Н. Ю. Поваго
Композитор А. Б. Журбин

29.10.1983 г. «УТРЕННЯЯ ФЕЯ» А. Касоны
Испанская народная легенда в 2-х действиях

Режиссер-постановщик Б. А. Львов-Анохин
Режиссер В. Е. Федоров
Художник В. Я. Фомин
Костюмы О. В. Кулагиной
Композитор Н. А. Кошкин

18.11.1983 г. «ДЕТИ ВАНЮШИНА» С. А. Найденова
Драма в 3-х частях

Режиссеры-постановщики
М. И. Царев, В. М. Рыжков, В. К. Седов
Художник Е. И. Куманьков
Композитор В. И. Мороз

06.12.1983 г. «НЕЗРЕЛАЯ МАЛИНА» И. Губача
Комедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик А. В. Бурдонский
Режиссер Н. В. Кенигсон
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Г. С. Фрид

23.03.1984 г. «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик И. В. Ильинский
Режиссер В. Я. Мартенс
Художник С. М. Бархин
Композитор Э. В. Мунтаниол

12.05.1984 г. «ЖИВОЙ ТРУП» Л. Н. Толстого

Драма в 6-ти действиях

Режиссер-постановщик В. М. Соломин
Режиссер Н. А. Верещенко
Художник А. К. Глазунов
Костюмы М. А. Соломиной

СЕЗОН 1984/85 гг.

29.12.1984 г. «РЯДОВЫЕ» А. А. Дударева

Драматическая баллада в 2-х действиях
Перевод с белорусского автора

Режиссеры-постановщики Б. А. Львов-Анохин и
В. Е. Федоров
Художник Д. Л. Боровский

29.12.1984 г. «НАКАНУНЕ» И. С. Тургенева

Инсценировка в 2-х частях В. К. Седова

Режиссер-постановщик В. К. Седов
Художники О. А. Твардовская, В. А. Макушенко
Музыка из произведений Т. Альбиони и Г. В. Свиридова

01.03.1985 г. «ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ИДЕАЛИСТА»

А. П. Чехова. Инсценировка С. С. Еремеева
Комические странности в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер С. С. Еремеев
Художник В. А. Клотц

26.05.1985 г. «ИЗ НОВОСТЕЙ ЭТОГО ДНЯ» Г. Маркова, Э. Шима
Спектакль в 2-х частях

Режиссер-постановщик Е. Я. Весник
Режиссер В. Я. Мартенс
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Н. П. Будашкин

31.05.1985 г. «ЗЫКОВЫ» М. Горького
Спектакль в 2-х частях

Режиссер-постановщик Л. Е. Хейфец
Режиссер Н. В. Кенигсон
Художник Д. Л. Боровский

СЕЗОН 1985/86 гг.

03.11.1985 г. «ФЕДРА» Ж. Расина
Трагедия в 5-ти актах

Режиссеры-постановщики Б. А. Львов-Анохин и
В. Е. Федоров
Художник В. Я. Фомин
Композитор Г. С. Фрид

06.01.1986 г. «НЕДОРΟΣЬ» Д. И. Фонвизина
Комедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Е. П. Крылатов

01.03.1986 г. «ИВАН» А. И. Кудрявцева
Трагикомедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. А. Андреев
Режиссер Н. В. Кенигсон
Художник В. Я. Фомин
Композитор В. А. Гаврилин

15.05. 1986 г. «ДОХОДНОЕ МЕСТО» А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер М. Е. Турбина
Художник Т. Г. Ливанова
Композитор Г. С. Фрид

СЕЗОН 1986/87 гг.

29.12.1986 г. «ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СМЕЕТСЯ» В. Гюго
Инсценировка Т. А. Еремеевой
Драма в 2-х действиях

Режиссеры-постановщики И. В. Ильинский и В. Я. Мартенс
Художник А. П. Васильев. Костюмы Н. Н. Рудюк
Композитор Г. С. Фрид

04.01.1987 г. «СОН О БЕЛЫХ ГОРАХ» В. Астафьева
Повествование для театра в 2-х частях
В. Астафьева и В. Седова по произведению
«Царь-рыба»

Режиссер-постановщик В. К. Седов
Художники О. А. Твардовская, В. А. Макушенко
Композитор Э. Н. Артемьев

