

Смелянский

Анатолий

ПРЕДЛАГАЕТ

ЕЩЕ

ОБСТОЯТЕЛЬСТВА

Из жизни

русского  
театра

УЖЕ

второй  
половины

века





Москва  
Издательство  
«Артист. Режиссер. Театр»  
1999

**Смелянский**  
**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ**  
**Анатолия**

Из жизни  
русского  
театра

второй  
половины

**XX**  
в е к а

**ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

ББК 85.334.3(2)7  
С 50

Автор и издательство выражают признательность тем,  
без чьей помощи книга не могла бы выйти в свет:  
СТД России, Культурному центру СТД,  
АСТИ и ее генеральному директору Г.М.Нерсесяну.

Особая благодарность автора И.Н.Соловьевой,  
прочитавшей рукопись книги и сделавшей  
ряд очень ценных замечаний.

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ),  
проект 97—04—16282

## От автора

За каждой книгой стоит предыстория, в результате которой она появляется на свет. Иногда предыстория эта остается личным делом автора, в других случаях ее следует изложить, чтобы прояснить сам замысел. Так вот, начну с признания. Книга, которую вы открыли, изначально сочинялась не для российского читателя. Она возникла в ответ на заказ одного известного лондонского издательства, которое хотело дополнить книгой о послевоенном советском театре книгу о русском театре, написанную в свое время Константином Рудницким и роскошно изданную за рубежом в начале 80-х. Рудницкий, не дождавшись конца «перестройки», умер, и для меня было делом чести подхватить труд покойного друга. На этом и сошлись, радостно выпив бокал шампанского в забегаловке, расположенной в нижнем этаже Ермоловского театра и названной в духе перестроечной эйфории «Говори!».

Дешевая забегаловка по имени «Говори!» очень скоро превратилась в мексиканский ресторан «Ла Кантина». Не менее причудливые перемены стали происходить и с книгой, задуманной под брызги еще советского шампанского. Работа начиналась в одной исторической декорации, а завершалась в совершенно иной. Последняя точка была поставлена в те августовские дни 91-го года, когда мир замер в ожидании, а в Москве по телевидению крутили бесконечное «Лебединое озеро».

Респектабельные англичане, получив рукопись вскоре после пуща, сильно призадумались. Тогда я впервые услы-

шал слово, которое в прежних условиях для нас не существовало, — «sellability», то есть «продаваемость». Все формулировалось сочувственно, но вполне прозаически: ну, сами посудите, кому нужна книга о театре рухнувшей страны? Издатели стали выжидать, а автор с тоскливым чувством наблюдал, как готовая и уже переведенная на английский язык рукопись исчезает без следа в потоке наплывавших друг на друга катастрофических событий, подрывавших сам замысел «перестроечной» книги. Единицей ее измерения был спектакль, и именно этот принцип оказался невыполнимым. Многие спектакли эпохи свободы, на которых должен был держаться «сюжет», оказались временками. Каждая строчка, написанная год назад, нуждалась в комментарии, который в свою очередь уже через несколько недель требовал комментария к комментарию. Издатели предлагали мне что-то дописывать и прояснять, составлять синхронистические таблицы политических и театральных событий. И чем больше я объяснял и дописывал, тем с большей ясностью вырисовывалась картина провала. Надо было признать, что погоня за утраченным временем не удалась.

Прошло еще несколько лет, и случилось событие, которое подтолкнуло меня уже без всякого заказа вернуться к рукописи. Не только для англичан — для самого себя. На одном из занятий со студентами Школы-студии МХАТ я стал рассказывать им про «Современник», про судьбу Олега Ефремова и Анатолия Эфроса. И вдруг с какой-то твердой отчетливостью понял, что мои юные соотечественники знают о недавнем прошлом нашего театра ровно столько, сколько иностранцы. Всплыло пастернаковское — «на кухне вымыты тарелки, никто не помнит ничего». Я понял, что необходимо вспомнить. В результате и возникла эта книга.

«Единицей измерения» на этот раз стали не спектакли, а режиссеры, призванные после Сталина. И не просто лучшие режиссеры или самые успешные режиссеры, но именно те, что внутренне оказались связаны с основополагающей для России XX века идеей «театра-дома» или, как любили у нас говорить, «театра-храма». В сущности, книга посвящена судьбе этой идеи, переживающей в конце XX века сильнейший кризис.

Основные герои книги — ушедшие и живые — были моими коллегами или даже друзьями. Если хотите, это книга о

друзьях, которые стали историческими персонажами, то есть главами этой книги. Хотелось пройти по их живому следу, пока этот след окончательно не затерялся. Как сказали бы киношники, это — попытка отснять «уходящий пейзаж». Отсюда явная пристрастность автора, «любимая мысль» которого в книге не скрыта. «Уши», прямо скажем, торчат, и торчат они из Камергерского переулка. Здесь, в Художественном театре, проходили дни и годы, отсюда открывался общий пейзаж и «наблюдался театральный процесс». Несколько десятилетий мне довелось участвовать в этом процессе, плыть по течению и против, видеть изнутри, как создавались и рушились судьбы художников, как выбирались пути в искусстве. Проблема «художник и власть», которая теперь может выглядеть как вполне академическая, была проблемой выживания театра. Речь шла именно о выживании — вот почему сопротивление этого театра было таким стойким и вот почему этот театр занимал такое несомерно большое место в духовной жизни страны.

В середине 80-х произошел тектонический сдвиг, резко изменились «предлагаемые обстоятельства». Непредсказуемо печально завершились одни режиссерские судьбы, непредсказуемо печально расцвели иные. Русский театр пытается найти свое новое оправдание. Предлагаемые обстоятельства — в жизни, как в пьесе, — устанавливают лишь общие исторические рамки, в которых приходится действовать художнику. Последний выбор в конце концов остается за самим творцом.

Искусство театра у нас чрезвычайно тесно связано с гражданской историей, персонифицированной в облике того или иного правителя. Этим продиктовано построение книги. Она состоит из трех частей, соответствующих основным срезам нашей общей жизни: короткому периоду хрущевской «оттепели», исчерпанной к августу 1968 года, когда советские танки вошли в Прагу; почти двум десятилетиям брежневского «застоя», и наконец, годам нашей свободы, которые пока еще не имеют общепринятого термина.



## ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

### Концы и начала

31 декабря 1952 года Николай Акимов показал в Ленинграде пьесу Салтыкова-Щедрина «Тени», написанную в канун отмены крепостного права. Уже в прологе на экран сцены проецировался тенью конный памятник императору Николаю I. Занавес иногда шевелился, и тень покойного самодержца, наводившего ужас на страну, казалась еще живой. Она требовала новых жертвоприношений. Н. Берковский вспомнил тогда о пастбище, где покойный Хозяин пас свою империю даже из загробного мира<sup>1</sup>.

Сталин умер 5 марта 1953 года (вернее, 5 марта решили объявить миру о смерти генералиссимуса). Однако тень его наводила ужас на страну еще многие годы. Эта тень проникала во все поры общества, во все его институты. Сталинская культура и ее метастазы должны быть поняты не только как политический феномен, но и как явление эстетическое. Надо понять глубинные источники сталинского театра в контексте той культуры, что обслуживала режим. Почему, скажем, так важно было после войны поставить над Москвой семь знаменитых высотных зданий? Можно увидеть эти «высотки» как архитектуру лагерных вышек (так они представились писателю Варламу Шаламову, вернувшемуся в Москву в середине 50-х после тридцати лет лагерей). Можно увидеть эти «высотки» иначе, не с точки зрения бывшего зэка, а с точки зрения самого Хозяина: над каждым из вас (из нас) есть Всевидящее Око, которое вознесено высоко вверх, в небо. Есть некто, кто видит и знает то, что нам неведомо с земли. С земли не видно, что монстр

Театра Советской Армии спланирован в форме пятиконечной звезды, но сверху-то это видно. И жизнь надо воспринимать не примитивно-плоско, не обыденно, не так, как она кажется рядовому гражданину или заключенному, уткнувшемуся в лагерное корыто, а с некой высшей точки зрения. Вот эта вера, адекватно отраженная в фаллической архитектуре Единого Отца, Сына и Советского Святого Духа, выражала себя во всех искусствах и называлась «социалистический реализм».

Сейчас в новой России в ходу либеральная идея, что соцреализм — это химера, которой никогда не было, так же как не было «советской литературы». Это несерьезно, конечно. Соцреализм надо изучать так же, как любой исторически сложившийся и исчерпавший себя стиль, который существовал у нас несколько десятилетий. Метод объявили наследником мировой культуры, была канонизирована традиция русского сценического реализма (врагом этой традиции оказался «формализм», подлежавший разгрому и уничтожению). Постепенно сформировались общие черты советского искусства, претендовавшего на создание параллельной реальности. Задача была сформулирована с жесткой определенностью идеологами партии, но затем получила шлифовку в совокупных усилиях самих творцов новых форм. Стенограмма Первого съезда советских писателей вводит в лабораторию коллективной работы, которая тогда воспринималась как вполне патетическая. Достаточно вспомнить, что на съезде от имени людей театра выступили такие первородные художники, как А. Таиров или Ю. Олеша, с готовностью принявшие на себя историческую миссию. Внедрение нового стиля потребовало организационных усилий. Через несколько лет после коллективизации в союз писательской общественности произошло стационарирование советских театров. Вольная река актеров, перемещавшихся по России «из Вологды в Керчь», была перекрыта сотнями плотин. Актеры и театры осели на своих местах, окопались и приобрели высокий социальный статус, продиктованный задачами все той же идеологии. В городском пейзаже театры стали соседствовать с областным комитетом партии, КГБ или Домом партийно-политического просвещения. Даже топографическая власть подчеркивала значение театра как одного из важнейших ин-

струментов управления «паствой». В условиях театральной коллективизации насаждение нового стиля было уже делом техники.

В тридцатые годы черты нового стиля можно было обнаружить повсюду: в типологии героев и в голосах актеров, в декорациях и планировке важнейших мизансцен, развернутых по диагонали или фронтально в зависимости от того, где была расположена специальная ложа, в которой Он в любой момент мог появиться.

Кроме догматов нового метода была, конечно, еще и реальная практика искусства, существовавшего в СССР не как что-то подпольное, диссидентское, но как искусство публичное, ежедневное. «Приметы этого искусства, — по замечанию историка театра, — ясность и жизнеподобие, морализм, твердая дидактика, воля к простоте. Оттесняется дух трагической сатиры, уходят из театрального употребления фантастическое и ужасное как эстетические категории»<sup>2</sup>.

«Социалистический роялизм» использовал технику натурализма, но только без природы. С чудовищной скрупулезностью художники изображали то, чего не было в природе. В этом плане метод претендовал на своего рода гипноз: то, чего нет, должно было быть вызвано к жизни дотошными копиями пустоты. Скажем, Александр Лактионов мог с величайшей тщательностью выписывать групповой портрет «Обеспеченной старости», и эффект был в том, что эти ухоженные старички и старушки, эта мебель и фрукты удостоверяли своей безусловной фотографической конкретностью, что и вся жизнь так же хороша, как эти неотразимые подробности.

Метод знавал и свою особую порождающую гиперболу. Бык с чудовищными гениталиями, вознесенный над площадью Колхозов на ВДНХ, должен был не только символизировать плодородие, но и как бы стимулировать, «осеменять» вдовствующее колхозное лоно. «Бык на крыше» был прообразом «большого стиля» сталинской эпохи, в котором мелкий натурализм утеплялся и укреплялся сюрреалистическими видениями прекрасного будущего<sup>3</sup>.

Соцреализм строился также на тонко разработанной патерналистской технике. Образ «подмененного отца» был тут ключевым. В театральной среде, как и в любой другой.

Скажем, семидесятипятилетний Станиславский в январе 1938 года вынужден был благодарить «друга всех советских актеров» именно как «отца». Собеседник Иосифа Бродского (в книге «Диалоги с Иосифом Бродским») замечает, что такого рода образ выгодно отличает Сталина в мировой документальной кинохронике. «Наш» никогда не беснуется, не кривляется, не дергается, как Гитлер или Муссолини. Не пытается «завести» толпу чисто внешними актерскими приемами. Он ведет себя сдержанно и спокойно, кажется, что он проецирует даже какое-то тепло. Возникает ощущение, что сейчас он тебя обнимет и пригреет. В ответ на тонкое наблюдение поэт формулирует еще более тонкое объяснение этого феномена: «Здесь начинается чистый Фрейд. Я думаю, что значительный процент поддержки Сталина интеллигенцией на Западе был связан с ее латентным гомосексуализмом»<sup>4</sup>. И далее собеседники вспоминают знаменитый портрет Сталина, выполненный Пикассо, мандельштамовскую «Оду» 1937 года и т.д. По поводу латентного гомосексуализма западной интеллигенции мне сказать нечего. Что касается русской и советской интеллигенции, то источники обожествления Сталина были, думаю, совершенно иные. Они питались исторической мифологией и спецификой русского христианского сознания, которое недоучившийся грузинский семинарист замечательно использовал.

Коммунизм сознавался как идея земного рая, заимствуя свою ритуальную символику у христианства. Новая идеология поначалу утверждала себя простейшим образом — цветовым. Эпитет «красный», как известно, прилеплялся к бесчисленным новым и вполне известным понятиям. Не только заводы, журналы, газеты, улицы, но даже бюро похоронных принадлежностей в Петрограде «покраснело»: после революции его стали именовать «Красная вечность».

Библейская символика и риторика были общим местом в искусстве тех, кто приветствовал революцию, но также и тех, кто мучительно искал религиозного смысла посланных испытаний. Маяковский пишет, а Мейерхольд ставит «Мистерию-буфф» — кощунственную перелицовку Книги Бытия на революционный лад. А Станиславский в это же время (весна 1920 года) ставит «Каина» Байрона

и в своих режиссерских записях отождествляет ветхозаветного богоборца и братоубийцу с Лениным. В библейских параллелях он пытается найти разрешение современному кровопролитию, которое вскоре унесет в свою воронку не Авеля, а его родного брата<sup>5</sup>.

Мифологизация революции, а потом и советской современности не могла быть выполнена с холодным сердцем. Очень часто крупнейшие художники в той или иной степени разделяли великую утопию и пытались облечь ее в библейские одежды. Высокие параллели давали возможность эстетического выживания, своего рода примирения с действительностью, в которой надо было открыть сокровенный план.

В тридцатые годы христианская окраска советских сюжетов — и «позитивная», и «негативная» — становится опасной. Новая идеология уже не нуждается в библейском освящении. Символическим актом разрыва с прежней культурой становится грандиозный акт взрыва храма Христа Спасителя в 1931 году. Надо понять, что уничтожение храма — это не только акт варварства, но и акт торжества новой культуры, утверждающей себя на развалинах культуры христианской<sup>6</sup>. В театре или кинематографе происходили сходные вещи. Попытка Мейерхольда, незадолго до собственной гибели, сценически оформить мемуарную книгу Николая Островского «Как закалялась сталь» в тонах библейской притчи о герое-мученике гражданской войны решительно отбрасывается властью. Та же судьба постигла фильм Сергея Эйзенштейна «Бежин луг», в котором он попытался трактовать популярный тогда сюжет о Павлике Морозове, выдавшем своих родичей-кулаков новым властям и поплатившемся за это своей жизнью. Пропагандистский сюжет был увиден библейскими глазами. Убийство мальчика бородатыми, звероподобными кулаками трактовалось Эйзенштейном как история жертвоприношения. Новый мир предстал в образе святого отрока Исаака, жертвой которого должен удовлетвориться «старый мир»<sup>7</sup>. Тот факт, что фильм был уничтожен, свидетельствует о том, как резко 20-е годы отделяются от 30-х. Сложная или взятая напрокат библейская образность — общее место послереволюционного искусства — в тридцатые годы становится неприемлемой. Эпоха оставляет взаперти свои главные книги и

пьесы, ориентированные на библейский план: «Котлован» и «Чевенгур» Андрея Платонова, «Самоубийцу» Эрдмана, булгаковский «Бег» или его же роман «Мастер и Маргарита» (все эти вещи были задуманы или даже исполнены на рубеже 20-х и 30-х годов).

Крупнейшие режиссеры попытались идти и иным путем, приспособивая свою прежнюю технику к новому социокультурному заданию. Излюбленные приемы барельефного театра, примененные Александром Таировым в постановке советских пьес, были призваны эстетически узаконить новую действительность. Кулаки и вредители двигались вдоль рампы, как персонажи египетских фресок. Психологическая техника Художественного театра, его несравненное умение исследовать подробности человеческой жизни на сцене в горьковских «Врагах», поставленных по совету Сталина в середине 30-х, должны были одушевить классовое задание, придать ему человеческую убедительность. И это делалось семидесятипятилетним Немировичем-Данченко на высочайшем техническом уровне.

В послевоенные годы ни для мифологического, ни для «технического» самообмана уже не было места. «Храмы» превратились в место бесстыдного торжища. Удушение далось нелегко. Театр пережил эпоху репрессий и эстетических погромов 20 — 30-х годов — и устоял. «Отелло» с Остужевым в Малом театре или «Король Лир» с Михоэлсом в Еврейском театре, «Ромео и Джульетта» с Марией Бабановой, «Дама с камелиями» у Мейерхольда, «Три сестры» у Немировича-Данченко, «Мадам Бовари» в постановке Александра Таирова в Камерном театре — эти спектакли предвоенного десятилетия были крупнейшими явлениями театрального искусства независимо от того, как они были связаны с новой идеологией (а они, конечно, были с ней связаны). Тут сохранялась еще автономность средств, техники, самого театрального языка, который противостоял одичанию и уравниловке. После войны удар был нанесен тотальный, по всему массиву культуры, в том числе по самим средствам — по языку театра, по его корневой основе. Несколько постановлений ЦК ВКП(б) («О репертуаре драматических театров», «О журнале «Звезда» и «Ленинград»), кампания конца 40-х годов против «космополитов», начавшая травлю и физическое уничтожение евреев — кри-

тиков, драматургов, актеров (Соломон Михоэлс был зверски убит в Минске в январе 1948 года), наконец, провозглашенная как руководство к действию знаменитая теория «бесконфликтности» (предполагалось, что конфликт в советской пьесе может быть только между хорошим и лучшим) — все это вместе прекращало существование театра как искусства, имеющего какую-то внутреннюю миссию и ответственного перед публикой.

Репрессивная волна, обрушившаяся на советский театр после войны, не была случайной. Сталинские идеологи уничтожали возможные последствия победоносной войны с фашизмом. Надо было немедленно вытравить в освободителях Европы независимый и гордый дух, способность к размышлению и даже к веселью. Победителю не дали ни на секунду расслабиться, вернуться в семью, окунуться в частную жизнь. Недаром же проработке подверглись не только Анна Ахматова, Михаил Зощенко или Андрей Платонов, но и так называемый легкий жанр, вроде «Копилки» Лабиши в Театре Советской Армии, «Новелл Маргариты Наваррской» в Малом или «Новогодней ночи» в Театре Вахтангова. Подвергалась испытанию психика художников. Мои старшие друзья в Художественном театре рассказывали, что на репетициях «Зеленой улицы» Сурова, одной из самых бездарных фальшивок, изготовленных на мхатовской сцене в 1948 году, Борис Ливанов, замечательный артист и друг Бориса Пастернака, едва начав репетицию, уже показывал режиссеру Михаилу Кедрову, ученику Станиславского, нарисованный на руке чернилами циферблат часов с застывшими на полдне стрелками и говорил сакраментальное: «Миша, пора!». Это значило, что открыто кафе «Артистическое» напротив МХАТа и надо немедленно принять свою «норму».