03.05.1987 г. «ХОЛОПЫ» П. П. Гнедича
Пять картин из семейной хроники
Плавутиных-Плавунцовых

Режиссер-постановщик Б. А. Львов-Анохин
Режиссер В. Е. Федоров
Художник А. В. Сергеев
Фрагменты из сюиты С. С. Прокофьева
«Поручик Киж»

14.05.1987 г. «ОБСУЖДЕНИЮ ПОДЛЕЖИТ» А. Ф. Косенкова
Комедия в 2-х действиях
(Сценическая редакция Малого театра)

Режиссер-постановщик В. Е. Федоров
Художник В. Я. Фомин
Композитор В. Р. Ерицян

СЕЗОН 1987/88 гг.

25.09.1987 г. «ИГРА» Ю. В. Бондарева

Пьеса в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. А. Андреев

Режиссер Н. В. Кенигсон

Художник Е. И. Куманьков

Композитор Э. Н. Артемьев

22.01.1988 г. «ДОЛГИЙ ДЕНЬ УХОДИТ В НОЧЬ» Ю. О'Нила

ф. Перевод с английского и литературная редакция В. Вульфа

Пьеса в 4-х действиях

(Сценическая редакция Малого театра).

Режиссер-постановщик С. И. Яшин

Художник Е. Ф. Качелаева

Композитор Ю. В. Прялкин

27.02.1988 г. «ДОМ НА НЕБЕСАХ» И. Губача

Трагикомедия в 2-х частях

Перевод с чешского и сценическая редакция

А. Р. Волчанского

Режиссер-постановщик Зденек Мика (ЧССР)

Режиссер В. Я. Мартенс

Художник Збинек Коларж (ЧССР)

Композиторы И. Банажит, И. Маласек (ЧССР)

03.04.1988 г. «ДВОЕ НА КАЧЕЛЯХ» У. Гибсона

Пьеса в 3-х действиях. Перевод Н. Тренивой

Режиссер-постановщик А.И. Шуйский

Художник Т. А. Спасоломская

11.06.1988 г. «ГОСТИ» Л. Зорина

Пьеса в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. А. Андреев

Режиссер Н. В. Кенигсон

Художник Е. И. Куманьков

Композитор Ю. С. Саульский

СЕЗОН 1988/89 гг.

22.12.1988 г. «ВИШНЕВЫЙ САД» А. П. Чехова

Постановка И. В. Ильинского
Режиссер возобновления В. Я. Мартенс
Художник В. А. Клотц
Композитор В. И. Мороз

23.12.1988 г. «ЛЕШИЙ» А. П. Чехова

Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Художник И. Г. Сумбаташвили
Композитор Г. Я. Гоберник

22.02.1989 г. «СКАЗКИ ГОЛЛИВУДА» К. Хэмптона

Пьеса в 2-х действиях.

Перевод с английского и сценическая редакция
О. Табачниковой

Режиссеры-постановщики Б. А. Львов-Анохин и
В. Е. Федоров
Художник А. В. Сергеев
Композитор В. Ф. Ерицян

24.03.1989 г. «ХИЩНИКИ» А. Ф. Писемского

Комедия в 2-х действиях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер Н. А. Верещенко
Художник Е. И. Куманьков
Костюмы В. В. Литвищенко
Композитор Г. С. Фрид.

07.05.1989 г. «ОТЕЦ» А. Стриндберга

Пьеса в 3-х действиях. Перевод с шведского Е. Суриц

Режиссер-постановщик Э. Е. Марцевич
Художник А. Е. Куманьков
Костюмы Н. И. Закурдаевой

03.06.1989 г. «НОЧЬ ИГУАНЫ» Т. Уильямса

Драма в 2-х действиях. Перевод с английского Д. Аграчева

Режиссер-постановщик Т. Манн (США)
Режиссер А. И. Шуйский
Художник Зак Браун (США)
Костюмы Н. И. Закурдаевой (по оригинальным
эскизам Дженнифер Ван Майахаузер (США)
Муз. Оформление Патриции Брукс (США)

СЕЗОН 1989/90 гг.

04.03.1990 г. «... И АЗ ВОЗДАМ» С. Кузнецова
Последние дни семейства Романовых
(Сценическая редакция Малого театра)

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Режиссер А. А. Четверкин
Художник И. Г. Сумбатшвили
Композитор Г. Я. Гоберник

СЕЗОН 1990/91 гг.