Театр, претендовавший на магическое воздействие, сам не мог существовать без наркотиков. Отсюда тотальное героическое пьянство, которое утвердилось тогда во многих крупнейших театрах как некая норма жизни. Это было не только бытовое явление — если хотите, вполне эстетическое. Принять этот образ жизни и существовать в этом театре можно было лишь в состоянии беспробудного оптимизма. Именно в таком состоянии Михаил Романов, крупнейший артист, работавший в Киевском театре имени Леси

Украинки (сужу по рассказам Олега Борисова, романовского партнера тех лет), выходил иногда кланяться после «бесконфликтных» спектаклей. Каждый поклон зрителям он сопровождал довольно внятно сказанным: «Извините меня». Это и была последняя форма сопротивления артиста удушению театра.

Настоящий смех, проникающий в запретные зоны, выжидали так же настойчиво, как сентиментальность. Вытравляли любые признаки живой жизни. В Главреперткome со скрипом проходила пьеса «Ее друзья» Виктора Розова — история слепнувшей девочки, которой все помогают справиться с недугом, показалась недопустимо сентиментальной. Эту пьесу надо было бы по всем канонам 1949 года запретить, и тогда Виктор Розов, недавний фронтовик, контуженный, хромым, пошел как на амбразуру: «Да, я страшно сентиментален и стою на этом».

Через несколько лет пьесой этого фронтовика «Вечно живые» откроется «Современник», а еще через несколько лет по мотивам этой же пьесы Михаил Калатозов и Сергей Урусевский снимут фильм «Летят журавли» с Татьяной Самойловой, фильм, открывший Западу душу военной и послевоенной России.

Оазисы театральной культуры, сохранившиеся от 20—30-х годов, практически поглощались пустыней казенного репертуара, подчинялись его контексту. Социалистический реализм завершал эволюцию, начатую в 30-е годы. «От сдержанной монументальности форм, крупных и лаконичных, от доли аскетичности даже в комедии, где праздничны и обильны только свет, цвет, переливы чувств, подмостки же почти пусты, — к монументальности многословной, разукрашенной, теряющей свою суровую искренность и устойчивость»<sup>8</sup>. Конец 40-х и начало 50-х стали порой муки, если не падения для неподдельных мастеров социалистического реализма. Так мучился Алексей Попов на бескрайних просторах Театра Советской Армии, пытаясь сладить с исходно фальшивым батальным полотном «Южного узла» А.Первенцева (1947) или патетической неправдой Вс.Вишневского («Незабываемый 1919-й», 1950). Так форсировал, надрывал присущее ему сценическое громкоголосие Николай Охлопков, ставя «Великие дни» Н.Вирты (1947). Ученик Мейерхольда порой распаял свою яркость до такой степе-



ни, что язвительный товарищ по профессии бросил определение: «Взбесившийся ландрин». Осатаневшие цветные леденцы.

А Юрий Завадский, незабвенный принц Калаф, который ставит в 1947-м антиамериканский психологический лубок под названием «Русский вопрос»? А само соседство «Дяди Вани» Чехова с «Зеленой улицей» Сурова или «Заговором обреченных» Вирты на мхатовских подмостках? Цинизм проникал в тайник души, в сам источник театрального творчества.

Изменилось до неузнаваемости пространство спектаклей, их внешний облик. На смену ярчайшим сценографам, задававшим в 20-е годы тон мировой театральной живописи, пришли унылые копиисты параллельной реальности. Дегradировало и искусство тех, кто формировались в 20-е годы и знали иные времена. Достаточно посмотреть, что произошло с искусством Альтмана, Рындина или Рабиновича.

Огонь старой техники и живой речи сохраняли в театральных «катакомбах». Уволенная из Художественного театра Мария Кнебель спасалась в незаметной норке Центрального детского театра: именно здесь сразу же после смерти Сталина начнется возрождение отечественной сцены, сюда придет ученик Кнебель и Алексея Попова Анатолий Эфрос, фронтовик-драматург Виктор Розов, молодой актер Олег Ефремов, будущий создатель «Современника».

В недрах относительно благополучного Вахтанговского театра, среди первоклассных юношей и превосходных девушек, коллекционированных Рубеном Симоновым, созрел талант Юрия Любимова. Он играл все, что положено и как положено, — Олега Кошевого в «Молодой гвардии» Александра Фадеева вперемежку с Моцартом в пьесе Пушкина «Моцарт и Сальери», но герой-любовник вахтанговской сцены был предназначен для другого исторического амплуа. Через несколько лет он предъявит Москве «Доброго человека из Сезуана» Брехта, а с ним вместе и новый Театр на Таганке.

История заготовливала впрок своих деятелей: в нужный момент они оказывались на будто предназначенном им месте. В Ленинграде в начале 50-х, еще при Сталине, появит-

ся режиссер Георгий Товстоногов. Его спектакли, так же как весь уклад позднее обновленного им Большого драматического театра, станут как бы живым мостом над мертвой пропастью послевоенных лет. Сценическое пространство вновь задышит, психологический реализм обновится изнутри, актеры причастятся к русской классике, в том числе «реакционному» Достоевскому, обретут ощущение театра-семьи, без которого русская театральная культура вырождается.

Да и то режиссерское поколение, которое, казалось, было дискредитировано и выжато под прессом, ожило. Многие вдруг вновь заговорили своими голосами, обнаружив тщательно скрываемое театральное прошлое. Николай Акимов развернул несколько блестящих композиций по русской классике — «Тени» Салтыкова-Щедрина (1952) и «Дело» Сухова-Кобылина (1954), в которых сталинская государственность получила свое объяснение через корневую русскую бюрократическую систему, враждебную «частному человеку». Мария Кнебель, обратившись к чеховскому «Иванову» (1954), попыталась через Чехова понять то, что случилось с русским интеллигентом в XX веке. Валентин Плучек, который начал свою актерскую жизнь, выпрыгнув из большой шляпной коробки в мейерхольдовском «Ревизоре», осуществил на сцене Театра Сатиры постановки «Бани» (1953) и «Клопа» Маяковского (1955), в которых предстала не только забытая сатира поэта революции, но и дух мейерхольдовской поэтики, скрытый в этих пьесах. Мейерхольд еще не был реабилитирован, но он уже существовал в воздухе новой сцены.

Николай Охлопков в 1954 году выступил с одним из первых послевоенных «Гамлетов». Неизбежная помпезность соединялась в этом спектакле с каким-то совсем новым, тревожным мотивом. Прозрение принца Датского действовало совершенно особым образом. Герой Шекспира у Евгения Самойлова был исполнен романтического пафоса. С осени 1956 года, когда Гамлета стал играть Михаил Козаков, советский принц впитал в себя интонации «рассерженного поколения». Подобно герою Джона Осборна, он «оглянулся во гнев» и стал решать гамлетовские вопросы. В спектакле сильнее всего звучало открытие кровавого, лживого мира, прозрение человека, обнаружившего, что «подгнило что-то

в датском королевстве». Мощные кованые ворота замка-тюрьмы, устроенные Вадимом Рындиным, мальчик в черном, появившийся из этих ворот и начавший вопрошать вывихнутый мир, — это осталось в памяти как самый простой и очевидный знак того, что история повернулась и что-то в нашей жизни произойдет.

Довольно скоро после смерти Сталина в закрытые прежде наглухо железные ворота стали просачиваться первые западные визитеры. Появилась «Комеди Франсез», потом ТНР с Жаном Виларом и Марией Казарес. Позвали «Берлинер Ансамбль» (вскоре после смерти Бертольта Брехта). Театры начали ставить Артура Миллера и Эдуардо Де Филиппо. В декабре 1955 году тридцатилетний Питер Брук вместе с Полом Скофилдом своим «Гамлетом» перевернули московский театральный мир. Вероятно, это было одно из главных впечатлений тех, кто потом будет определять нашу сцену на протяжении десятилетий.

Приведу выдержку из рецензии Ю. Юзовского, «космополита», который именно в середине 50-х возвратился в живую критику и написал о спектакле Брука. В английском «Гамлете» его поражало свободное отношение к традиции, новое решение пространства, лишенного всякого «правдоподобия». Его удивляла свобода режиссера и актеров, их полное презрение к сценическим штампам — «вместо поющей Офелии с голубиными глазами и русалочьими волосами до пят эта страшенькая фурия, с всклоченной коротко стриженной головой, в помятом черном платье, с резким голосом, словно нарочно бьющим по нервам — по нервам всех тех, кто жаждет здесь растрогаться»<sup>9</sup>. Московский критик пытался понять через первого европейского Гамлета, показанного в России, чем живет современная западная интеллигенция. Он уже многое чувствует, кое-что формулирует, но останавливается перед тем порогом, который отделяет не столько Юзовского от Брука, сколько советское сознание от сознания, так сказать, европейского. Юзовскому не нравится заявление Брука о том, что трагедия Гамлета в неосуществимости возложенной на него задачи. «Гамлет трагически ошибается, думая, что можно совершить убийство, внутренне не изменившись. Подлинный Гамлет знает, что запятнанным он не сможет жить» —

так Юзовский пересказывает статью постановщика «Гамлета», напечатанную в буклете. В ответ на это блестящий и «запятнанный» критик, в глазах которого стоят свои примеры и свой нравственный опыт, выдавливает из себя: «Мда... Как бы тут поддипломатичнее выразиться, — жидко, жидковато!»<sup>10</sup>. И начинает приводить примеры, призванные доказать, что «если враг не сдастся, его уничтожат». Юзовский — видный советский «горьковед» — полагал горьковскую формулу<sup>11</sup> универсальной и неопровержимой.

Через несколько месяцев после бруковского «Гамлета» в крамольном альманахе «Литературная Москва» (1956, № 1) появляются «Замечания к переводам из Шекспира» Бориса Пастернака. Этими переводами поэт занимался несколько десятилетий. Это был способ духовного самосохранения, еще один вид экологической ниши, в которой сохранялась русская культура и сама русская речь (невозможность писать свое привела не только Пастернака, но и многих иных писателей к созданию шедевров переводческой литературы, притом что Ахматова сравнивала переводческий труд с поседанием поэтом собственного мозга). В своих заметках Пастернак предлагал новый уровень размышлений о Шекспире и о самих себе, который будет впитан всеми теми, кто тогда начинал новейшую историю российской сцены. Он писал о Гамлете как об «отщепенце», волею случая избранного в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, несущественно, что напоминание о лживости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщения»<sup>12</sup>. В «Ромео и Джульетте» поэт слышит, как под звон мечей враждующих семейств, под льющуюся кровь бранятся стряпухи на кухне и стучат ножи поваров. «И под этот стук резни и стряпни, как под громовой такт шумового оркестра, идет и разыгрывается трагедия тихого чувства, в главной части своей написанная беззвучным шепотом заговорщиков»<sup>13</sup>. В «Отелло» он различает символику черного и белого цвета, в которой черный Отелло оказывается историческим человеком и христианином, а рядом с ним белый Яго — «необращенное доисторическое животное». Поэт, переживший сталинщину, видит, что в «Короле Лире» понятиями долга и чести притворно орудуют толь-

ко уголовные преступники, а все порядочное в «Лире» до неразличимости молчаливо или выражает себя противоречивой невнятицей. «Положительные герои трагедии — глупцы и сумасшедшие, гибнущие и побежденные. Вещь с этим содержанием написана языком ветхозаветных пророков и отнесена в легендарные времена дохристианского варварства»<sup>14</sup>.

Пастернак определял тогда метафоризм как естественное следствие недолговечности человека и надолго задуманной огромности его задач. «При этом несоответствии он вынужден смотреть на вещи по-орлиному зорко и объясняться мгновенными и сразу понятными озарениями. Это и есть поэзия. Метафоризм — стенография большой личности, скоропись ее духа»<sup>15</sup>. Такой уровень переводчик Шекспира и автор «Доктора Живаго» предлагал в 1956 году своим современникам, в том числе театральным. Через двенадцать лет после смерти Пастернака на сцену Театра на Таганке выйдет коренастый юноша в черном вязаном свитере, мощной обнаженной шеей и с гитарой в руках — актер и певец Владимир Высоцкий, подпольные песни которого «крутила» тогда вся страна. Новый Гамлет отделится от белесой стены, подойдет к авансцене и хриплым голосом, не горлом, а как бы всей своей бесстрашной глоткой, будто перехваченной невидимой рукой, бросит в зал поэтические строки, адресованные шекспировскому герою. Те самые строки из «Доктора Живаго»: «Гул затих. Я вышел на подмости. Прислонясь к дверному косяку, я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку...»

От Гамлета-мальчика, перед которым только что открылась бездна, и до Гамлета мужчины и война, который все знает наперед, — в этом было внутреннее движение поколения, его беспощадное взросление.

Русский театр пережил времена дохристианского варварства. Но дух его не был полностью растоптан. Воздушные пути человеческой мысли непостижимым образом сохранились и наследовались. На пепелище зарождалась новая жизнь. «Крутили» итальянские фильмы о похитителях велосипедов, звучали песни Александра Вертинского, вернувшегося из эмиграции. В эти же годы новое поколение обретает и собственный поэтический голос в стихах Евгения Евтушенко и Андрея Вознесенского, но полнее всего в сен-

тиментальных, остроумных, за душу хватающих песенках под гитару, которые стал сочинять Булат Окуджава. Читали стихи у памятника Маяковскому и в Политехническом музее (знаковом с 20-х годов месте поэтических сборищ). Устроили Всемирный студенческий фестиваль, во время которого не только впервые услышали настоящий американский джаз, но и сами в упоении стали отплясывать рок-н-ролл на Ивановской площади в Кремле. Осенью 57-го запустили спутник, и толпы людей выходили на улицу или лезли на крыши домов, чтобы увидеть движущуюся точку в ночном небе и причаститься к какой-то иной судьбе. Эльдар Рязанов все в том же 1957-м создает «Карнавальную ночь», в которой Игорь Ильинский вылепил образ родимого советского Дурака в сталинском френче, пытавшегося посреди новогоднего веселья произнести идейную речь и осмеянного так, как осмеивают Мальволио в «Двенадцатой ночи».

Начинался советский исторический карнавал. Миллионы заключенных возвращались домой из Магадана и казахских степей, сотни тысяч других ехали осваивать казахстанскую целину, утыканную колючей проволокой ГУЛАГа. Страна, которая сажала, встретила со страной, которая сидела (как скажет та же Анна Ахматова). В феврале 1956 года на XX съезде партии Никита Хрущев делал закрытый доклад о преступлениях Сталина, а журнал «Театр» еще печатал передовицы о любимом вожде и его партии, которая все равно оставалась «умом, честью и совестью эпохи». Обновление шло под лозунгом «очищения Революции». Это был очередной миф, за который придется вскоре платить, и дорого платить, художникам.

Смерть «отца народов» стала долгожданным и, как всегда, совершенно неожиданным поворотом российской истории. В смертность вождя уже не верилось. Виктор Розов — ведущий автор послесталинского театра — через десятилетия скажет, что в мартовские дни 53-го года он готов был молиться на эту самую смерть, которая «по кремлевским коридорам прошла к нему без пропусков». Стальная рука режима чуть ослабла и отпустила хрипящее горло. Характер новой жизни, ее цвет и запах сконцентрировались в словечке «оттепель», пущенным в оборот с легкой руки писателя Ильи Эренбурга<sup>16</sup>.

Первыми прилетели, как всегда, конъюнктурщики. Срочно состряпали поделки, заполонившие в середине 50-х годов сцены театров. Строго дозированное разоблачение «культы личности» тут сочеталось с прославлением основ советской идеологии. Последняя не только не подвергалась сомнению, но утверждалась как вечная норма, которую никакой культ личности не мог поколебать. Глубинный же ход к современности был открыт через классику, через отношение к прошлой культуре. Лев Толстой и Федор Достоевский начали советское Возрождение.

В 1956 году на сцене Малого театра Борис Равенских поставил крестьянскую трагедию Льва Толстого «Власть тьмы». Равенских формировался как режиссер под крылом Мейерхольда, что мало кто вспоминал после гибели Мастера. Для выполнения своего замысла он выбрал на роль Акима Игоря Ильинского, тоже мейерхольдовца. Пьеса практически не игралась после революции, не столько из-за своей беспросветной мрачности, сколько из-за нравственной проповеди, того самого «толстовства», которое у нас принято было обличать как глубоко ошибочное учение. Зло и «власть тьмы», по Толстому, зарождаются в индивидуальной душе, и в ней же, в индивидуальной душе, и разрешаются. В драме Толстого крестьянский мир и быт являются чем-то абсолютно неподвижным и неизменным, а подвижной и текучей оказывается лишь душа человека. Толстой признавал в качестве первоосновы жизни только личные усилия совести, позволяющие человеку сохранить в себе образ божий. Вот к этому источнику и прильнул режиссер вместе с Игорем Ильинским.

Вскоре после победной премьеры актер сформулирует то, что произошло, в статье «Литературной газеты», названной очень характерно: «Верьте Толстому!». В этой статье, а потом в мемуарной книге «Сам о себе» Ильинский расскажет о раздвоении сознания художника, находившегося в плену незыблемого идеологического канона: «Не скрою, я боялся, что идеи Толстого в этой драме могут быть восприняты как не совсем современные. Я не мог изменить Льву Толстому, не мог изменить и современной советской идеологии. Был момент, когда я из-за этих внутренних противоречий отказался от роли»<sup>17</sup>.

Тут разворачивалась своя драма, которая приоткрывала сдвиг общественного сознания. Люди начинали вглядываться в самих себя, узнавать самих себя. И судить самих себя. Равенских отказался живописать ужасы предреволюционной жизни. Как это ни парадоксально, он открыл праздничный и просветленный характер мрачайшей пьесы. В душную историю убийств, ревности, ужаса темной бабьей души он внес белый свет трагедии. Власть тьмы переплавилась во «власть света». «Нравственная тошнота», скука и тоска Никиты, героя пьесы, вылилась в библейскую сцену покаяния на народе, покаяния при свете дня, слитого с торжественной и мощной музыкальной стихией.

Иннокентий Анненский в начале века сопоставлял пьесу Льва Толстого с книгой Фридриха Ницше «Происхождение трагедии из духа музыки», созданной в то же время, что и пьеса Толстого. Критик настаивал, что более полярных произведений не знает культура, что если надо назвать вещь, противоположную «духу музыки», то это будет толстовская пьеса. Тут «действительность, но действительность невозможная, потому что это — одна действительность, сама действительность, а не та микстура, которую мы принимаем под этим именем ежедневно»<sup>18</sup>. Поэт как нечто совершенно немыслимое предполагал: «Может, конечно, найтись искусник и затейник, который найдет музыкальную характеристику и для Акима, и инструментует какое-нибудь тае... не тае»<sup>19</sup>.