18.10.1990 г. «КНЯЗЬ СЕРЕБРЯНЫЙ» А. К. Толстого
Драма в 2-х частях. Инсценировка В. Н. Иванова

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Д. В. Гнутов
Балетмейстер П. Л. Гродницкий

14.11.1990 г. «МЕЩАНИН ВО ДВОРЯНСТВЕ» Ж. Б. Мольера
Комедия в 2-х действиях
Сценическая редакция Нисим Алони (Израиль)
Перевод Беллы Моргенштерн (Израиль)

Режиссер-постановщик Илан Ронен (Израиль)
Ассистенты Артур Коган (Израиль) и И. Н. Михайлова
Сценография и костюмы Рут Дар (Израиль)
Композитор Дан Хандельсман (Израиль)

28.12.1990 г. «ДИКАРКА» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева
Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. М. Соломин

Художник В. А. Ковальчук
костюмы А. Романовской
Композитор Д. В. Гнутов

23.02.1991 г. «КЕТХЕН ИЗ ХАЙЛЬБРОННА» Г. фон Клейста
Историческая драма в 2-х действиях
Пер. Н. Рыковой
Сценическая редакция Малого театра

Режиссер-постановщик Клаус Вагнер (ФРГ)
Художник Томас Пекне (ФРГ)

15.06.1991 г. «УБИЙСТВО ГОНЗАГО» Н. Йорданова
Драма в 2-х действиях. Пер. Э. Г. Макаровой

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Режиссер А. А. Четверкин
Художник И. П. Капитонов
Костюмы Ф. Г. Сельская
Композитор Г. Я. Гоберник

СЕЗОН 1991/92 гг.

27.12.1991 г. «ДЕТОУБИЙЦА» («ЦАРЬ ПЕТР И АЛЕКСЕЙ»)
Ф. Горенштейна. Драма в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер А. И. Шуйский
Художник Э. С. Кочергин
Костюмы И. В. Габай
Композитор Д. В. Гнутов

06.02.1991 г. «ДЯДЮШКИН СОН» Ф. М. Достоевского
Инсценировка повести в 3-х действиях

Режиссер-постановщик А. А. Четверкин
Художник А. К. Глазунов
Костюмы Т. В. Титовой
Композитор Г. Я. Гоберник

26.04.1992 г. «ЦАРЬ ИУДЕЙСКИЙ» К. Р. (К. Романова)
Драма в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов
Режиссер В. Я. Мартенс
Художник С. М. Бархин
Костюмы Т. М. Бархиной
Композитор Г. Я. Гоберник

11.06.1992 г. «ОБРЫВ» И. А. Гончарова
Инсценировка в 2-х частях В. А. Ефремовой

Режиссер-постановщик В. А. Ефремова
Режиссер А. И. Шуйский
Художник И. Г. Сумбаташвили
Костюмы Т. В. Титовой
Композитор Т. Е. Синицкая

СЕЗОН 1992/93 гг.

27.12.1992 г. «ГОРЯЧЕЕ СЕРДЦЕ» А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Асс. режиссера Б. В. Клюев и И. Н. Михайлова
Художник Э. С. Кочергин
Костюмы И. В. Габай
Композитор Г. Я. Гоберник

08.04.1993 г. «НЕ БЫЛО НИ ГРОША, ДА ВДРУГ АЛТЫН»
А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик Э. Е. Марцевич
Режиссер Э. Е. Андреева
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Д. В. Гнутов

25.05.1993 г. «ДЯДЯ ВАНЯ» А. П. Чехова
Сцены из деревенской жизни в 4-х действиях

Режиссер-постановщик С. А. Соловьев
Режиссер А. А. Четверкин
Художник В. Я. Левенталь
Композитор И. Шварц

СЕЗОН 1993/94 гг.