Борис Равенских инструментовал, положил на музыку не только «тае... не тае», но и весь текст крестьянской трагедии. Это было не привычное музыкальное сопровождение, а некий дух музыки, который определял спектакль. Музыкальная стихия не ограничивалась темой широкого приволья, труда и воскрешения души. Рядом с праздничной эстетизацией народного быта шла и спорила с ней темная, ироническая и недобрая сила. Борис Зингерман тогда же, в 1956 году, это очень чутко расслышал. Убийство младенца готовилось в спектакле под звуки забубенной пьяной оргии, завывающих голосов сватов, слышных из-за все время отворяемой двери в избу. Убийство и разгульно-веселая жизнь только внешне противостояли друг другу. «Люди, которые там, за дверью или за воротами, пьяно поют и разухабисто пляшут, и те, что здесь готовятся зарыть ре-



бенка, могут легко поменяться местами, — отмечал Б. Зингерман. — Так расщепляется в спектакле само понятие народности, показанное в глубокой противоречивости — и в своем истинном виде и в своем искаженном, кабацком обличье»<sup>20</sup>.

Тогда же было осторожно замечено, что режиссер не всегда четко проводит грань между этими двумя представлениями о народности. Критик и здесь угадал: пройдет совсем немного времени — и Равенских превратится в одну из главнейших опор послесталинского официоза, в котором идеализация народа будет носить приторно-казенный характер. Но тогда, во «Власти тьмы», Равенским владел счастливый и еще не расщепленный пафос, вместе с которым на сцену ворвался, как тогда любили говорить, «свежий ветер перемен».

Открытие пьесы было совершено вместе с Игорем Ильинским. Его Аким, жалкий чистильщик выгребных ям, представлен Толстым сокровенным носителем христианских идей. Нашелся еще один «искусник и затейник», великий эксцентрический артист, который неожиданно открыл себя и как артист трагический. Возник редкий сплав: в мучительных косноязычных пробуксовках «тае... не тае», в немых жестах чистильщика выгребных ям была открыта музыка чистой души. Ильинский, несмотря на всю свою идеологическую стерильность, доверился тому, чему доверял сам Толстой, — инстинкту, чувству правды. В Акиме было сыграно не то, правильно или неправильно верить в божий суд, сопротивляться или не сопротивляться злу. Аким — не философ. Он русский мужик, для которого бог есть совесть его, а отсутствие бога — тьма. И для этого конкретного мужика, что сбивал веничком снег с лаптей у порога, а не для всего человечества было жизненно важно, что этот бог существует. Вот почему событием глубоко личным, незабываемым и потрясающим был этот неграмотный мужичонка, что возвращал назад сложенную в восемь раз спасительную десятирублевку, полученную от сына-дусегуба. Ильинский — Аким уходил из избы, не в силах снести пьяного куража, уходил вон, в морозную темноту, чтобы через минуту вернуться, отворить дверь в избу и выкрикнуть своему сыну то, от чего за долгие годы отвыкли в России: «Опамятуйся, Микита. Душа надобна!».

На этой «душе» толстовство не примирялось, конечно, с новой идеологией. Но всей силой, доступной театру, утверждалась невозможность и ужас действительной «власти тьмы» — никакой нравственной нормой не освященной жизни, в которой все позволено. Мужичкий бог Акима нес избавление от скверны. Это было «покаяние» 50-х годов. Идея воскрешения души правила в спектакле, придавая ему совершенно особую интонацию и силу.

Режиссер и его актеры, постигая реального Толстого, попадали в зону сложного выбора. Религиозная основа пьесы, пафос скитальчества и бродяжничества, ненависть к любой собственности, так же как и ненависть ко всем формам внешней борьбы, — все это Равенских почувствовал у Толстого и постарался как-то выразить в спектакле. Поверить Толстому означало многое. Толстовство было не окраской, не неким идейным флером, который можно было легко снять, как это и сделали наши режиссеры на протяжении нескольких послереволюционных десятилетий, «приближая» писателя к современности. Это была определенная форма мышления о мире и человеке, темный язык иной культуры, которая стала проступать из небытия.

Через год в Ленинграде эта культура одарила иным открытием. Георгий Товстоногов показал инсценировку романа Достоевского «Идиот». Спектакль, выпущенный 31 декабря 1957 года, сразу же стал легендой. В критике замечали непривычные слова совсем не из театрального ряда: «чудо», «паломничество», «откровение». Поскольку с этим спектаклем в книгу входит один из главных ее героев, а именно Георгий Товстоногов, то следует дать читателю хотя бы несколько биографических подробностей. Режиссер родился в Тифлисе в 1915 году, учился в ГИТИСе у Алексея Попова и Андрея Лобанова, вернулся в Грузию, потом в 1946 году перебрался в Москву и ставил в разных театрах то, что все ставили в те годы.

В «оттепели» Товстоногов расцвел. Сразу несколькими спектаклями (среди них «Оптимистическая трагедия» Всеволода Вишневского и «Пять вечеров» Александра Володина) он начал главнейшие линии своего искусства и заодно отечественной сцены. К этим спектаклям я еще вернусь, а сейчас — об «Идиоте», который стоит у истоков наиболее содержательной линии искусства Товстоногова.

Он мечтал поставить Достоевского сразу же после войны, что было бы, вероятно, очень созвучно времени невиданных страданий и унижений человечества. Но Достоевский попал в немилость. С легкой руки Горького его стали представлять своего рода «средневековым инквизитором» (так Горький назвал Достоевского на Первом съезде советских писателей в 1934 году), в его «Бесах» видели лишь злобный антиреволюционный памфлет, его апология «абсолютно прекрасного человека» — князя Мышкина — вызвала тяжелое подозрение в проповеди христианских идей. Мышкин в качестве героя стал вызовом. В том числе и самому себе. Товстоногов в прежние времена не раз ставил спектакли о «сильных людях», о Ленине, Сталине, Юлиусе Фучике. Абсолютно прекрасный человек, вернувшийся в Россию из швейцарской психолечебницы, был не просто новым персонажем советской сцены. «Идиот» начинал новую эпоху.

Театральные легенды часто сопряжены со счастливым случаем. Так было и на этот раз. Мышкина репетировал вполне хороший актер, но Товстоногов каким-то шестым чувством догадывался, что нужен другой, совсем другой, которого советская сцена еще (или уже) не знала. Нужен был артист и человек, как сейчас бы сказали, с другой ментальностью. И такой артист появился. Иннокентия Смоктуновского привела в город на Неве бродячая актерская судьба. Отработавший много лет в разных провинциальных театрах (в том числе в Норильске), он решил перебраться в столицу. Он был отвергнут режиссерами, которым показывался в Москве. Он был не нужен — и по справедливости: «ментальность» артиста была на редкость не подходящей для репертуара той поры. Ему некого было играть. Высокий, худой, с прозрачными голубыми глазами и светлыми, чуть вьющимися волосами, с каким-то завораживающе-странным голосом, которым он как бы не управлял, испуганной, осторожной «тюремной» пластикой (сказывался опыт человека, побывавшего в плену у немцев, а потом годами ожидавшего советского лагеря, он потому и в Норильск завербовался, что оттуда уже «не брали»<sup>21</sup>). Артист с такими данными был безнадежен для тех пьес, что определяли репертуар. Через несколько лет после Мышкина он сыграет Гамлета в фильме Григория Ко-

зинцева и еще несколько ролей, которые выведут его в первый ряд наших интеллектуальных артистов (на это амплуа в годы сталинщины просто не было спроса), но тогда, в середине 50-х, возможности Смоктуновского разглядел только Товстоногов. Он обнаружил не просто хорошего актера, но артиста наступающего времени. Не случайно, что о Мышкине — Смоктуновском будут писать, используя библейскую символику, сравнивать его с весной света, той ранней весной, что начинается в воздухе и предшествует весне воды, зверей и леса, весне человека.

Появление слова «чудо» среди иероглифов нашей критики означало, что Товстоногов и Смоктуновский явили на советской сцене образ «абсолютно прекрасного человека», то есть Христа. Театральное явление Христа народу прямо не декларировалось, но именно это игралось, именно это ощущалось как откровение, выходящее за границы театра. Приведу давний отклик на спектакль Н. Берковско-го, который превосходно передает дух и смысл театрального события. «Тайна удача Смоктуновского в том, что он выходит из романа, из глубины романа, понятого и почувствованного им по всем извилинам <...> Первая сцена с князем Мышкиным: железная дорога, вагон, подьезды к Петербургу. Смоктуновский — Мышкин в штиблетах, в оранжевом плащике, в темной мягкой шляпе, поеживается от холода, сидя на краю скамьи, постукивает чуть-чуть нога об ногу. Он зябок, нищеват на вид, плохо защищен от внешнего мира. Но сразу же актер передает нечто самое важное в князе Мышкине: во всей своей нищете он радостен, открыт внешнему миру, находится в счастливой готовности принять все, что мир ему пошлет». И дальше о первом разговоре князя в вагоне: «Голос актера досказывает, что представлено было внешним обликом: голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, — интонации вырываются сами собой, «от сердца», лишённые всякой предумышленности <...> Всякий диалог — борьба. Диалоги князя Мышкина в исполнении Смоктуновского парадоксальны: борьбы в них нет. Это не диалоги, но желание вторить, найти в самом себе того самого человека, к кому обращена речь, откликнуться ему, втянуться в его внутренний мир»<sup>22</sup>.

Так описывать можно только Сына Человеческого. К этому сводятся все остро подмеченные критиком детали: походка князя Мышкина «легкости необыкновенной, он как будто бы боится обидеть землю, не печатает своих шагов, как прочие, — но тут и обратное значение: земля его не держит, отказывается от него <...> Ладони свои князь Мышкин держит плоскими, руки его предназначены, чтобы гладить людей или благословлять их. Где-то рядом хватающие руки Гани Иволгина или людей рогожинской компании. Но руки князя Мышкина не способны держать оружие, будь оно поднято и за правое дело»<sup>23</sup>.

Последний мотив уже знаком нам по тем возражениям, что Юзовский адресовал Питеру Бруку. Эстетический масштаб события отмечен с поразительной зоркостью, но критик боится своих же выводов, как боялся Ильинский «изменить советской идеологии», репетируя Акима во «Власти тьмы», как боялся Юзовский довериться спектаклю Брука. Критик, «организатор последствий искусства», пытается ввести смысл спектакля «Идиот» в знакомое русло. Создав классический портрет актера, он начинает говорить о бесполезности духовных усилий в преображении жизни. Он утверждает, вполне по-марксистски, что надо начинать с изменения общественных и материальных условий, и в этом плане трактует финальный аккорд спектакля, когда князь Мышкин в третий раз падает в эпилептический припадок, и фатальная болезнь пожирает «рыцаря бедного». Мир не принимает праведника и гонит его туда, откуда он явился: в болезнь, в позор безумия, в небытие.

Много лет спустя я спросил Иннокентия Михайловича, из каких, так сказать, источников питался его Мышкин, положивший так много начал в новейшей театральной истории. Актер вспоминал репетиции с Товстоноговым, какие-то свои старые обиды на него (он не жаловал режиссеров и не любил делить с ними свою славу, в этом смысле в нем навсегда сохранилась его провинциальная закваска). Он вспоминал, как режиссер хотел снять его с роли, как третировали его партнеры, как он сам себя ненавидел, не чувствуя, не понимая и не имея никакого опыта для того, чтобы играть «абсолютно прекрасного человека». Перелом произошел случайно. Подрабатывая на съемках какого-то фильма, в привычной суете и хаосе кинопроизводства он

вдруг увидел нечто непривычное, даже завораживающее: какой-то человек, с очень выразительным лицом, коротко стриженный, стоял у колонны посреди толпы и читал книгу. Это было редкое публичное одиночество: ленфильмовская толпа обтекала его со всех сторон, а человек существовал сам по себе, никого не замечая, погруженный в книгу и в свои мысли. На следующий день, на репетиции «Идиота» партнеры Смоктуновского и режиссер были поражены каким-то внутренним переворотом, происшедшим с князем Мышкиным. Станиславский бы сказал, что актер «зазернулся», то есть нашел душу роли и ее облик. Потом Смоктуновский узнает, что тот человек на «Ленфильме» только что вернулся из лагеря, в котором пробыл много лет.

«Идиот» стал «весной света» нашего театра. Герой новой сцены соткался из воздуха времени, из лагерной пыли, из норильских заполярных ночей. Князь Мышкин явился из опыта актера Смоктуновского и из опыта тех миллионов безымянных, которых представил воображению артиста молчаливо стоящий в толпе, по-тюремному коротко стриженный человек.

Спектакли по Толстому и Достоевскому стали как бы камертоном послесталинского десятилетия. Короткая «оттепель» вступила в свои права.

## Товарищество на вере

Вспоминая спектакль «Вечно живые», которым открылся в 1956 году «Современник», Олег Ефремов припомнил разочарование некоторых зрителей и критиков: «Спектакль замечательный, конечно, но ведь вы показали нам просто хороший МХАТ. Так и говорили разочарованно: «хороший старый МХАТ»<sup>24</sup>.

Ефремов и сейчас приводит эти слова как высшую похвалу.

Молодые актеры, все без исключения выпускники Мхатовской школы, создали новую студию Художественного театра в полемике с «метрополией», находившейся в со-

стоянии глубочайшего кризиса. Poleмика шла по всем линиям, слагающим театр. Несогласие вызывал репертуар тогдашнего МХАТа. Театр, пущенный в жизнь под знаком чеховской «Чайки», давно утратил репертуарные критерии. Премьеры позорных пьес часто имели успех. Актеры жили в ожидании очередных Сталинских премий, которые тут раздавали в порядке очереди. Под премии выбирали пьесы и распределяли роли (награждали, конечно, только тех, кто играл положительных героев). Гипноз мхатовского имени сохранялся, но искусство театра обмелело и испарилось, утратив связь с реальной жизнью людей. Даже смерть диктатора не повернула их к жизни. Театр оглох в своем академическом величии.

В начале века Станиславский (не без помощи Мейерхольда) изобрел идею студии, считая ее спасительной для того «учреждения», в которое неизбежно превращался обретший славу МХТ. Предполагалось, что студия может стать гарантом, предохраняющим «театр-дом» от неизбежного застоя. Немирович-Данченко этой идее Станиславского не раз оппонировал, предвидя в студиях и студийцах потенциальных разрушителей и «могильщиков» преуспевающего и широко поставленного дела. В истории реализовались и надежды Станиславского, и опасения его умнейшего оппонента. Из студий МХТ вышли крупнейшие актеры, режиссеры и целые театры, которые во многом определили историю русской сцены XX века. Но именно в тот момент, когда надо было спасать сам Художественный театр, его лучшая студия «предала» родителей и устроила свою жизнь самостоятельно под именем МХАТ Второй. До конца своих дней Станиславский не мог им простить этого «предательства». В распоряжении историков нет ни одного документа, свидетельствующего о том, что Константин Сергеевич хоть пальцем пошевелил, когда в 1936 году МХАТ Второй был уничтожен решением Правительства. Исчезновение бывшей Первой студии с театральной карты Москвы было на руку МХАТ СССР имени Горького. Он постепенно превращался в образцовый театр империи, в ее «вышку», как тогда любили говорить, и ничто не должно было напоминать о прошлом превращенного театра. В течение трех сталинских десятилетий МХАТ студий не создавал.

«Современник», назвав себя студией МХАТ, жаждал усыновления. «Родитель» же не спешил с признанием. Студия была незаконнорожденной, от нее ждали подвоха и неприятностей. Тому МХАТ не нужна была студия, потому что она лишь усугубляла его кризисное состояние, подчеркивала и обнажала полную утрату идеалов. Если вспомнить Ибсена, которого так любили в Художественном театре начала века, можно сказать и так: юность всегда возмездие.

«Современник» попытался восстановить в своей практике образ старого Мхатовского Дома, его художественные и этические идеалы. Это была, конечно, мистификация, но все театральные революции нуждаются в такого рода одеяниях. В условиях другой страны и другой культуры они пытались ввести в жизнь легендарные принципы старого МХТ. Из истории всплыло и стало важным выражение «товарищество на вере». Вспомнив это, они сочинили устав, который должен был возродить новое товарищество актеров. «Современник» стал подчиняться не общим правилам «театрально-зрелищного предприятия», как назывались тогда все государственные театры СССР, а только закону, ими самими над собой установленному. Этот закон был в меру демократичен, так как все у них решал «театральный народ», то есть сами актеры. Они коллективно решали, брать или не брать пьесу в репертуар, выпускать или не выпускать спектакль на публику. Всей труппой решали судьбу актера: может или не может он работать в их театре. Когда очередь доходила до руководителя театра Олега Ефремова, он выходил из комнаты, и они со всей строгостью и категоричностью обсуждали и его. Идею театрального «дома» они попытались освободить от тех чудовищных наслоений, которые изуродовали ее в реальной практике советского театра. У них не было актерского балласта, никаких насильственных артистических соединений, которые к тому времени сделались бичом и ужасом большинства театров. Право ухода и «развода» было восстановлено в своем достоинстве. Это был первый за несколько десятилетий театр, родившийся не «сверху», а «снизу», по воле самих творцов, а не чиновников.

Их спектакли запрещали. Это только возбуждало их азарт: запрещают — значит, они делают действительно что-то важное. Их репетиции часто заканчивались застольем, а за-



столье плавно переходило в репетицию. Однако даже эта «святая традиция» здесь видоизменилась. В их гульбе не было ни тупого отчаяния, ни наркотического самоодурения. Это была зона вольного фамильярного контакта, который в свою очередь был выражением нового чувства жизни этих молодых людей. Они понимали тогда, что искусство растет не из книг и плоской морали, а из воздуха свободы, веселья, трепа, дружеского пиршества, без которого настоящий театр не живет.

Вокруг «Современника» быстро сплотилась ватага, которую потом назовут поколением «шестидесятников». Молодые поэты, музыканты, критики, писатели, живописцы образовали тесный круг. Сюда приносили свои пьесы Александр Солженицын и Василий Аксенов, Анатолий Кузнецов и Александр Галич. Все названные и многие другие, начинавшие театр, уйдут в диссиденты, покинут страну — по своей и не по своей воле. Судьба поколения будет глубоко драматичной, но его родной очаг и дом — маленький театр, прилепившийся к гостинице «Пекин», что на площади Маяковского (теперь там автостоянка).

Театр этот во многом определялся характером его лидера. Олег Ефремов родился в Москве, дворовую школу прошел в арбатских переулках, а театральную — в проезде Художественного театра. Мхатовскую школу он закончил в 1949 году, учился у Михаила Кедрова и Василия Топоркова, прямых учеников Станиславского. После окончания остался педагогом Мхатовской школы, из выпускников которой потом сформируется «Современник». В Художественный театр его не взяли, и это казалось ему тогда катастрофой. Между тем это был, как говорится, перст судьбы. Он оказался в Центральном детском театре, переиграл за несколько лет больше двадцати ролей, среди них и в «Коньке-Горбунке». Тут он напророчил характер своей будущей жизни. Герой Ефремова — ловкий, хитрый, бесконечно русский Иванушка — попадал в немислимо трудные ситуации и каким-то непостижимым образом находил из них выход.