25.12.1993 г. «ЦАРЬ БОРИС» А. К. Толстого
Трагедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер А. И. Шуйский
Художник И. Г. Сумбаташвили
Композитор Г. В. Свиридов

22.04.1994 г. «ПРЕСТУПНАЯ МАТЬ, ИЛИ ВТОРОЙ ТАРТЮФ»
П. О. Бомарше
Нравоучительная драма в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Художник И. Г. Сумбаташвили
Композитор Г. Я. Гоберник

25.06.1994 г. «ВОЛКИ И ОВЦЫ» А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Режиссер З. Е. Андреева
Художник А. К. Глазунов
Костюмы Т. В. Титовой
Композитор Саша Иванов, Д. В. Гнутов

СЕЗОН 1994/95 гг.

25.01.1995 г. «ПИР ПОБЕДИТЕЛЕЙ» А. И. Солженицына
Комедия в 4-х актах

Режиссер-постановщик Б. А. Морозов
Художник И. Г. Сумбаташвили
Композитор Г. Я. Гоберник

29.04.1995 г. «СМЕРТЬ ИОАННА ГРОЗНОГО» А. К. Толстого
(«ЦАРЬ ИОАНН ГРОЗНЫЙ»)
Трагедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов
Художник Е. И. Куманьков
Композитор Г. В. Свиридов

СЕЗОН 1995/96 гг.

20.10.1995 г. «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ»

А. Н. Островского. Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис

Художник И. Г. Сумбаташвили

Композитор В. И. Мороз

28.12.1995 г. «СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА» Е. Шварца

Сказка в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов

Режиссер З. Е. Андреева

Художник А. К. Глазунов

Композитор В. И. Мороз

04.02.1996 г. «ЧУДАКИ» М. Горького

Сцены в 4-х действиях, соч. Максима Горького, 1910 г.

Режиссер-постановщик А. В. Коршунов

Художник А. К. Глазунов

11.04.1996 г. «СВОИ ЛЮДИ – СОЧТЕМСЯ!» А. Н. Островского

Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик А. А. Четверкин

Художник Г. А. Белов

Композитор Н. Е. Парфенюк

СЕЗОН 1996/97 гг.

26.10.1996 г. «ЧАЙКА» А. П. Чехова

Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов

Художественный руководитель постановки Ю. М. Соломин

Художник А. К. Глазунов

Композитор Ю. В. Прялкин

СЕЗОН 1997/98 гг.

11.09.1997 г. «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

Либретто К. Рыжова по мотивам пьесы
А. В. Сухова-Кобылина. Сценическая редакция
Малого театра. Мюзикл в 3-х актах

Режиссеры-постановщики:

В. М. Соломин и А. А. Четверкин

Режиссер З. Е. Андреева

Художник Ю. Ф. Хариков

Композитор А. Колкер

24.10.1997 г. «ТАЙНЫ МАДРИДСКОГО ДВОРА» Э. Скриба и Е. Легуве
Комедия в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис

Режиссер А. И. Шуйский

Художник Э. Г. Стенберг

Композитор Ш. Каллош

06.03.1998 г. «ЛЕС» А. Н. Островского
Комедия в 2-х действиях, 5-ти картинах

Режиссер-постановщик Ю. М. Соломин

Реж. группа Ю. Н. Васильев, А. Г. Подъячев,

А. Ю. Овчинников

Художник Э. Г. Стенберг

Композитор Г. Я. Гоберник

Балетмейстер П. Л. Гродницкий

21.05.1998 г. «БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ» А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов

Художник А. К. Глазунов

Композитор Саша Иванов

СЕЗОН 1998/99 гг.

10.10.1998 г. «ТРУДОВОЙ ХЛЕБ» А. Н. ОСТРОВСКОГО
Сцены из жизни захолустья в 4-х действиях

Режиссер-постановщик А. В. Коршунов
Художник О. С. Коршунова
Русские народные песни и вальсы русских композиторов

14.11.1998 г. «ВОСКРЕСЕНИЕ» Л. Н. Толстого
Сценическая версия в 2-х действиях
по одноименному роману. Автор Э. Е. Марцевич

Режиссер-постановщик Э. Е. Марцевич
Художник Е. И. Куманьков
Костюмы А. Е. Куманькова
Муз. оформление Марии Степановой

27.12.1998 г. «КОВАРСТВО И ЛЮБОВЬ» Ф. Шиллера
Мещанская драма в 2-х действиях

Режиссер-постановщик Ю. М. Соломин
Режиссеры Ю. Н. Васильев, В. А. Коняев
Художник Э. Г. Стенберг
Костюмы Н. Ю. Поваго
Композитор Г. Я. Гоберник