Л.Петрушевская, будущий автор МХАТа, хорошо передает, чем был Ефремов для тех, кто входил в жизнь в начале 50-х. «Нас водили всем классом в Детский театр. Среди жутких пацанов и идеальных девушек с косами, тургеневских Лолит, ходили слухи о Косте с гитарой из Детского

театра. Действительно, занавес открылся, и он появился в глубине сцены, внимание! Мы забыли обо всем. У него было какое-то небывалое лицо. Тогда на экранах царил Кадочников-Дружников-Столяров, в крайнем случае Жаров-Черкасов, ну или рабочий Крючков-Алейников-Чирков, а Костя, наш Ефремов, был личный для каждого, школьный, московский, с Пушкинской улицы, с известнейшего проходного двора, кумир с гитарой. У Кости к тому же была странная манера говорить (так говорят сейчас Кваша, Табаков, так говорил Евстигнеев). Он произносил фразы ясно, но слегка с замедлением, с оттяжкой в бас, его непередаваемое тайное веселье как будто что-то обещало — во всяком случае, от голоса Кости у девочек и мальчиков замирало сердце, хотелось вокруг него стоять кружком, слушаться его, бегать для него за папиросами и пивом или быстро вырасти и куда-нибудь с ним пойти. Куда угодно, вплоть до «воронка» и знаменитой «Черной кошки»<sup>25</sup>.

Писательница угадала не только природу лидерства Ефремова, но и чреватость его судьбы иными, не театральными возможностями. Послевоенные проходные дворы, арбатская коммуналка или воркутинские лагеря, куда он попал подростком (отец работал там бухгалтером), никак не предвещали карьеру театральную. Чудо случая решило жизнь Ефремова. Приятель по двору Саша Калужский привел его в старомосковский дом своего покойного деда В.В.Лужского, тут же рядом был и булгаковский дом (Ефремов дружил с булгаковским пасынком Сережей). Саша Калужский уговорил Олега пойти в Школу-студию МХАТ, открытую два года назад, еще во время войны. Ефремов рассказывал: «Мы с Сашей предстали перед лицом Василия Александровича Орлова, который после смерти Сахновского был некоторое время ректором школы. Я читал «Как хороши, как свежи были розы». Он посоветовал взять что-нибудь из Короленко. На экзамене я читал также «Желание славы». Конкурс был тогда колоссальный — 500 человек на место (это весной 45-го). После второго тура ко мне пришли Игорь Дмитриев и Толя Вербицкий — они тогда уже были студентами — и сообщили, что я, кажется, прохожу. Тогда я решил побриться наголо перед третьим туром, надев чужой костюм (достался от расстрелянного родственника) и в этом самом виде (от самолюбия и закомплексо-

ванности) заявился на третий тур. В центре сидел Хмелев, тогда худрук МХАТа, а рядом — все ведущие актеры театра. Начал читать, чувствую — колени трясутся. За столом — смех, а я смотрю на Хмелева, которому почему-то невесело. Смотрит исподлобья и изучает меня. И тут голос Вербицкого: «Может быть, вы нас порадуете и прочтете Пушкина?». Именно так витиевато-уничижительно. Ну, тут я и громыхнул: «Желаю славы я». Без всякого понимания, без любви, а просто так, наотмашь: желаю, мол, славы, и все. Представляешь картину: тощий, длинный, наголо бритый, в коротеньких брючках... Когда я вышел в предбанник, за мной выскочил С.Блинников (до этого я успел увидеть его в «Пиквикке») и говорит мне: «Не волнуйся, тебя взяли». А потом я подошел к двери — там должен был Саша Калужский читать — и слышу эту фразу (на всю жизнь она в меня засела) — «зрители живо сгрудились вокруг сироты, прижавшегося к забору» — и ничего не понимаю. Текст Сашкин, а голос девичий. Это он так зажался».

Ефремов рассказывает о том, чем был мхатовский лидер для ребят 45-го года: «Каждый из нас как бы примеривался быть одним из тех, кто тогда блистал на мхатовской сцене. Девочки все до одной учились стрелять глазом, так, как это делала Алла Тарасова. Мальчики разбились на две группы — хмелевцы и добронравовцы. Все интересы пересекались на этом театре, ничего другого в жизни не было. Был мир. Свой мир. Подтекста этого мира мы тогда не знали. Нам внушали сверхсерьезное отношение к искусству театра: это трудно вообразить сегодня, но это так».

В Школе было впитано почти религиозное отношение к Станиславскому. В Школе Ефремов и несколько его друзей дали клятву в верности учению, расписавшись собственной кровью. Это может показаться диким, но это факт, и он во многом объясняет характер поколения. Летом 1952 года, изучая жизнь (вполне по завету Станиславского и по рецептам русской литературы), Ефремов с одним своим приятелем отправился в путешествие по России от Ярославля вниз по Волге до канала Волга — Дон, у врат которого возвышалась семидесятиметровая фигура Сталина. Это хождение вглубь России во многом сформировало представление о своей стране и советском крепостном праве. «Я взглянул окрест себя» — с этого у нас все начинается.

«Современник» обрел лидера, который хорошо знал, что он исповедует и что ненавидит. Социальная программа театра укладывалась в один эпитет — антисталинская. Эстетическая идея была гораздо более расплывчатой и паковалась за неимением своих слов в формулу Станиславского о «жизни человеческого духа». Эту формулу они пытались наполнить взрывчатой силой. Они хотели вернуться к естественному человеку на сцене, к иступленному поиску истины, к актерскому перевоплощению. Они искали те «проникающие» средства воздействия на зрителя, которые были характерны в свое время для Художественного театра, особенно его Первой студии с ее «душевым реализмом», резко сокращенной дистанцией между актером и зрителем, способностью вовлечь зрителя в мощное энергетическое поле. Они первыми рискнули играть «исповеднически» (одно из ключевых слов этого театрального поколения). Это значило, что за ролью должна была просвечивать человеческая «тема» артиста, и если она была — то и его судьба.

Актерская интонация «Современника» противостояла господствовавшему до этого звуку. Речевой стиль театра его противники тут же окрестили «шепталым реализмом». Между тем с этого «шепталого реализма» начинался крупнейший театральный поворот. Язык улицы, живой жизни пришел на эту сцену и породил не только новый тип речи, но и новый тип артиста, которого тогда именовали «типажным», то есть подчеркивали даже его внешнюю слитность с человеком улицы. Любимый актер 40-х годов, господствующий и воспетый официозной критикой, представлял собой явление исключительное. На него надо было смотреть, задрав голову. Из рыхлой корявой народности — отбор. Критик середины 60-х острил: идет такой артист по улице, и не поймешь, артист это или метрлотель. Артисты «Современника» возвращали сцене забытый вкус правды, неотторжимой от поэзии действительности.

Если искать какой-то аналог художественной программы раннего «Современника», то можно сказать, что это был советский вариант неореализма. У нас он питался своей собственной историей, но корни были общие: осмысление итогов второй мировой войны и всех типов фашизма, которыми переболела Россия вместе с Европой. Осмысление

не «вообще», а именно с точки зрения массового человека, его проснувшейся совести и здравого смысла. Лямин, герой пьесы Александра Володина «Назначение» (это была программная роль Олега Ефремова), сам себя аттестовал так: «В институте я был рядовой студент, в армии — рядовой солдат. Я трудолюбивый, интеллигентный, любящий свою родину необщественный человек».

На первых порах программа «Современника» строилась на четких противопоставлениях и контрастах. Тут в основном любили «два цвета» (так назывался один из первых спектаклей студии). Они долго искали пьесу для дебюта — и выбрали «Вечно живые» Виктора Розова. Выбрали пьесу, в которой недавняя война с фашизмом была не только местом действия, но и временем всеобщего нравственного выбора. Рассказывая о войне, студийцы сумели рассказать о судьбе своего поколения.

Олег Ефремов не только поставил этот спектакль, но и сыграл в нем Бориса Бороздина, юношу, уходящего добровольцем на фронт. Он оставлял за своей спиной девушку, которая его не дождалась. Он оставлял за спиной друга, который его предал. Каждый выбирал свою дорогу, и этот суровый нравственный императив, который тогда выдвигал театр, относился, конечно, не столько к войне, сколько ко всей той жизни, к которой привыкли люди этой страны. Вот портрет молодого Ефремова в роли Бориса, сделанный по горячим следам премьеры: «Борис — Ефремов, появившийся всего лишь в двух недлинных сценах, держал лирическую тему спектакля. И не только становилось бесконечно жаль этого высокого, по-мальчишески тонкого Бориса, с его деликатной застенчивой твердостью, с его изящными и знающими любую работу руками <...> с его чистотой и ответственностью взрослого человека, — думалось и о том, как обеднела жизнь оттого, что выбиты лучшие из этого поколения <...> Они были слишком молоды, чтобы попасть под страшный покос тридцать седьмого года, но они были слишком взрослыми, и слишком резко была запечатлена на всем их духовном облике дата их рождения — 1917 год, чтобы поддаться гипнозу подозрительности и восторга, чтобы утратить самостоятельную совесть и самостоятельную ответственность»<sup>26</sup>.

Именно Борис — Ефремов произносил в том спектакле фразу, которая стала крылатой и вошла в главный лексикон театрального времени: «Если я честен — я должен».

Отношения этого театра и самого Олега Ефремова с понятием «театральность» были довольно сложными. Они выступили под знаменем «антитеатральности» как новой правды театра (они могли бы повторить на новом витке театральной истории знаменитое признание Станиславского — «в театре я больше всего ненавижу театр»).

Сама природа дарования Ефремова (а его актеры на первых порах до смешного копировали своего лидера) стыдлива. Может быть, это особенность русского таланта вообще. Ефремов избегает резких форм, больше всего дорожит натуральным, сиюсекундным, случайным, вот сейчас рожденным проявлением актера. Когда не видишь никакого режиссерского плана или задания, а перед тобой разворачивается непредсказуемая живая жизнь.

В «Современнике» культивировали театр живого человеческого образа, но этот образ включал в себя и «шутки, свойственные театру». Одним из самых блистательных спектаклей «театрального направления» стал «Голый король», возникший в 1960 году.

Актеры «Современника» сыграли сказку Е. Шварца с отвагой канатоходцев, балансирующих над пропастью. Сказочный колорит не помешал им сохранить сходство министров, королей, официальных поэтов и придворных с совсем не сказочными советскими прототипами. Обвал смеха сопровождал спектакль, его ударные репризы и намеки. Когда Игорь Кваша (он играл Первого министра) «прямо, грубо, по-стариковски» резал Королю «правду-матку» о том, какой он, Король, мудрый и гениальный, то в этом был не только намек на нравы российского партийного двора, но нечто большее. Актер ухватывал тип советского выдвиженца и жополиза, того самого простого, цепкого малого «из низов», который стоял у каждого перед глазами.

В «Голом короле» открылось дарование Евгения Евстигнеева, одного из основных ефремовских спутников по всей его жизни. В сценических созданиях Евстигнеева и в самой его актерской технике свободно соединялись потрясающая житейская узнаваемость с легкой театральной игрой, входящей иногда до трюка, почти циркового. В пьесе Шварца

он впервые предъявил свои уникальные возможности. Играл он Короля-жениха, отказавшись живописать диктатора или тирана. Солнце и средоточие вселенной — в евстигнеевском варианте — было полным и абсолютным ничтожеством. Майя Туровская тогда писала: «Очень трудно играть ничто, от которого зависит все»<sup>27</sup>. Евстигнеев играл вот такое «ничто», каждое слово и даже каприз которого становились законом. О. Табаков, вспоминая Евстигнеева в той работе, уточнил: «Он попал на роль Короля и сразу занял то место, какое солнце занимает по отношению к другим планетам, вокруг него кружащимся. Он стал актерским солнцем нашего театра»<sup>28</sup>.

С течением времени сюжет спектакля оказался своего рода лакмусовой бумагой для проверки лояльности советских чиновников высшего ранга. Олег Ефремов рассказывал, что как только кто-нибудь из высших сфер заканчивал карьеру и падал вниз, первой его акцией в новой жизни было посещение спектакля «Голый король». Никита Хрущев (естественно, после октября 1964 года) тоже стал добросовестным зрителем сказки. И он от души смеялся над системой, которую пытался реформировать.

«Современник», как и все искусство той поры, развивался в сложном историко-политическом пространстве. Само определение эпохи как «оттепели» передает ее переходный, переменчивый характер. Жизнь проходила в стиле старинной русской хороводной игры под названием «А мы просо сеяли». Одни сеяли, другие тут же с превеликим удовольствием вытаптывали. В 1958 году «вытоптали» роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго», потом книгу Дудинцева «Не хлебом единым». Затем бросились на «абстракционистов», употребляя в качестве критики бульдозеры. В начале 1963 года Никита Хрущев, в подпитии, науськанный своим окружением, пришел на выставку московских художников в Манеже и устроил форменный погром новой живописи и скульптуры. Жертвами проработок стали Эрнст Неизвестный и многие другие художники, которые потом, уже в брежневские времена, будут вытолкнуты за пределы страны. Разгром в Манеже тут же отозвался по всей толще культуры. Расплевавшись с интеллигенцией, Хрущев сам себе выносил смертный приговор. Никакой опоры у него уже не было. Позднее Солженицын сравнит ситуацию Хрущева

1964 года с положением бильярдного шара в лузе: лысый шар головы Никиты уже стоял в извечной российской лузе, и надо было только чуть подтолкнуть его.

В «Современнике» прекрасно чувствовали изменение погоды. Олег Ефремов был приглашен на встречу Хрущева с творческой интеллигенцией в марте 63-го и видел, как улюлюкал зал в предчувствии расправы. Зал, набитый поэтами и живописцами, орал и требовал суда над поэтами и живописцами. Ефремов не раз говорил, что это было одно из самых тяжелых впечатлений его жизни. Надо было иметь мужество и особого рода изворотливость, чтобы в этих условиях не только сохранить дух студии, но и попытаться развить свое искусство.

От «правды жизни» студия стала двигаться к «правде театра». Они учились новым способам выявления жизненной правды. Когда Анатолий Эфрос ставил в «Современнике» пьесу Эдуардо Де Филиппо «Никто» (1958; Ефремов играл в том спектакле вора Винченцо), на репетицию зашел автор пьесы. Экспансивный итальянец с места в карьер показал им, что такое настоящая острота и непредсказуемость актерских и человеческих реакций и что такое театральность, которой в «Современнике» тогда сильно опасались. Опыт «Никто» и «Голого короля» был воодушевляющим. Они развили этот опыт в разных спектаклях, но всего полнее в спектакле по пьесе Василия Аксенова «Всегда в порядке» (1965).

Душа современного героя была там расщеплена как бы на две части: изящный циник и прохвост журналист Евгений Кисточкин противостоял наивному мечтателю Треугольникову. Бес и антибес боролись за душу современного человека. На сцене был изображен большой московский дом в разрезе: в каждой клеточке этого дома шла жизнь. Слева сверху молодая мать стирала пеленки, справа внизу румяный пенсионер упражнялся с эспандером, а юная девица крутила хула-хуп. Старики рассказывали допотопные анекдоты, молодые «кадрили чувих». Ефремов как бы рентгеном просвечивал дом и пытался понять вместе с писателем и актерами, что же будет в этом доме-стране, что ее ждет.

Опыт коммуналки был личным опытом и режиссера, и писателя. Ефремов свои отроческие годы провел, как уже



было сказано, в огромной коммуналке на Арбате, где сошлись «чистые» с «нечистыми», троцкисты с работниками НКВД, религиозные сектанты с фанатиками-коммунистами. До сих пор он вспоминает этот «Ноев ковчег» как основной питательный источник его юности. О своей коммуналке он может рассказывать часами, без усталости, как если бы речь шла о Царском Селе. Арбатская коммуналка завязала дарование Ефремова, его неутолимую жажду видеть и принимать жизнь такой, какая она есть. У Аксенова — соавтора спектакля «Всегда в продаже» — был свой счет к режиму: отец был репрессирован, мать, Евгения Гинзбург, будущий автор «Крутого маршрута», отсидела в лагере почти двадцать лет. Уродство и ослепительность жизни оба чувствовали как импульс к новому театру.

Спектакль «Всегда в продаже» пытался «остранить» современность, подвергнуть ее моральному суду и осмеянию. Тут не вживались в характеры и не искали зрительского сочувствия. Если хотите, это была какая-то новая для «Современника» эстетическая территория, на которой они совершили несколько важных открытий. Они открыли, например, гротесковый талант Олега Табакова, который сыграл в пьесе Аксенова две роли: мужскую и женскую. Как все настоящие лицедеи, тяготеющие к андрогинности, то есть способные преодолеть своим мастерством даже природное различие пола, Табаков с блеском и упоением играл буфетчицу Клаву, эдакую наглую и хватистую бабенку, готовую, как говорится, на все. Стало ясно, что в молодом театре бродят невостребованные силы, которым тесно в современных пьесах (они играли в основном двух авторов — Виктора Розова и Александра Володина; Аксенов не в счет — его драматургический дебют серьезного продолжения не имел).

В 1964 году «Современник» перестал быть студией. Он стал нормальным советским театром. Актеры проверялись на прочность новыми историческими силами, которые они сами в своем искусстве предчувствовали. В 1966 году театр сыграл «Обыкновенную историю» И. Гончарова, спектакль, во многих отношениях переломный. Спектакль поставила Галина Волчек, а роман приспособил к сцене Виктор Розов. Центральной темой спектакля стало превращение человека. Театр стала занимать не столько сила обстоятельств,

формирующих личность, сколько текучесть и податливость самого человека, которого общество лепит неотвратимо в одну и ту же заранее заготовленную социальную форму.

Дуэт Петра Адуева, печального циника, респектабельного чиновника николаевского времени, и его племянника Александра Адуева, провинциального восторженного юноши, приехавшего завоевать столицу, носил захватывающий характер. Михаил Козаков и Олег Табаков вели игру на тему превращения лица в маску. То, что такому превращению подвергался юноша, сыгранный Олегом Табаковым, придавало зрелищу особого рода аромат. За счастливым Табаковым с его ямочками на щеках и завораживающей солнечной улыбкой вилял шлейф розовских мальчиков и других излюбленных героев нового поколения. Это он, Олег Табаков, в розовском спектакле «В поисках радости» срывал со стены отцовскую шашку и рубил проклятые мебельные гарнитуры, которые тогда представлялись символом ненавистного мещанства. И вот этот мальчик, «лирический тенор эпохи», повернулся совсем иной своей «готовностью». «Современник», не боясь самопародии, резко поменял акценты и рассмотрел возможный вариант судьбы своего героя. Табаков с какой-то хищной точностью вскрывал в прекраснородушном молодом человеке бездонные запасы веселого, наглого и азартного присособленчества. Дядюшка Адуев, как его трактовал Михаил Козаков, был циником старого покроя, его скепсис был по-своему симпатичным: он питался знанием жизни, житейским опытом. Племянник «превращался» мгновенно, не выдержав даже первых жизненных испытаний. Момент, когда на место восторженного юноши с пылающими глазами и ямочками на щеках являлся упитанный боров с прилизанными волосами и отчетливо проступившей «мордой лица», этот момент прорастания маски сквозь лицо был и весел, и достаточно страшен. То был какой-то острый сигнал, который тогда мало кто распознал.