24.03.1999 г. «КОРОЛЬ ГУСТАВ ВАСА» А. Стриндберга
Историческая драма в 5-ти действиях, 7-ми картинах

Режиссер-постановщик А. Нордстрем (Швеция)
Режиссер З. Е. Андреева
Художники Гунила Пальмшеерна Вайс
и Микаэль Сильван (Швеция)
Композитор Ю. Эриксона

06.06.1999 г. «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ» А. С. Пушкина
Инсценировка в 2-х частях В. Н. Иванова

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Режиссер З. Е. Андреева
Художник А. К. Глазунов
Костюмы К. С. Шамрина
Композиторы Г. Я. Гоберник и Э. Я. Глейзер

СЕЗОН 1999/2000 гг.

24.12.1999 г. «ХРОНИКА ДВОРЦОВОГО ПЕРЕВОРОТА»
(«Государь Петр Федорович») Г. П. Турчиной
Драма в 2-х частях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер А. И. Шуйский
Художник Э. Г. Стенберг
Асс. художника А. К. Глазунов
Композитор Ш. Каллош

СЕЗОН 2000/01 гг.

30.09.2000 г. «ДЕЛЕЦ» О. де Бальзака
Комедия в 2-х действиях. Пер. Е. Гунста
Сценическая версия Малого театра

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов
Художник Л. С. Ломакина
Композитор Г. Я. Гоберник

01.11.2000 г. «ГОРЕ ОТ УМА» А. С. Грибоедова
Комедия в 4-х действиях

Режиссер-постановщик С. В. Женовач
Режиссер З. Е. Андреева
Сценография А. Д. Боровского
Костюмы О. П. Ярмольник
Композитор Г. Я. Гоберник

28.02.2001 г. «ХЭППИ ЭНД» («Как скрыть убийство»)
С. Сондхайма и Д. Фурта
Триллер в 2-х частях. Пер. с англ. В. Вульфа и А. Чеботаря

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис
Режиссер А. И. Шуйский
Художник Э. Г. Стенберг
Костюмы Н. Ю. Поваго
Композитор Э. Я. Глейзер
Балетмейстер И. В. Зимин

18.10.2001 г. «ИВАНОВ» А. П. Чехова

Драма в 4-х действиях

Режиссер-постановщик В. М. Соломин

Режиссер З. Е. Андреева

Художник А. В. Нефедова

Композитор Г. Я. Гоберник

Балетмейстер Л. А. Парфенюк

СЕЗОН 2001/02 гг.

25.11.2001 г. «ПУЧИНА» А. Н. Островского

Сцены из московской жизни в 4 действиях

Режиссер-постановщик А. В. Коршунов

Художник О. С. Коршунова

26.02.2002 г. «КОРСИКАНКА» И. Губача

Комедия в 2-х действиях

Перевод с чешского Григория Дунды

Режиссер-постановщик В. Г. Константинов

Художник А. К. Глазунов

Костюмы К. С. Шамрина

Композитор Г. Я. Гоберник

Балетмейстер Л. А. Парфенюк

14.06.2002 г. «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

А. Н. Островского

Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. М. Бейлис

Режиссер А. И. Шуйский

Художник Э. Г. Стенберг

Костюмы Н. Ю. Поваго

Композитор Ш. Каллош

СЕЗОН 2002/03 гг.

18.10.2002 г. «... УСИЛИЯ ЛЮБВИ» В. Шекспира

Романтическая музыкальная комедия в 2-х частях

Пер. В. Корнеева. Либретто О. В. Костецкой

Стихи А. В. Клюквина

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник А. К. Глазунов
Композитор Э. Я. Глейзер
Муз. рук. постановки Г. Я. Гоберник

26.12.2002 г. «ПЛАЩ КАРДИНАЛА» П. Гусева
Пьеса в 2-х частях по роману А. да Виньи «Сен-Мар,
или Заговор во времена Людовика XIII»
Пер. Е. Гунста и О. Моисеенко.

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов
Художник Л. С. Ломакина

27.12.2002 г. «ПРАВДА – ХОРОШО, А СЧАСТЬЕ ЛУЧШЕ»
А. Н. Островского. Комедия в 4-х действиях
Сценическая редакция Малого театра

Режиссер-постановщик С. В. Женовач
Режиссер З. Е. Андреева
Художник А. Д. Боровский
Костюмы О. П. Ярмольник
Муз. оформление Г. Я. Гоберника
Духовный стих «Кукушечка» в исполнении
В. В. Галицкого

04.05.2003 г. «ТАИНСТВЕННЫЙ ЯЩИК» П. А. Каратыгина
Комедия-водевиль в 2-х частях
Сценическая редакция и стихи А. В. Клюквина

Режиссер-постановщик Ю. М. Соломин
Режиссер В. Е. Федоров
Художник-постановщик Э. Г. Стенберг
Художник А. К. Глазунов
Костюмы Н. Ю. Поваго
Композиторы Г. Я. Гоберник и В. И. Мороз
Аранжировка Э. Я. Глейзера
Муз. рук. Г. Я. Гоберник
Балетмейстер Л. А. Парфенюк

СЕЗОН 2003/04 гг.

30.10.2003 г. «СТАРЫЙ ДОБРЫЙ АНСАМБЛЬ» И. Губача

Режиссер-постановщик В. Г. Константинов

Художник Л. С. Ломакина
Композитор Г. Я. Гоберник

05.01.2004 г. «ДЕНЬ НА ДЕНЬ НЕ ПРИХОДИТСЯ» А. Н. Островского
(«Тяжелые дни» А. Н. Островского)
Комедия в 3-х действиях

Режиссер-постановщик А. В. Коршунов
Сценография и костюмы О. С. Коршуновой
Балетмейстер А. А. Лещинский
В спектакле звучит музыка М. И. Глинки, русские романсы,
песни и марши

16.01.2004 г. «ТРИ СЕСТРЫ» А. П. Чехова
Драма в 4-х действиях

Режиссер-постановщик Ю. М. Соломин
Художник-постановщик А. К. Глазунов
Музыкальное оформление Г. Я. Гоберник
Режиссер В. Е. Фёдоров

СЕЗОН 2004/2005 гг.

17.11.2004 г. «СВАДЬБА, СВАДЬБА, СВАДЬБА!» А. П. Чехова
Сцены-шутки в 2-х действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник А. К. Глазунов
Композитор А. М. Иванов

18.12.2004 г. «ПОСЛЕДНЯЯ ЖЕРТВА» А. Н. Островского
Комедия в 5-ти действиях

Режиссер-постановщик В. Н. Драгунов
Художник Л. С. Ломакина
Композитор Г. Я. Гоберник

СЕЗОН 2005/2006 гг.

8.10.2005 г. «Мнимый больной» Ж.-Б. Мольера
Комедия в 3-х действиях

Режиссер-постановщик С. В. Женовач
Художник-постановщик А. Д. Боровский
Художник по костюмам О. П. Ярмольник
Композитор Г. Я. Гоберник

22.10.2005 г. «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА» А. В. Сухово-Кобылина
Комедия-шутка в 2-х действиях.
Сценическая редакция Малого театра

Режиссер-постановщик В. Е. Фёдоров
Художник-постановщик Ю. Гальперин
Композитор Г. Я. Гоберник

4.02.2006 г. «МАРИЯ СТЮАРТ» Ф. Шиллера
Трагедия в 2-х актах
Перевод Б. Л. Пастернака

Режиссер-постановщик В. Н. Иванов
Художник-постановщик В. Я. Левенталь
Композитор Э. Н. Артемьев

Наталья Давидовна Старосельская

МАЛЫЙ ТЕАТР

1975—2005

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление переплета
С. Жигалкина

Оригинал-макет подготовили: Л. Кисличенко, Р. Ермолаев

Корректоры: О. Курочкина, Е. Зуевская

Подписано в печать 20.07.2006. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная, гарнитура Баскервил.
Усл. печ. л. 27,25. Тираж 1500 экз. Заказ № 957.

Издательство «Языки славянской культуры».
ЛР № 02745 от 04.10.2000.
Phone: 207-86-93
E-mail: Lrc@comtv.ru Site: <http://www.lrc-press.ru>

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).
Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1
(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication
by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru
or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153).

Отпечатано с готовых диапозитивов
в ООО «Чебоксарская типография № 1»
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 15.