Взаимоотношения человека и общества в спектакле были представлены в наивной метафоре некоего зелено-суконного государства чиновников, которые составляли своего рода хор. Чиновники-статисты восседали за столами, ставили штампы на каких-то бумагах, передавая их друг другу наподобие роботов. Они штамповали человека в за-

ранее заготовленную форму. Так представлялась эта сложная тема в Москве 1966 года.

Через несколько месяцев на сцене «Современника» Олег Ефремов поставил новую пьесу Виктора Розова «Традиционный сбор». Тема, опрокинутая драматургом в классику, теперь адресовалась живой современности. «Шестидесятники» на этот раз примеривались к судьбе ближайшего к ним по историческому ряду поколения: тем, кто вступил в серьезную жизнь перед войной. Выводы оказались неутешительными.

Ефремов не преклонялся перед силой обстоятельств. Зная их липкую затягивающую способность, он все же пытался при любой возможности вдохнуть в человека энергию сопротивления. В спектакле по пьесе Александра Володина «Назначение» (1963) он внушал своим зрителям и самому себе, что нельзя уступать своего места. В пьесе речь шла о повышении в должности, которую предлагали хорошему человеку (невиданная у нас ситуация). Но на самом деле речь шла о долге, о «назначении», о необходимости осуществить себя.

«Традиционный сбор» стал важной поправкой к пьесе Володина. Свое человеческое «назначение» тут исполняли только те, кто не сделал никакой карьеры, ничем не пожертвовал, никакого повышения не получил и никакого места в социальной иерархии не занял. В такого рода мотивах сказывалась глубоко укорененная у нас неприязнь к успеху, богатству, карьере — мотив, пришедший в либеральные советские пьесы из русской классики, в которой носителем христианской истины становится чистильщик выгребных ям Аким или, на худой конец, Идиот, прибывший в Петербург с узелком, заключавшим все его пожитки.

Ефремов собрал героев пьесы в школьном классе (действие не случайно происходило в анатомическом кабинете). Люди расставили друг другу на доске отметки за официальные жизненные успехи. А потом всем ходом спектакля, всем беспощадным исследованием прожитых жизней эти отметки стирались со школьной доски. Профессора химии, литературные критики, вообще все, сделавшие хоть какую-то карьеру в этом обществе, достигли ее в основном путем самопредательства. Скелет, стоявший сбоку в

анатомическом кабинете школы, казалось чуть-чуть согнул руку и просил о помощи. Это было символическое наглядное пособие по гражданской истории. «Современник» прозревал завтрашний день своего поколения.

Впрочем, в 1967 году театр еще надежд не терял. Напротив, именно в этом году Ефремов решил совершить некий поступок и осуществить на своей сцене трилогию, посвященную русскому революционному движению — от декабристов до большевиков. Время было подходящее — страна готовилась к полувековому юбилею Октябрьской революции. Замысел этой легендарной трилогии нуждается в некотором комментарии.

В «Современнике» меньше всего хотели покуситься на господствующий режим или поставить под сомнение его основы. Напротив, они хотели защитить, очистить идеи революции от накипи и «искажений». На этом строилась, собственно говоря, вся идеология «шестидесятников». Булат Окуджава пел тогда о том, что где бы он ни встретил свою смерть, он «все равно падет на той, на той далекой, на гражданской, и комиссары в пыльных шлемах склонятся молча надо мной». Отец Окуджавы делал революцию, в 1937-м был расстрелян, мать прошла лагеря, но сын все еще верил в революцию. Отец Александра Свободина, автора «Народовольцев», принадлежал к тому же революционному клану; активный боец Коминтерна, он погиб в 1923 году в Германии во время рурского восстания, а его жена потом расплатилась за участие в революции многими годами неволи. То же самое можно было бы сказать и об авторе заключавшей трилогию пьесы «Большевики» Михаиле Шатрове. Племянник жены расстрелянного Председателя Совета Народных Комиссаров Алексея Рыкова, сын репрессированных родителей, он тем не менее стал основным создателем советской «ленинианы» в постсталинское время, сменив на этом посту Николая Погодина. Его пьесы о Ленине запрещали и уродовали, но это делали не потому, что Шатров предьявлял какой-то счет Ленину. Напротив, всеми доступными ему средствами он пытался доказать, что истоки революции были кристально чистыми и лишь потом Сталин и его сатрапы замутили эти истоки и опозорили ленинские идеи. Это была очень устойчивая либеральная мифология, которую в «Современнике» разделяли.

В интервью 1993 года Окуджава вспоминает свое детство, отца-грузина и мать-армянку: когда в дом приходили гости и начинала звучать армянская речь, мать — «фанатичная большевичка» <...> всегда прерывала: «Товарищи, давайте говорить на языке Ленина»<sup>29</sup>.

В 1967 году над этим еще не шутили. В трилогии «Современника» правила вера в «чистую революцию». Центральной же темой трилогии стала тема революции и нравственности, больше всего занимавшая тогда общественное сознание. Созданные в ударном порядке (работали буквально днем и ночью) спектакли «Декабристы», «Народовольцы» и «Большевики» представляли русскую историю как единое пространство, как бесконечную цепочку связей и взаимозависимостей. Любой поступок, героический или предательский, отзывался по всей цепи. Театр пытался понять, откуда вырос террор 37-го года и почему Великая Революция, в которую они свято верили, обернулась такой катастрофой для страны.

Олег Ефремов стал выяснять главный вопрос: соотношение цели и средств освободительной борьбы, когда неправые средства до неузнаваемости искажали высокую цель, так что уже никто не может припомнить, а была ли эта цель вообще.

В «Декабристах» Леонида Зорина Ефремов как режиссер и как актер (он играл императора Николая I) открывал сложную этическую загадку декабризма. Люди, о которых Александр Герцен писал как о богатырях, кованых из чистой стали, на допросах в казематах и на свиданиях с царем очень быстро «раскололись», не выдержали испытания. В спектакле этому находили оправдание. Люди, воспитанные в традициях дворянской чести, оказываются беззащитными перед логикой политической вседозволенности, воплощенной в царе-лицедее. Из мира мечтаний и прекраснородушных иллюзий первое поколение русских дворян-революционеров попадало в застенки. Правил такой игры они не знали и совсем не представляли, с какой адской машиной им придется иметь дело.

Проблема цели и средств уже здесь обнаружила свою тупиковую антиномию: или «аполитичная нравственность», или «безнравственная политика». Вопрос был поставлен те-

атром со всей доступной ему художественной честностью. Но выхода из обнаруженного противостояния они не нашли — ни в пределах декабристского сознания, ни в границах своего собственного.

В «Народовольцах» Александра Свободина проблема цели и средств обретала новый поворот. Желябов, один из героев «Народной воли», и его товарищи охотятся за царем Александром II. Восемь покушений на царя, освободившего Россию от крепостного права, кончаются неудачей, пока наконец его не приканчивают. Мученики своей идеи, народовольцы вытравили в себе все чувства, кроме ненависти. Человек поглощался идеей. «Затерроризировались...» — мрачно острил Желябов — Ефремов (труднейшую роль он и на этот раз взял на себя).

Всеми сценическими средствами Ефремов пытался показать изначальную трагедию «народовольчества». Народ, именем которого они клялись, был не просто равнодушен, но и враждебен революционерам. Лучшие актеры «Современника» играли ту самую народную сцену, которую так культивировал когда-то Художественной театр. Им было важно создать в мгновенных летучих портретах обывателей, крестьян, торгашей некий коллективный портрет народной среды. Народ толкался, говорил о своем, торговал, пил, пел. Тема освобождения народа обретала коварный оттенок, вроде того, как это сделано у Чехова в «Вишневом саде», где старик Фирс вспоминает освобождение от крепостного права как бедствие и «несчастье».

Террором интеллигенты хотели осчастливить людей, дать свободу тем, кто в ней не нуждался. Кровь тянула за собой новую кровь, еще большую. Пять веревок, выброшенных над пустой сценой в финале «Декабристов», были прелюдией к зловещей сцене казни в «Народовольцах». Раздраженная толпа улюлюкала, глумилась над террористами-освободителями. Но только до определенного момента. Зрелище жестокой расправы в буквальном смысле слова поворачивало толпу. Весь этот пестрый полупьяный люд, стоявший спиной к зрительному залу, в самый момент казни резко разворачивался на зал. Зрители начинали ощущать себя так, будто находятся на месте казни, рядом с виселицами. Лицо толпы преобразалось (напомню, массовку игра-

ли лучшие артисты театра). В людях просыпался страх, ужас и сострадание. На короткий миг толпа становилась народом. «Совість моя чиста» — с этими словами уходили в смерть герои «Народной воли», вполне подготовившие почву для тех, кто назовет себя большевиками.

«Большевики» завершали трилогию и выносили ее проблематику в новый исторический контекст. Искомая власть, рычаг всеобщей свободы оказывался в руках у большевиков, которые ощущали себя прямыми наследниками декабристов и деятелей «Народной воли». Вопрос нравственности из горних высот философии опускался на грешную землю. Действие пьесы разворачивалось в часы, последовавшие за покушением на Ленина в 1918 году. Народные комиссары решали вопрос о «красном терроре». Самого Ленина в спектакле не было: тяжело раненный, он находился в соседней комнате. Из зала Совнаркома, где проходило заседание, шли от имени Ленина телеграммы, просьбы, приказы. Каждые десять минут менялся караул по краям авансцены (что было чистой воды анахронизмом, но придавало напряженный ритм зрелищу). Комиссары до хрипоты спорили о том, куда может завести террор, который они собирались объявить. Они вспоминали французскую революцию, Конвент, Комитет общественного спасения. Вспоминали, как террор выродился в резню, а политика устрашения сменилась политикой истребления. Все эти вопросы применительно к Октябрьской революции были для публики оглушающе новы, к тому же пьеса была стилизована под документальную драму, то есть претендовала на историческую достоверность. Полвека этих вопросов даже нельзя было задавать. «Современник» вопросы задал, и этого с лихвой хватило либеральному сознанию, исходившему из презумпции невиновности Ленина и праведности кровопролития.

Большевики голосовали поздно ночью. Руки за «красный террор» поднимали по-разному. Все, кто видел спектакль, вероятно, никогда не забудут, как голосовал Луначарский, народный комиссар просвещения (играл его Евгений Евстигнеев). Это был один из знаменитых «трюков» актера, придававших политическому сюжету человеческую убедительность. Рука наркома медленно, будто раздумывая, шла вверх. Потом она застыла, замирала в какой-то крити-

ческой точке. И наконец выпрямлялась резко вверх: смертный выбор сделан, решение принято. В конце спектакля наркомы тихо, шепотом, чтобы не беспокоить раненого вождя, начинали петь «Интернационал». Подсаживались друг к другу, братски ощущали друг друга, будто впервые произносили слова пролетарского гимна. Они всматривались в зал, вопрошали его. Люди в зале вставали со своих мест, подхватывали слова гимна: «Весь мир насилия мы разрушим до основания, а затем...» Те, кто были на сцене, своего будущего не ведали. Зал знал, что будет «затем». Единение сцены и зала в этом гражданском порыве было, вероятно, одним из сильнейших театральных переживаний поколения «шестидесятников».

Этот стопроцентно революционный спектакль, естественно, попытались закрыть. Ренегаты не любят вспоминать свое прошлое. Главное цензурное управление запретило пьесу, но Ефремов все же сумел притащить на прогон министра культуры Е. Фурцеву. Та на свою ответственность разрешила спектакль. Они сыграли его 7 ноября 1967 года, в день 50-летия Революции. Фурцева произнесла тогда свой милостивый приговор: спектакль показался ей самым лучшим партийным собранием, которое она когда-либо посещала. Такая оценка никого не смутила. Художники находились в тех же идеологических шорах, что и власть. Они могли плыть против течения, но оставались в той же реке и в тех же берегах. Ефремов вступил в партию сразу после смерти Сталина (это был так называемый сталинский призыв). Саму идею революции, кажется, никогда под сомнение не ставил (притом что тот вариант советского режима, которому он был современником, на дух не принимал). В конце 60-х произойдет раскол «сопластников». Александр Солженицын первым осмелится поставить под сомнение именно идею революции, которую основная масса «шестидесятников» не трогала. Аркадий Белинков, отсидев срок, писал в своей книге о Тынянове (1965), что в России слишком мало было революций. Критик был уверен в том, что только революции разогревают и прогоняют застоявшуюся кровь истории. Так думали лучшие из этого поколения.

Истина, как обычно, таилась где-то в низовых шутильвых жанрах. Через год после премьеры «Большевиком» ак-



тер «Современника» Михаил Козаков (он играл в спектакле Стеклова) сочинит поздравительную эпиграмму своим товарищам-актерам: «Вливаясь в хор всеобщих од, подняв на сцене мощный ор, сегодня, братцы, ровно год, как голосуем за террор».

Год, прошедший со дня премьеры «Большевиков», был на самом деле роковым. В августе 68-го завершилась «пражская весна», рухнул миф о «социализме с человеческим лицом». Готовился разгон редакции журнала «Новый мир», Александр Солженицын написал свое обращение к Съезду писателей. Пенсионер Никита Хрущев сажал помидоры в своем огороде, иногда приходил на «Голого короля» и там сокрушался, что вот, мол, не успел до конца «разоблачить Сталина». Тень недавно захороненного вождя, вынесенного ночью из Мавзолея, вновь пошла гулять по России. Из-под «Современника» уходила историческая почва. Летом 1970 года Ефремов выпустил свой последний спектакль в этом театре — чеховскую «Чайку». Пьеса, которая когда-то начала Художественный театр, на этот раз закрыла одну из его лучших студий.

Все внутритеатральные отношения, весь груз накопившихся взаимных обид, разочарований и неприязни был выплеснут в чеховский текст. Ефремов пытался превратить Чехова в памфлетиста. Интеллигентные герои Чехова ему тогда очень не нравились. Ему не нравилось, что они так много болтают и ничего не делают. Он внес в «Чайку» идейный разброд конца 60-х годов. Люди перестали слушать и слышать, они только выясняли отношения, пили, склочничали и ненавидели друг друга.

«Чайка» обозначила внутренний крах «товарищества на вере». Он совпал с крахом идеологии советского «шестидесятиничества». Идея «очищения революции» исчерпала себя. В сентябре 1970 года Екатерина Фурцева представит Олега Ефремова труппе Художественного театра. Государство поручало ему руководить головным театральным предприятием страны. Актёрам «Современника» Ефремов предложил в полном составе влиться в МХАТ. Двое суток изнуряющей бесплодной полемики ни к чему не привели. Большинство «современников» отказалось идти в академию. Горсткой соли, полагали они, не посолить болота.

## Наша родословная

Визитная карточка Георгия Товстоногова уже предъявлена — спектакль «Идиот». Теперь пришло время поговорить подробнее об этой ключевой фигуре послесталинского театра.

Сам режиссер написал несколько книг, немало написано и о нем, тем не менее Товстоногов остается одним из самых загадочных персонажей советской сцены. Он ускользает от простых определений. Конечно, его миссия заключалась в том, чтобы соединить разорванные части нашей культуры — довоенной и послевоенной. В общем виде это неоспоримо, так же как неоспорима его собирательная способность. Выросший из мхатовского корня, он хорошо усвоил все, что можно было у Мейерхольда и Таирова. Он очень рано понял, какие возможности открывает брехтовская «поправка» в искусстве актера. Будучи одним из первых «выездных» наших режиссеров, он зорко всматривался в то, что делается в европейском театре. Он приобретал на Западе не только любимые им твидовые пиджаки, но нечто более существенное. Одним из первых прорубив окно в послевоенную Европу, он учитывал в своем искусстве работы Брука и Бергмана, которых хорошо знал. В конце 60-х он начал производить опыты по прививке поэтики абсурдистского театра к драматургии Горького. Ему и это сошло с рук.

По отношению к Товстоногову утвердилось понятие синтеза. Однако только из синтеза не рождаются крупнейшие режиссеры. Нужен был еще какой-то личный фермент, который придаст любому синтезу черты неповторимой художественной индивидуальности. Товстоноговский «фермент» обнаружить трудно. Свой собственный голос он растворял в авторе и актерах, оставаясь верным себе только в одном — в профессионализме. Он был профессионалом, когда инсценировал Достоевского или Толстого. Но он оставался им и тогда, когда ставил спектакль о Ленине или воспевал коллективизацию в замечательном по актерскому ансамблю спектакле «Поднятая целина» по Михаилу Шолохову (1964). Вероятно, он держал этот уровень даже тогда, когда ставил (в конце 40-х годов) пьесу Шалвы Дадиани «Из искры...», посвященную Сталину.

Давно сказано, что у слов есть своя совесть. Настоящий поэт не может гнуть слова, как он хочет. Когда Мандельштам пытался вымучить гимн вождю, он разрушал себя, становился психически больным. А что происходит с режиссером в сходном случае? Каким образом Товстоногов вкладывал свой божий дар в «Поднятую целину»? Из каких источников питалась его вера и была ли она вообще? Об искренней любви Товстоногова к режиму не может быть и речи. Репрессии коснулись его семьи непосредственно. Страх поселился в нем с юности, стал источником его скрытой жизненной драмы, но и многих самых волнующих театральных композиций, в которых он этот страх преодолел (о стране, в которой страх является движущей силой жизни, он поставил гоголевского «Ревизора»). Он сделал профессионализм своим якорем, спасительной опорой, символом веры. Это был его путь, его способ выживания, его ответ на загадку нашего Сфинкса.

Он часто говорил, что не может нормально, как все люди, читать роман или какую-то книгу. Любой текст он воспринимал по-режиссерски, пытаясь тут же определить, что стоит за разговором, чего добивается один человек и чего хочет другой. Он проверял все по действию, уродовал свою читательскую психику, полностью подчинив ее задачам режиссуры. Он всю нашу жизнь открывал как пьесу с определенными предлагаемыми обстоятельствами. Он научился читать эти обстоятельства лучше, чем кто-либо иной. Свою собственную жизнь он превратил в пьесу, пытаясь угадать и сыграть ту роль, которую ему уготовило время.

В таком жизнестроении и в таком ощущении профессии он имел предшественников. Прежде всего на ум приходит образ Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Оба — из Тифлиса, оба полукровки. Оба тяготели к эпическому театру, обладали несокрушимой логикой исследования пьесы, разгадывания ее скрытого смысла. Оба были коллекционерами актерских дарований и понимали актера с головы до пят. Подчинение правопорядку входило в кодекс социального поведения того и другого, так же как способность до старости наслаждаться жизнью. Оба искусно вели корабли своих театров, зная все рифы и мели коварного советского моря. Их жизненные параболы тоже схожи. Основа-

тель Художественного театра и друг Чехова под занавес жизни стал первым режиссером сталинской империи, что не помешало ему остаться художником и сотворить в свои 83 года едва ли не лучший в истории Художественного театра спектакль «Три сестры». Товстоногов после Немировича-Данченко был единственным режиссером, которому удалось в течение трех десятилетий возглавлять советский театральный Олимп и при этом оставаться не только профессионалом высочайшей пробы, но и властителем дум (по крайней мере театральных). Какой ценой это достигалось, можно только догадываться.

Эластичный во взаимоотношениях с внешним миром, внутри театра он был диктатором (как и Немирович-Данченко). Его боготворили и боялись. Трепетали, когда его машина только приближалась к театральному подъезду. Получив закалку при «отце народов», он сохранил менталитет той эпохи в собственном «доме». Он любил власть и наслаждался искусством власти. Гортанный звук его голоса с приятным грузинским акцентом, большой перстень на пальце, крупная роговая оправа очков на хорошо вылепленном лице, имевшем сходство с какой-то хищной птицей, язвительная, порой блестящая ирония, шарм крупного дипломата — все выдавало в нем хозяина жизни, знающего секрет успеха. Притом что он был болезненно чувствителен к чужому слову и оценке, пытаясь по-своему контролировать театральную прессу. За глаза вся театральная страна величала его Гогой, что придавало фигуре режиссера домашность и вместе с тем апокрифическую значительность. «Гога» невольно вызывал в памяти образ «крестного отца» — в смысле неофициальной власти в театральном мире. И с этой неофициальной властью считалась власть официальной, которая не раз пыталась метить его своими ядовитыми когтями. Метила, но достать не смогла. В течение тридцати лет Георгий Товстоногов держал образцовый советский «театр-храм» в колыбели революции Ленинграде, самом неблагоприятном для искусства городе Советского Союза.

Его спектакли в смысле социального анамнеза были точны, как судебный протокол. С особенным блеском аналитический дар режиссера расцветал в пьесах широко из-

вестных, даже захватанных. Его слава началась с «Оптимистической трагедии» Всеволода Вишневского (1955). Автор пьесы был одиознейшим экспонатом даже в нашем писательском гербарии. Пулеметчик и комиссар Балтфлота в годы гражданской войны, сталинский литературный опричник позднее, он создал жанр «оптимистической трагедии», узаконенный в начале 30-х годов знаменитым спектаклем Александра Таирова. Товстоногов взял эту пьесу и наполнил совершенно иным содержанием. Он сместил акценты, выдвинув на первый план не женщину-комиссара, а фигуру Вожака, в котором выразил всю свою выношенную ненависть к режиму. Он опроверг изысканную геометрию таировских мизансцен. Таировской эстетизации революции — «Небо. Земля. Человек» — он противопоставил кровавую реальность этой земли, равнодушное небо и гнусное политиканство людей, втянувших народ в мясорубку ради удовлетворения жажды власти.

Вожак анархистов играл Юрий Толубеев. Вязкая, ленивая походка, ударная сила коротких реплик, каменное лицо с низким лбом и пустыми немигающими глазами. «От всей этой глыбы мяса, распирающего матросскую тельняшку, веяло страшной силой самовластья, не ведающего ни жалости, ни сострадания. Вожак был живым олицетворением разнузданной страсти к насилию, маниакальной подозрительности. Когда вращающийся круг сцены выволакивал на всеобщее обозрение жирную тушу идола, важно развалившегося на цветастом ковре и окруженного подбострастными приспешниками, готовыми кого угодно пристрелить по первому же его знаку, зрительный зал охватывало чувство покуда еще бессильной, но острой ненависти»<sup>30</sup>.

В этом портрете, принадлежащем перу Константина Рудницкого, не назван только прототип Вожака. Но это и не надо было растолковывать. Шел декабрь 1955 года, и публика великолепно понимала театральную метафору. Образ сталинского государства, его криминальная природа, прикрытая революционными лозунгами, впервые были предъявлены Товстоноговым на всеобщее обозрение. Вожак уходил в смерть пугающе медленно и вдруг, перед тем как исчезнуть, на огромном накале, на хрипе ошпаривал зал: «Да здравствует революция!». В этом симбиозе уголовни-

ка и революционера, уголовника-революционера Товстоногов угадал и раскрыл один из самых коварных обманов века.

Вскоре после премьеры «Оптимистической трагедии» Товстоногов возглавил Большой драматический театр имени Горького и начал там свою перестройку. Он начал ее с полным учетом предлагаемых обстоятельств, в отличие от той «перестройки», которую начнут в масштабе всей страны через тридцать лет. Труппу он решительно обновил, но новую репертуарную программу вводил очень осторожно. Французская чувствительная пьеса «Шестой этаж» соседствовала с незатейливой советской комедией «Когда цветет акация», но обе постановки были выполнены с профессиональным блеском. Только в конце второго сезона он выпустил «Идиота» со Смоктуновским. Это был прорыв, взрыв, переход в новое качество не только ленинградского театра, но и всей нашей сцены.

После такого спектакля самое трудное заключалось в том, чтобы удержать уровень. Громко начинали тогда многие, но очень немногие оказались достойными своего дебюта. Следующий сезон Товстоногов как бы отдыхал после Достоевского на проходной итальянской пьесе «Синьор Марио пишет комедию» Альдо Николаи и на не менее дежурной советской пьесе Игната Дворецкого «Трасса». В 1959 году он выпускает «Пять вечеров» Александра Володина и «Варваров» Максима Горького, два спектакля, которые непрерываемо возвели Товстоногова и его театр в ранг первой сцены страны.

Александр Володин за два сезона до этого дебютировал пьесой «Фабричная девчонка», которую поставил Борис Львов-Анохин в Театре Советской Армии. Спектакль вызвал резкую полемику. Стая борзых в виде официальных театральных критиков, группировавшихся тогда вокруг журнала «Театральная жизнь», почуяв чужака, взяла след. Враждебным был терпкий запах живой жизни, сама человеческая интонация нового ленинградского автора. Он привел на сцену ничем не примечательных людей, воспитанных нашей жизнью и никакой иной жизни не знающих. Он стал открывать их простой день, их естественное стремление к радости. Героиня пьесы Женька Шульженко, «фабричная девчонка», обладала критическим направлением ума, нена-

видела фальшь, но она же вытягивалась в струнку при звуках «Интернационала», отдавая неизвестно кому салют в темном коридоре детского дома, в котором выросла. Это было поколение сирот, перебитое и перемолотое войной с немцами и с собственным народом. Володин повествовал о тех, кто уцелел. Он писал о том, каким чудом сохранился народ.

Его героев в наше искусство дальше передней тридцать лет не пускали. Это был фон, глухая периферия советской драмы, ее безликий хор, который мог только ликовать и одобрять мудрость власти. Толща людская, «народ-деталист», как сказал бы Пастернак, на сцену не попадал. В пьесах Володина этот народ впервые заговорил своим голосом. Опыт володинских героев был сдвоен с его собственным опытом, укорененным в предвоенной и военной России. Есть понятие «родина-место» и есть понятие «родина-время»<sup>31</sup>. Независимо от того, как будет оцениваться время нашей юности, для нас оно все равно будет единственным и прекрасным. Выбора тут нет. «Родиной-временем» Володина стали тридцатые годы. В его воспоминаниях довоенный духовой оркестр под управлением какого-нибудь лейтенанта Гурфинкеля звучит музыкой счастья. Володин принес в свои пьесы опыт массового советского человека, который уцелел в довоенных репрессиях, войну прошел в рядовых, был тяжело ранен в легкое, но все же выжил и даже получил возможность об этом чуде что-то сочинить.

В его узко посаженных голубых глазах, с любовью запечатленных в ироническом портрете Николая Акимова, иногда просыпалась ярость и жесткая неуступчивость. Тогда тишайший Саша Володин мог заорать, послать начальство куда-нибудь очень далеко и пойти взять свои наркомовские сто грамм. Новая власть могла многое, но и она не могла отменить эту последнюю российскую радость. «Странно пить одному: выпил, закусил, подумал в тишине о том о сем и совершенно неизвестно, пора ли еще выпить или пока рано», — напишет он потом в «Оптимистических записках»<sup>32</sup>, вспоминая свое короткое учительство в глухой деревушке. Тут хорошо слышна володинская интонация, тип его юмора, всегда готового обратиться на свое собственное несовершенство.

В поздние 70-е я как-то спросил его о том, был ли он в Чехословакии. Володин потупился и очень тихо, чтоб не слышали за другими столиками, ответил: «Понимаете, после 68-го я не могу там показываться. Это же стыдно».

Ему всегда было стыдно. И из этого ростка возникнет целое направление новой драмы, от Александра Вампилова до Людмилы Петрушевской, пьесы которых будет буквально выгрызать все та же стая сторожевых псов, что травила автора «Фабричной девчонки». В итоге Володина вытолкнули из театра, но это бы случилось еще раньше, если б в Москве его не взял под защиту Олег Ефремов, а в Ленинграде — Георгий Товстоногов.

В «Пяти вечерах» режиссер стал читать по радио володинские ремарки, чтобы передать зрителям природу новой «бытовой драмы», в которой он расслышал волнующую музыку «оттепели». Дело происходило в обычной ленинградской квартире, в которой спустя семнадцать лет появлялся откуда-то с Дальнего Севера некий Саша Ильин. Он решил навестить подругу юности Тамару, которую в те далекие годы именовали не иначе, как «звезда». Кто такой этот Ильин, было не ясно; почему он пробыл столько лет на Севере, можно было только догадываться. Его «звезда» за эти годы потускнела и погасла, превратившись в нормальную советскую женщину-труженицу: мастер на фабрике, бездетная, безмужняя, тупо счастливая в работе, вымещающая свою нарастаченную любовь на племяннике, которого учит уму-разуму и при случае заставляет наслаждаться текстами Карла Маркса. В масть героям — безликий интерьер, до боли знакомый полунищий быт: стол, накрытый дешевой клеенкой, шкаф, кушетка, застланная темным одеялом, неременное корыто, висящее у двери. Товстоногов не показал даже клочка города в зашторенном окне, ни одного ленинградского вида, который бы скрашивал ощущение полнейшей тривиальности происходящего. Заурядный шофер с Севера, приятный, чуть нагловатый баритон, ухватки провинциального донжуана. И заурядная женщина с фабрики с накрученными бигудями и заученно-бодрыми интонациями...

Любовь не врывалась сюда пожаром. Нет, она разгоралась где-то глубоко внутри, боясь открыто выразиться. Болтали ерунду, ничего важного не произносили вслух, боясь



спугнуть возможный миг счастья. Володин написал историю о том, как к окаменевшим людям возвращается чувство. Как сдирается шелуха готовой формы, заученных интонаций, привычных социальных ролей. Как советский человек становится просто человеком, возвращается к самому себе. Эту простейшую, как гамма, мелодию вели Ефим Копелян и Зинаида Шарко. Это было явление поэтического порядка: сквозь магию наивных и бессмысленных слов лился свет того переломного времени, когда миллионы Ильиных возвращались из лагерей и ссылок, встречали своих близких, отогревались в родных коммуналках. «Миленький ты мой, возьми меня с собой», — напевала под гитару удивительно похорошевшая женщина, и радость уничтоженной человечности покоряла зал.

Простой володинской истории Товстоногов поставил историческое дыхание. Может быть, в этом была вообще сильнейшая сторона его режиссуры. Его дарование было эпического склада, его спектакли не зря называли сценическими романами. За любой пьесой, будь то классика или современная драма, он умел увидеть огромный кусок жизни, который служил этой пьесе источником. И тогда знаки на бумаге наполнялись ошеломляющими «случайностями» и открытиями, которые к тому же добывались как бы изнутри самой пьесы, без открытой ломки ее структуры. Режиссерский прием как демонстрацию своей изобретательности Товстоногов презирал. Он не любил слово «концепция», предпочитал другое слово — «разгадка».

Разгадав Володина, он в том же сезоне решил перечитать «Варваров». Пьеса о том, как двое железнодорожных инженеров-цивилизаторов попадают в сонную зыбь провинциального городка и сами оказываются «варварами», ставилась нечасто. Анекдотические герои, говорящие языком Ницше, трудно поддавались сценической трактовке. Лев Толстой назвал как-то горьковские пьесы «вселенским собором умников», и это наблюдение подтверждалось сценической практикой. Герои Горького умны авторским умом, остроумны его остроумием. Они одарены его грубой и яркой фразеологией, в которой спрессован громадный опыт наблюдений над фантастической нашей жизнью. Уже Художественный театр, получив «Дачников», не решился поставить их. Пьеса с резко выраженным «направлением»

отталкивала «художественников», как и вся «горькиада». Немирович-Данченко, который изобрел это словечко, напишет автору «Дачников» письмо и там определит главную болезнь Горького как театрального писателя: он никого из своих героев не любит<sup>33</sup>. Были времена, когда на эту «нелюбовь» был огромный спрос. В годы режиссерской юности Товстоногова в советском театре сложился канон горьковского спектакля, основанного на «нелюбви».

Постановщик «Варваров» этот канон сломал. Он сочинил театральный роман о русской жизни, вернув пьесе общечеловеческое содержание. Он преодолел «горькиаду», ее длинноты и остроты, подтверждавшие приговор Немировича-Данченко о внутреннем презрении автора к героям. При этом «природу чувств», очень яркую у Горького, режиссер бережно сохранил. Он даже усилил атмосферу туземной провинциальной одури, в которой город, как указано в ремарке, напоминал «яичницу на сковородке». Он увлек воображение актеров тем, что предложил играть местных обитателей как жителей острова Таити. Это маленькое государство, в котором есть своя местная интеллигенция, свой высший слой, своя культура. Они все немислимые патриоты своего острова. Интервенция двух инженеров разрушила целый мир человеческих страстей, которые никакого презрения у Товстоногова не вызвали. Напротив, не нарушая жанра трагикомедии, он превратил жизнь-анекдот каждого персонажа в жизнь-судьбу и сумел это сценически и актерски оправдать. К моменту постановки «Варваров» в труппу вошли Татьяна Доронина, выпускница Мхатовской школы, и Павел Луспекаев, до этого игравший в Кисеве. Новички и «ветераны» составили новый ансамбль БДТ, который в «Варварах» открыл свои огромные возможности.

В центр композиции Товстоногов выдвинул Надежду Монахову — Татьяну Доронину. У Горького был написан анекдот в стиле русс об очень красивой и столь же глупой провинциальной даме, почти идиотке, начитавшейся романов и вообразившей приезжего инженера Черкуна тем самым Мужчиной с большой буквы, по которому тосковала ее душа. Самоубийство в конце пьесы было столь же пародийным, сколь и цитатным. Так убивают себя в романах «роковые женщины».

Режиссер пошел обратным ходом. Самоубийство и красоту жены акцизного он воспринял как серьезные обстоятельства. Прежде всего он обнаружил самоценность красоты. Надежда была не просто красива, она была обжигающе, сокрушающе красива. При этом игралась не столько чувственность (столь очевидная в молодой Дорониной), но, что важнее, идеализм ослепительной провинциальной дамы. Победительная, с гордо посаженной головой, совершенно безразличная к толчее, что происходила на сцене, она стояла в стороне от всех, впившись своими иссиня-голубыми глазами в Черкуна — П. Луспекаева. Говорила она каким-то напряженным шепотом, с короткими асимметричными придыханиями, которые станут потом на много лет фирменным доронинским штампом. Но тогда придыхания эти казались неотразимыми. Это был голос Любви и Идеала, к которым эта женщина себя приготовила. Надежда могла нести любую чушь, это ничего не меняло. Даже откровенная дурь шла ей на пользу. Красота не устаивала себя заботой об уме.

Ей было в кого впиваться. С приходом Павла Луспекаева Товстоногов обрел артиста редчайшего дарования и той забубенной российской силы, которая вспыхивает ярчайшим пламенем, но долго не горит. Он мало сыграл, сильно пил, началась гангрена, ему ампутировали часть ноги. Он еще пытался сниматься (в тех ролях, где можно было сидеть). Даже в этих «сидячих» ролях (вроде таможенника в «Белом солнце пустыни») от него нельзя было оторвать глаз. Между героями Дорониной и Луспекаева разворачивалась драма страсти, которая ничего и никого не стеснялась. Несчастный акцизный Монахов — Евгений Лебедев, муж Надежды, руководил оркестром пожарных, играл на кларнете и мучился несказанно оттого, что Бог наказал его таким непомерным даром — быть обладателем нездешней Красоты. Божественным шепотом, не повышая интонации, Надежда роняла слова, обращенные к сборщику налогов: «Отойди, покойник». В спектакле стрелялись, спивались, издевались и мучили друг друга, родной туземный остров сверкал всеми гранями своего кошмарного бытия. «Горькиада» постепенно превращалась в русскую трагедию: во всяком случае, смерть Надежды Монаховой не только потрясала, но и возвышала спектакль до уровня катарсиса,

которого никто тут не ожидал. «Господа, вы убили человека...» — в мертвой тишине звучал голос Маврикия Монахова. «Что же вы сделали? а? Что вы сделали?» — тупо повторял и повторял он вопрос, адресуя его не столько инженерам-варварам, сколько тому, кто отвечает за миропорядок. И этот резкий смысловой и эмоциональный слом наполнял пьесу тем живым состраданием, которого так недоставало в драмах Горького основателю Художественного театра.

Через два года Товстоногов перечитал комедию «Горе от ума». Пьеса давным-давно была упакована, как и драмы Горького, в непробиваемый панцирь исполнительской традиции. Комедию играли жирно, со вкусом, подменяя некогда грозный смысл уютной сценической условностью. Великий текст перестал ощущаться. Дело смыслоубийства довершала школьная программа. Короче говоря, в год постановки пьесы в БДТ она, кажется, не шла ни в одном российском театре.

Когда-то сценическую условность грибоедовского канона «взорвал» Мейерхольд. В его спектакле 1928 года изменилось даже название. Это было не «Горе от ума», а «Горе уму», что заостряло центральную тему комедии, которую автор сформулировал необычайно просто: «Девушка сама по себе неглупая предпочитает дурака умному человеку». Вот на таком простом сюжете надстраивалась потом вся философия русской драмы и нашего искусства вообще — от Пушкина до Достоевского. Первый, признавая блеск грибоедовских стихов, полагал, что в герое комедии есть непреодолимый недостаток: отсутствие ума. Признак умного человека знать с первого взгляда, с кем ты имеешь дело, и не метать бисер перед свиньями. Достоевский, напротив, в уме Чацкому не отказывал и даже полагал, что его отравленный ум и есть исходная точка скитальческого сознания русского интеллигента, оторванного от народной почвы.

Товстоногов вспомнил Пушкина сразу же, вывесив над порталом сцены — вместо эпитафии — строки поэта: «Догадал меня черт родиться в России с умом и талантом». Разразился скандал. Режиссер эпитафией пожертвовал без особого ущерба: о том же вопила каждая клеточка его спектакля. Острота прочтения достигалась простым режис-

серским ходом, в какой-то степени продиктованным пушкинской критикой грибоедовского героя. Чтоб Чацкий не выглядел глупцом, режиссер развернул его от партнеров к залу. Прием «остранения» сработал наотмашь. Все свои страстные монологи Чацкий стал «метать» современным зрителям, то же самое сделали и его оппоненты. Герои начали общаться как бы через публику, которая стала свидетелем и судьей этого непримиримого поединка.

Со школы захватанные монологи обжигали новым смыслом. Зарождение свободного ума, его противостояние мышленности старой гвардии и когорте молодых оптимистов выражало главное противоречие нового времени. Ум самого Товстоногова оказался трезвым: шанса на победу своему Чацкому он не дал, хотя и сумел рассмотреть лицо нового поколения.

Как и в случае Смоктуновского — Мышкина, он и на этот раз угадал центрального исполнителя. Роль Чацкого он доверил Сергею Юрскому, звезда которого взошла в день премьеры. Этот некрасивый и нервный молодой человек, даже внешне напоминавший Мейерхольда, с удивительным чувством стиха, блестящей иронией и блеском умных глаз стал лирическим центром поколения «шестидесятников». На Юрского стали ходить. Он был из тех, кто успел глотнуть свободного воздуха и сделал это темой своего искусства. Его Чацкий любил, страдал, задыхался, корчился от боли. Не мог ни к кому пробиться, ни до кого докричаться. Он исповедовался перед залом, который отвечал ему волной горького сочувствия. В сцене бала Товстоногов окружал его хоромом масок, свиных харь, от которых мутился разум. Вопреки Грибоедову, но в полном согласии с правдой этого спектакля Чацкий — Юрский падал в обморок в центре сцены.

Мотив расставания с романтическими иллюзиями правил грибоедовским спектаклем. Свой кризис переживал здесь не только падавший в обморок Чацкий, но и Софья. Борис Алперс, критик мейерхольдовского призыва, не приняв товстоноговского замысла, оставил тем не менее точное описание ключевого эпизода: «Софья — Доронина в бархатном платье ярко-красного цвета, с золотыми распущенными волосами лежит ничком, распростертая на лестничных ступеньках, освещенная со всех сторон прожек-

торными лучами. Фамусов и Чацкий произносят свои монологи, а Софья продолжает лежать в той же позе, так же ярко освещенная резким светом прожекторов»<sup>34</sup>.

Эта медленная в движениях красавица направляла на Молчалина ток чувств в самом деле возвышенных. И ведь было на кого их направлять. Кирилл Лавров брал в этой роли уж точно не перспективу «мужа-мальчика из жениных пажей». У его Молчалина был чеканный профиль (поставь его режиссер у окна, можно было бы заметить — как это замечают в «Пиковой даме» — сходство с профилем Наполеона). Это и был Наполеон, опоздавший родиться и перепутавший страну проживания. Молчалин в БДТ начала 60-х являл собой философию реальной жизни. Совет съездить к Татьяне Юрьевне он подавал Чацкому насмешливо, горько и прицельно точно. Молчалин — Лавров великолепно владел механикой нашей родной жизни, недоступной романтическому герою Грибоедова.

Художественная объективность Товстоногова была особго рода. Он всегда шел от современности, но умел подойти к ней издалека. В его постановках классики современность обнаруживала свою печальную и ничем не отменимую родословную. В прямой контакт, а тем более в конфронтацию с советской реальностью Товстоногов входил редко и с большой опаской.

Финал «оттепели», по-разному отмеченный Анатолием Эфросом, Юрием Любимовым и Олегом Ефремовым в Москве, в Ленинграде обозначили «Тремя сестрами» Чехова, «Мещанами», а также невыпущенной «Римской комедией» Л. Зорина. В последнем случае речь шла о пьесе, которая открыла советским комедиографам неисчерпаемую жилу: сопоставление нашей действительности с римской. История писателей Диона и Сервилия, их отношений с императором Домицианом читалась как утренняя газета, зал закрытого просмотра жадно ловил намеки и хохотал (на чем жизнь спектакля и оборвалась). На вопрос, кто уничтожил спектакль, ответы существуют разные. То, что ленинградские власти хотели этого — очевидно. Так же очевидно, что Товстоногов мог бы спектакль отстоять (пьеса была разрешена Вахтанговскому театру и никакого тотального запрета на нее не было). Наиболее убедительной кажется догад-

ка современного критика: режиссер сам задушил свое детище<sup>35</sup>. Товстоногова не прельщали лавры Таганки. Скандалов он избегал, театр аллюзий его, в сущности, никогда не интересовал, он занимался работами «глубинного бурения». К тому же отстаивать «Римскую комедию» надо было в ситуации, когда БДТ был приглашен на Парижский театральный фестиваль. Сервилий взял верх в душе режиссера: он разрешил закрыть свой спектакль и даже не попытался извлечь из этой истории необходимых моральных дивидендов: все свершилось в тишине. Эластичность была вознаграждена. Вскоре режиссер был выдвинут кандидатом в депутаты Верховного Совета СССР, а его театр поехал в Париж с новой редакцией «Идиота» (на ленинградской премьеры, как сообщает историк БДТ, использовались билеты, заготовленные для «Римской комедии») <sup>36</sup>.

Тем важнее были прорывы в классику. В Чехове Товстоногова заинтересовала тема коллективного убийства. Именно в этих неожиданных словах он сформулирует тот факт, что все персонажи пьесы, зная о дуэли Соленого и Тузенбаха, палец о палец не ударили, чтобы предотвратить гибель. То, что барона играл Сергей Юрский, тоже не было случайностью. Ломалась судьба этого поколения, вкусившего свободы. Режиссер предлагал свой анализ ситуации, в котором на первый план выходила тема всеобщего паралича воли. Он предъявлял свой счет говорливой интеллигенции, добровольно уступающей свой дом «шершавому животному». Мало кто почувал тогда в прогнозе Товстоногова холод предвидения. Этот холод приняли за рассудочность. В спектакле недоставало нерва, общественного протеста, на который был еще спрос. Печальная объективность смертного приговора не воодушевляла поколение «лириков».

«Три сестры» были поставлены в 1965 году, а в следующем сезоне Товстоногов выпустил «Мещан». Это был итог его первого десятилетия в БДТ, и он подвел его горьковским спектаклем.

Чехову, как известно, «Мещане» не понравились. Он считал, что отвратительный старик, поставленный в центр драмы, не может ее держать: мелкий домашний тиран не вызовет зрительского соучастия. Товстоногов поверил Че-

хову, как он поверил Пушкину в грибоедовском случае. Горьковская тенденциозность, выразившаяся даже в говорящей фамилии героя — Бессеменов,— была перепроверена беспощадной логикой действенного анализа пьесы и тем историческим опытом, которым владел Товстоногов. В результате, не меняя ни одного слова, режиссер внутренне перестроил конфликтную систему драмы. Бессеменов оказался трагикомическим вариантом короля Лира, который, правда, не экспериментировал с разделом державы, а, наоборот, пытался всеми силами развал дома и уход детей предотвратить.

Режиссер нашел магический кристалл, который преобразил заурядную драму. Люди включены в круговорот мертвых понятий, изживших себя представлений. Они не могут вырваться из этого круга, разыгрывая, по выражению героя пьесы, «драматическую сцену из бесконечной комедии под названием «ни туда ни сюда». Чтобы сыграть вот это самое «ни туда ни сюда», Товстоногов применил технику абсурдистского театра. Он преподнес ее Горькому, так сказать, в дар от искусства нового времени.

Дом Бессеменова существовал в атмосфере наваждения, которое было предьявлено «сюрреалистическим» панно, начинавшим и завершавшим спектакль. Оно было выполнено в виде семейной фотографии. В центре — благообразный старик, строгость, седая борода, все признаки благополучного купца, прожившего правильную жизнь, сколотившего капитал и вырастившего детей. Они окружают его плотным кольцом: родные дети — Петр и Татьяна, приемный сын Нил. Но все это — на фоне огнедышащего Везувия, который они не замечают!

Фантазия провинциального фотографа давала стилевой сигнал зрелищу. В доме том было все взаправду, как полагалось в горьковских пьесах: «настоящий» потолок, люстра, мощный шкаф, цветы в горшках. Зритель даже не сразу понимал, что чего-то тут недостает. Приглядевшись, соображал: в павильоне нет стен. Обои в цветочек были натянуты прямо на барабанах-заднике, дом существовал в открытом пространстве и в нем играли не просто извечную пьесу под названием «Ни туда ни сюда», а нечто гораздо более существенное.



Старик Бессеменов — Евгений Лебедев выходил к утреннему чаю царственно-ритуально. И.Соловьева и В.Шитова в статье «Вселенная одного дома» этот остроумный стилиевой сигнал тут же расслышали: «В спектакле Товстоногова режиссерская ремарка «скрип — входит Бессеменов» сродни ремарке шекспировской: «Трубы. Входит король»<sup>37</sup>. Несмазанная дверь выла весь спектакль, выдавая некий беспорядок, тайный недуг, поселившийся в доме (этот скрип станет лейтмотивом бессеменовской жизни, так же как хриплый бой огромных напольных часов). Движения старика были сосредоточенными, видно было, что грызет его дума, что не спал он ночь и хочет обсудить со своими домоладцами нечто очень и очень важное. Истово и долго, с расчетом на окружающих он клал крест, клал демонстративно, чтобы все видели, что он страдает и с чем-то важным обращается к Господу. Дочь Татьяна — Эмма Попова вставала за его спиной и тоже выполняла ритуал, но, повернувшись, он обнаруживал, что кладет она крест совершенно равнодушно. Перед тем как сесть за общий стол, снова грубое нарушение векового чина: дочь бухнулась на стул раньше отца, он это не пропустил, выждал, чтоб она встала, только тогда сел и начал свою утреннюю «проповедь». «Пиленый сахар тяжел и несладок, а стало быть, невыгоден», — он говорил эту ерунду патетически, с глубочайшим подтекстом, как откровение. И так по всей пьесе.

Бессеменов учил дом уму-разуму, но никто не хотел его слушать, кроме испуганной старухи жены, боязливо подсовывающей ватрушку, чтобы чем-нибудь заткнуть ему рот и предотвратить скандал. Старик всем надоел, дом надоел, ритуал надоел. Петр — В.Рецептер фальшиво, одним пальцем наигрывал «Марсельезу»; Татьяна, обидевшись на грубое замечание о зятянувшемся ее девичестве, заплакала. Скандал становился неизбежным.

Спектакль, по сути, и состоял из цепи вот таких семейных скандалов, виртуозно разработанных и подготовленных в стиле трагикомического балагана. Старик нес в себе свою правду. За понятием «дом» у него стоял вековой опыт, он чувал, что происходит что-то неладное, что не туда идут его дети, которым он на беду свою дал образование: «Я вижу, будет он прохвостом... актером будет или еще чем-ни-

будь в этаким духе». Тут старик поднимал жилистую руку со сжатым кулаком и так, как будто топор в дерево, врубал свою тяжелую мысль: «Может, даже социалистом будет... Ну — туда ему и дорога!».

Есть реки, которые умеют менять свое русло. Вот так и пьеса Горького под рукой Товстоногова обнаруживала новое конфликтное содержание. В большой степени оно шло через трактовку Нила. Герой Кирилла Лаврова был обряжен в горьковскую косоворотку, он был постоянно бодр, возбужден и радостен. Чудесный парень, выкормленный в доме Бесеменова, он никакой благодарности к дому не испытывал. «Хозяин тот, кто трудится!» — звонко бросал он горьковские лозунги, которые стали у нас ходовыми как пятаки. Нил представлял у Горького будущее, а Товстоногов из этого самого будущего решил рассмотреть фигуру рабочего-машиниста повнимательнее. Все было сделано в стиле объективнейшего скрупулезного расследования, в котором режиссеру не было равных. Кирилл Лавров играл в Ниле хорошего парня, из тех, что в сталинские времена стали называть «социально близкими». Открытый, всем довольный, не знающий рефлексии, влюбленный в свою Полю, Нил уверенно смотрел в будущее. У него был только один недостаток: он был хамоват, то есть не имел привычки замечать чужие жизни. Не замечал обид старика, не замечал Татьяну, смотревшую на него влюбленными глазами. Когда она заставляла его целующим Полю, он подносил к лицу убитой горем сводной сестры зажженную спичку: почему-то этот бытово оправданный жест — сцена происходила в полутьме — вызывал озноб ассоциации со следователем, слепящим свою жертву...

Все рушилось на глазах, Татьяна пыталась отравиться, старик совершал какие-то титанические и бесполезные усилия по спасению дома. Каждый скандал сопровождался гнусным треньканьем балалайки, звук которой придавал сюжету налет какой-то дьявольщины. Дети уходили. Но не по-человечески, не по-людски уходили, а похамски. «Я знал, что он уйдет, — с безнадежной ясностью формулировал мещанский король Лир, — но только разве так?»

Рушился не дом, а уклад жизни, которым жила основная Россия. Эту самую «основную» Россию принято было презирать. В какой-то степени это шло от нашей идейной литературы и критики, которые сделали презренным само понятие «мещанство» (то есть то, что на Западе именуют «средний класс»). Товстоногов не оправдывал мещанина Бессеменова. Награждая его трагическими лохмотьями, он восстанавливал в своих правах жизнь целого сословия. Через горьковскую пьесу, написанную в начале века, Товстоногов прикоснулся к самой основе российской жизни, которую разрушит революция.

Бессеменов в финале был на удивление тих и подробен. Он снимал цветы с подоконника, снимал их по одному, очень медленно, ритуально. Перед тем как стать на диван, очень тщательно вытирал ноги. Завороженные домочадцы следили, как Бессеменов сходит с ума. Наконец, он открывал окно, кричал полицию, и только потом начинался последний грандиозный скандал. Дом пустел, все уходило, старик оставался один, пытался отдышаться. Потом, опираясь о стул, медленно вставал и уходил в свою комнату. В гробовой тишине скрипела проклятая дверь, которую так и не удосужились смазать. Тоненько, издали слышалась балалайка. Опускался тот самый сюрреалистический занавес, а на нем, кольцуя композицию, вновь восседало чинное мещанское семейство: отец с окладистой седой бордой, мать, дети. А за ними — дымящийся Везувий и какие-то пальмы, столь дикие в нашем климате.

## В границах нежности

В книге Анатолия Эфроса «Репетиция — любовь моя» режиссер пытается объяснить суть своего метода работы с актером. Он говорит об «изогнутой проволочке», о противоречиях человеческой души, которые надо вскрыть и выразить на сцене. Он вспоминает медицинскую кардиограмму, в которой зубцы и волны передают характер работы пульсирующего сердца. Не соблазняйтесь «прямой ли-

нией»: когда на кардиограмме прямая — это означает смерть.

В течение четверти века искусство самого Эфроса было своего рода кардиограммой нашей сцены. По «зубцам» и «волнам» его спектаклей было видно, каков наш сердечный пульс. Для такой роли он был предрасположен всем складом своего дарования, насквозь лирического. Это тем более важно подчеркнуть, что он начинал рядом с Олегом Ефремовым, продолжал вместе с Георгием Товстоноговым и Юрием Любимовым, которые были его друзьями, союзниками и художественными оппонентами. В отличие от них он не имел своего театрального «дома» — его руководство Театром Ленинского комсомола закончилось, к счастью, быстрым изгнанием. Я не оговорился: счастье было в том, что его избавили от той особой ответственности перед режимом, которая сопутствовала любому официальному положению. Он не должен был играть роль первого советского режиссера и подписывать письма против Солженицына, как это делал Товстоногов. Он не должен был соответствовать образу официально утвержденного диссидента, которую навязали Любимову. Он мог не ставить спектаклей к революционным и партийным датам, как Ефремов. Им, в сущности, пренебрегли и оставили только одну возможность — заниматься искусством.

Лучшие спектакли Эфроса невозможно пересказать, как симфоническую музыку или, вернее, хороший джаз, который он обожал. В них покоряла летучесть, импровизационная легкость, которая была введена в четкие берега замысла. Он научил своих актеров жесткости рисунка, «эмоциональной математике». Научил их импровизации в заданном квадрате, в «границах нежности», как он иногда говорил на репетициях. Никакой особой теории у него не было, он был в большой степени интуитивист и занимался только тем, к чему имел душевную склонность.

Низкий болевой порог, как бы отсутствие кожи, в которых он полагал особенность природы больших артистов, были его собственной природой. Он мог заплакать или упасть в обморок от остроты переживания какого-то театрального момента. В его темных восточных глазах, даже когда он смеялся, оставалась тревога. При этом чуждость, если

не враждебность открытому «социальному жесту», тому, что у нас называлось тогда гражданственностью.

Он не умел пить — что в нашем театре противоестественно и даже опасно: под рукой нет самого доступного боль — и душу — утоляющего средства. Для него работа — как запой, с утра до поздней ночи. Репетиция — любовь моя. Культ репетиций, которые со временем он превратил в уникальные публичные спектакли. Неспособность участвовать в общем театральном быте, ненависть к трепу, застолю, хождению в гости, ничегонеделанью, которые забирают почти всю жизнь у людей театра. Если смотрел телевизор или чужой спектакль, старался записывать впечатление или мысли, которые пришли «по поводу». Потом сделал из этих записей несколько важных книг в стиле «Опавших листьев» В.Розанова<sup>38</sup>.

Когда-то ирландский поэт Йетс сформулировал два типа конфликта или боренья, которые жизнь предлагает художнику. Из борьбы с другими проистекает риторика, из борьбы с самим собой — поэзия. Эфрос знал и то и другое, но боренье с самим собой преобладало. Это резко отличало его от собратьев по цеху. Поэтому он пришел к классике. Там почувствовал вкус метафизических проблем. Духовный опыт, заключенный в Чехове и Шекспире, Достоевском и Мольере, Гоголе и Тургеневе, столкнул с опытом советской современности, со своим личным опытом. Вынес из этого столкновения общезначимые впечатления.

Он сотворил своих актеров, которые были с ним таинственно связаны. Вне его глаз они просто переставали существовать. В конце концов это привело к страшному разрыву их отношений, к войне, в которой не было победителей. Он научил своих актеров странно двигаться и разговаривать. Его мизансцены казались незакрепленными, напоминали как бы броуново движение, которое завораживало магнетически. Он попытался создать некий сценический язык для выражения того, что можно было бы назвать экзистенциальным воздухом нашей жизни.

В начале 50-х в Центральном детском театре ему помогла М.О.Кнебель. Несколько лет подряд он ставил Виктора Розова: «В добрый час!» (1954), «В поисках радости» (1957) и почти все, что Розов тогда писал. Пьесы эти дали

ему возможность начать свой «неравный бой» с помпезным, липовым, мертвым искусством, которое его окружало. «Хотелось сделать что-то очень живое, очень естественное, настоящее, чтобы сердце забилося от правды»<sup>39</sup>. Эфрос вместе с Ефремовым (который был до поры до времени его актером) открывал для себя живое наследие Станиславского. Последний тогда был не в моде, начинался «реабилитанц», шепотом стали произносить имена Мейерхольда и Таирова, кое-кто пересказывал дневниковые записи Вахтангова, который перед смертью восстал против Учителя. Но они были верными молодыми псами и готовы были «загрызть» каждого, кто пытался сказать что-нибудь худое об авторе «Работы актера над собой». Эфрос в середине 50-х даже выступил со статьей «Бедный Станиславский!», в которой обрушился на Охлопкова и Равенских за их фальшивую театральщину и тягу к «представлению» — термин, который со времен Станиславского был самым у нас ругательным.

Игра, которую они тогда культивировали, была прежде всего естественна. На этой «собачьей» естественности они продержались несколько лет. Потом Ефремов с Центральным детским расстался, начал «Современник». Из наследия Станиславского он актуализировал то, что сам основатель МХТ называл «общественно-политической линией» своего искусства. Эфрос, задержавшийся в Центральном детском театре на долгие десять лет, пошел иным путем. Он стал развивать то, что Учитель применительно к поискам раннего МХТ называл «линией интуиции и чувства». Одной из принципиальных работ, в которой Эфрос осознал свои новые возможности, был спектакль «Друг мой, Колька!» Александра Хмелика (1959).

Потом он вспомнит, как начиналось разрушение эстетики старого театра. В пьесе дело происходит на заднем дворе школы, и художник Борис Кноблок поначалу, как полагалось, в деталях представил место действия, какую-то реалистическую стену и возле нее не менее реалистическую свалку сломанных школьных парт и т.д. Режиссер и художник покрутили макет в руках и придумали нечто иное: решили разрушить павильон, оголеть пространство сцены, а в центре положить желтый коврик, на котором водрузить

спортивные снаряды, в том числе незабываемого спортивного «коня», который украшал наше школьное детство. По периметру сцены возникло белое полотно, а на нем что-то вроде размытого детского рисунка: контуры домов, краны, деревья, а над всем этим стая птиц, устремленная вверх. Больше никогда Эфрос не войдет в сценический павильон — ненависть к тюремно-замкнутому пространству сцены-коробки останется у него до конца дней.

Спектакль играли студийцы театра, которые всего на несколько лет были старше своих персонажей. Эфросу важна была предельная узнаваемость героев. Эти же студийцы осуществляли мгновенные перестановки, играли пантомимические сценки из школьной жизни и т.д. Они «пережидали» вполне «по Станиславскому», но и учились «представлять». В спектакле засквозил мотив какого-то нового психологического искусства, которое вспомнило о своем театральном происхождении. Психологизм перестал быть скучным, напротив, он стал острым, озорным и волнующим. Убрал стены павильона, они как будто вышли на свежий воздух. Возникло новое ощущение сценического пространства и новое соотношение актера с этим пространством. Именно здесь молодые ученики Эфроса начали то самое броуново движение, которое станет основой его режиссерского почерка на десятилетия.

Через много лет Эфрос вспомнит в своей книге одно место из Ван Гога, где тот описывает замысел картины «Ночное кафе». Адское пекло, демоническую мощь кабака-западни художник хотел передать через «бледную серу», через столкновение и контраст «нежно-розового с кроваво-красным, нежно-зеленого и веронеза с желто-зеленым и жестким сине-зеленым»<sup>40</sup>. Эфрос завидовал самой возможности передать замысел с такой простотой и строгостью, совершенно недоступной людям театра.

Какими красками описать перемещение эфросовских артистов в пространстве сцены? Вероятно, это можно сравнить с причудливой геометрией бильярдных шаров, бегущих друг другу навстречу, легко касающихся друг друга и разлетающихся в разные стороны по точно вычерченным линиям. Это были ступки новой театральной энергии, которая питалась новым ощущением времени. То было,

если хотите, материальное выражение внутренней свободы, которую Эфрос почувствовал и выразил на своем — режиссерском — языке.

Спектакль «Друг мой, Колька!» начинался с наивной заставки-эпиграфа. В разнообразных позах застыли школьники, как в остановленном кадре немого кино: кто с мячом в руках, кто со скакалкой, кто перед «конем», готовый прыгнуть через него. Остановленное движение, застывшие позы, тишина. И вдруг веселый крик, разрушающий мертвый покой: «Перемена!». И тут же все ожило, завертелось и закружилось, мяч достиг своей цели, на спортивных снарядах стали кувыряться, словом, пошла жизнь.

Школьная перемена совпала с переменой исторической. Подмастерье почувствовал себя мастером. Он научился формировать сценическое пространство, как скульптор глину. Воздух сцены стал ему послушен, как краски живописцу или ноты музыканту. К тому же он обрел своего героя-протагониста в мальчике-подростке Кольке Снегиреве. Неуживчивый, грубоватый, болезненно застенчивый и предельно честный паренек не мог вынести фальши пионерской жизни, которая была точным слепком с «адского пекла», в котором жили все. Эфрос нащупал атмосферу этого пекла. Его законы и повадки. Весь ханжеский дух общества, кажется, был воплощен в хорошенькой, фееподобной пионервожатой, которую Антонина Дмитриева играла как отечественный вариант эсесовки Эльзы Кох.

Мальчика начинали травить, загоняли в угол. Наконец, ставили к стенке, отделяли ото всех, как зверька в загоне. С Кольки снимали красный галстук. В масштабах нашей школы это был гражданский суд, высшая мера наказания, казнь. В гробовой тишине звучал сухой перестук пионервожатинных пальцев по столу, а в ответ ему возникала и разрасталась гнетущая и тревожная дробь барабана. Она доводила до дрожи, до мурашек по спине. Барабан апеллировал к нашей «аффективной памяти». В школьном сюжете всплывал опыт страны, пережившей фашизм и не могущей отделаться от гибельного барабанного боя. Все это было сыграно не на уровне слов, а на уровне ритмов, броунова движения актеров, той самой «бледной серы», которую Эфрос, подобно автору «Ночного кафе», начал добывать из воздуха нашей жизни.



В 1964 году, под занавес хрущевского десятилетия, власть совершила два крупных просчета: открыла дверь на Таганку Юрию Любимову, а также по неизвестным причинам позволила Анатолию Эфросу возглавить Театр имени Ленинского комсомола. Три быстрых года завершили формирование Эфроса-художника, стали переломными в его биографии, так же как и в биографии современной сцены.

Напомню, что в ленкомовские годы Эфроса на сцене «Современника» играют «Традиционный сбор» и «Обыкновенную историю», пытаются понять пути и перепутья русской революции. В эти же годы на Таганке создается театр открытого «социального жеста», в котором актеры причудятся к «монтажу аттракционов» и возможности работать вне советской пьесы. Товстоногов рядом с Ефремовым и Любимовым, и часто в полемике с ними, продолжает исследовать механику русской жизни и делает это на материале чеховских «Трех сестер» и горьковских «Мещан».

Три ленкомовских сезона Эфроса стали едва ли не высшей точкой этого общего процесса. Злоба дня и предчувствие будущего обрели в его спектаклях обостренно-личное звучание. Режиссер резко сместил социальный фокус, направленный на общество, и стал рассказывать, в сущности, только об одном: о положении художника в этом обществе. Ставил ли он чеховскую «Чайку», булгаковского «Мольера», арбузовского «Бедного Марата» или пьесу Эдварда Радзинского «Снимается кино», он рассказывал о себе.

Незадолго до того на Первом Московском кинофестивале (1961) главный приз получил фильм Федерико Феллини «Восемь с половиной». Лирическая исповедь Феллини поразила москвичей, но то была исповедь западного художника, которому, так сказать, по штату было это положено. Спектакли Эфроса не поражали, а оглоушивали. Часто это были не спектакли, а обжигающие признания, в которых изливалась душа современного художника. То, что художник стал представлять от общего имени, то, что его самочувствие перестало быть его личным делом, а стало вдруг общезначимым, придавало всему искусству театра новую интонацию. Эфрос превратил Ленком в новый

театральный «храм», и Москва немедленно стала проталкивать к этому храму дорогу.

Тема художника сразу же приобрела у Эфроса оттенок крестной муки. В чеховской «Чайке» (1966) вместо колдовского озера возник резкий диссонирующий образ театра как эшафота, где казнят художника. Сцена была заполнена свежим тесом, из которого был выстроен некрашенный помост, а также глухой высокий забор, огораживающий пространство. Треплев метался по этому помосту, по этому загону как приговоренный, падал на спину, кричал о том, что нужны новые формы, а если их нет, то лучше ничего не нужно. Спектакль был поставлен для Треплева и о Треплеве, каждый герой пьесы определялся своим отношением к мальчику-бунтарю (Треплев, которого играл В.Смирнитский, был явно моложе того, о котором написал Чехов).

Эфрос искал новые ходы к классике. Казалось, он обладает магией, при помощи которой можно извлечь горящий смысл из любого общего места мировой литературы. Помните, как начинается «Чайка»? «Почему вы всегда ходите в черном?» — спрашивает учитель Медведенко Машу, а та отвечает: «Это траур по моей жизни». В «чеховщину» попадаешь с первой же фразы, с первой же интонации. Эфрос начинал фантазировать: нет, тут не нитье, не занудство, а сразу же резкий выпад, страсть, почти выкрик. Это ведь учитель спрашивает, тот, что получает 23 рубля в месяц, унижен, без всякой перспективы: вот, мол, смотрите, я учитель, уж хуже некуда, и то не ною, а вы — почему ВЫ ходите в черном?! И все закрутилось, ожило, в пьесу вошла человеческая боль, ток живой жизни, который и был предметом его искусства.

В «Чайке» одним ударом Эфрос опрокидывал все чеховские штампы нашей сцены: воловий ритм, комнатную температуру разговора, природу общения героев, наконец, знаменитые паузы и «настроения», которые со времен раннего МХТ казались неотъемлемой чертой чеховского театра. Он взвинтил до предела ритм, поставил героев в ситуацию прямого и резкого общения, которое не только не приводило к пониманию, но, напротив, к разобщению людей. Бесперывное активное общение при полном непонимании стало стилем нового Чехова.

Из всех углов сцены послышались вопли, крики, стелания, истерические всхлипы. Это был Чехов, который, казалось, прожил свою юность в нашей коммунальной квартире, с кухней на двадцать человек и одной уборной. Актеры перестали стесняться современных манер, резко приблизив Чехова к своему опыту.

Это был к тому же Чехов, понятый через Розова и Радзинского, двух авторов, которые тогда были близки к Эфросу. От Розова шла тема неуступчивой юности, врезающей в лицемерный взрослый мир, в данном случае мир официального искусства, представленного стареющей примадонной Аркадиной и тоскующим беллетристом Тригориным. От Радзинского шла ироническая, едкая интонация, которой Эфрос полностью овладел в спектаклях «104 страницы про любовь» и «Снимается кино», поставленных еще до «Чайки». В последнем спектакле, повествующем о раздвоенной душе современного кинорежиссера, Эфрос впервые приоткрыл тот ад, в котором находился каждый художник этой страны, каждый, в ком был талант и кто пытался себя реализовать. Ужас вечного компромисса, привычка к подлости, муки совести, самопредательство и снова муки совести, а над всем этим прекрасный, очищающий, если хотите, катарсический звук волшебной трубы в финале, который тогда потрясал. Труба была, конечно, и благодарной цитатой из Феллини — синьор Феллини научил режиссеров 60-х годов свободе самовыражения, и в чеховской «Чайке» эта свобода была явлена с вызывающей дерзостью.

Треплева предавали все, но с особым пристрастием режиссер решил взглянуть в Нину Заречную, которую играла Ольга Яковлева. Он встретился с ней впервые на сцене Ленкома и открыл ее Москве в пьесах Радзинского и Арбузова. Открыл ее несравненный голос, хрупкую нежность и оболстительную откровенность, страстность и остроту реакций. От роли к роли он лепил ее образ и облик, сотворив лирический центр всех своих важнейших театральных композиций. Ольга Яковлева открыла его искусству доселе неведомый мир желаний, страданий, порока, любви. Он прикоснулся к «роковым страстям», которые с той поры стали питать его спектакли.

В Нине Заречной режиссер обнаруживал неодолимое желание славы и карьеры, которые делали ее главной предательницей Треплева. Ее изящная, будто точеная фигурка появлялась в начале спектакля на дощатом помосте треплевского театра. На всякий случай чуть отстраняясь от текста «декадентской пьесы», стоя на коленях у края помоста, она произносила монолог о людях, львах, орлах и куропатках. Юная и обольстительная, она кокетничала с этим текстом, рассчитывая не столько на воспаленного автора пьесы, сколько на столичных знаменитостей. Она была с ними в заговоре. Когда Треплев убегал, опозоренный непониманием, Нина соединялась с «публикой»: гениальный и закомплексованный юноша ее уже не интересовал. Ее интересовал Тригорин. Сцену с беллетристом она проводила с поразительным женским шармом. Она не вникала и даже не вслушивалась в излияния Тригорина — Александра Ширвиндта, в его «муки слова». Она вела свой сюжет, свою игру, нацеленную и острую. Она обольщала писателя. В финале этой сцены Эфрос подарил актрисе замечательный бессловесный номер: Нина хватала в руки тонкое гибкое удилище и начинала им рассекать воздух с необыкновенной яростью и бушующим темпераментом, который манил и общал невиданные чувственные утехы. Ошеломленный зал Ленкома наблюдал, как в этой провинциальной куколке просыпается хищница, рядом с которой Аркадиной нечего делать.

Эфрос наказывал Нину страшным финалом — болезнью, театром в Ельце, который был достойным завершением предательства художника. Ее вина перед Треплевым была непоправимой.

«Чайка» вызвала возмущение. За Чехова стали заступаться и произносить все то, что произносится в таких случаях. Эфрос не протестовал. Спустя некоторое время он даже выступил со статьей, в которой критиковал свой способ диалога с Чеховым с такой остротой, как никто из его критиков. Он писал тогда о том, что с пьесы слетела поэтическая пыльца, без которой нет Чехова, что современным актерам трудно играть «Чайку», потому что их внутренний опыт чудовищно сужен — отсюда эти коммуналные интонации, ссоры и вопли, от которых бы надо избавиться, да как уй-

ти от самих себя. Он писал и о том, что нельзя запутывать артиста, нельзя вручать ему классическую роль и предупреждать при этом, что это нечто вроде бриллиантового глобуса, который если разобьешь, то не расплатишься во всю жизнь. Он защищал право на свободное художественное высказывание, хотя совсем не обольщался тем, что открылось за этой свободой<sup>41</sup>. Через несколько лет он скажет, что нервозность его артистов в первом чеховском спектакле была следствием обостренной восприимчивости бедной натуры. Вероятно, это был один из самых беспощадных диагнозов, относящихся не только к чеховскому спектаклю, но и к судьбе его театральной генерации.

Он искал все новых резонаторов для своей боли. «Обэфросив» Чехова, он приступил к булгаковскому «Мольеру», который был, конечно, гораздо более подходящим материалом для тех чувств, что владели режиссером. Пьеса о «бедном и окровавленном мастере» не игралась с 1936 года, с того времени, когда ее запретили во МХАТе. На ней лежал мрачный отсвет запрета, который соединялся с отсветом судьбы Булгакова, замученного молчанием. Сюжет с запретом «Тартюфа», взаимоотношения Мольера с Людовиком, темы мольеровского театра, наконец, его запутанная личная жизнь — все это стало для Эфроса чем-то вроде эмблемы жизни Художника вообще. В начале 70-х он делает для телевидения фильм «Несколько слов в честь господина де Мольера» и пригласит Юрия Любимова сыграть роль автора «Тартюфа». Эффект был ожидаемым. Судьбы артистов разных эпох наложились друг на друга, обнаружив вековое комедиантское братство. Мольеровскую ситуацию они разыграли с такой тонкостью и профессиональным пониманием, с каким плотник понимает своего собрата плотника. Дороги, которые выбрали в искусстве Эфрос и Любимов, могли быть и были совершенно разными, но исход был один. Можно было «бороться» и «протестовать», можно было «не бороться» и «не протестовать», финал был заранее известен. Достаточно было быть Мастером, чтобы обречь себя на крестную муку.

В булгаковском «Мольере» был избран едва ли не самый опасный путь. Художник для спасения своей пьесы готов был стать илотом, лизать сапоги хозяина и унижать себя как самая последняя тварь. Станиславскому этот мотив

очень не нравился в пьесе, он хотел видеть гениального Мольера, который сражается с королем. То был спор в границах времени: власть, которая установила для художников режим извивающихся червей, на сцене разрешала и канонизировала только образ сражающегося художника.

Эфрос пошел еще дальше Булгакова в нежелании героизировать «обольстительного и лукавого галла». Драматург, описывая гримуборную Мольера, предлагал в первой же ремарке большое распятие, а под ним крупными буквами надпись: «Комедианты господина». Эфрос к этому добавил свою деталь: на распятом была еще театральная маска, а по бокам, замещая библейских разбойников, висели два «распятых» театральных костюма. Таким образом достигалось двойное освещение сюжета: не только Христос становился комедиантом, но и комедиант становился Христом. «Распятые» костюмы висели по всей сцене, как бы тиражируя основную тему. Порталы художники Виктор Дургин и Алла Чернова украсили карабкающимися обезьянами: реальная деталь декора мольеровского дома в Париже придавала всему сюжету трагикомическое освещение.

Да, это был не только не борющийся Мольер, но даже не желающий бороться. Не способный бороться. В мертвой тишине он появлялся за кулисами, где его ожидали испуганные актеры. «Комедианты господина» дрожали, потому что Господин сидел в королевской ложе. Задворки Пале Рояля и кучка испуганных артистов напоминали рецензенту спектакля группу беженцев, приютившихся на глухом полустанке. Мольер выходил со сцены в темень закулисы, схватившись за сердце, требовал воды, коротко, резко. «Его освежали, как боксера между раундами»<sup>42</sup>, — подметит Александр Асаркан в своем портрете спектакля, опубликованном спустя четверть века. Это был Мольер неприятный, вспыльчивый, истеричный, обманутый женщиной. Своим негероизмом он даже производил отталкивающее впечатление, вроде того, какое производил иногда на трибуне картавящий, трудно говорящий и астматически дышащий Андрей Сахаров (именно в год премьеры «Мольера» академик выйдет из своего «убежища» и начнет проповедь на весь мир).

Истина редко говорит блестящими устами, она любит укрываться в рубище и быть косноязычной. На фоне Молье-

ра ленивый, вальяжный и остроумный Людовик — Александр Ширвиндт выглядел неотразимо солнечно. Эфрос смело пользовался «обратными красками». Он доводил свою тему до предельного эмоционального накала, требуя от исполнителя Мольера обнажить кровоточащее сердце. Первый и лучший исполнитель Мольера, Александр Пелевин, делал это сильнее всех.

Режиссер проводил своего героя через все мыслимые и немыслимые унижения, среди которых едва ли не самым коварным было унижение женщиной. Арманду Бежар, юную героиню мольеровской труппы и, по булгаковской версии, тайную дочь автора «Тартюфа», играла, естественно, Ольга Яковлева. Многоликая душа театра, казалось, была воплощена в этом изящном ангелочке, порхающем среди «распятых» костюмов. Тема комедиантства, его изначальной двуликости, которая была намечена в «Чайке», тут получила особо острое выражение. Мольер знал, что напиток отравлен, но пил его с неизъяснимым наслаждением.

Звучал в «Мольере», и очень явственно звучал, еще один личный вопрос современного режиссера: а стоит ли «Тартюф» и вообще искусство таких унижений, на какие решился автор запрещенной пьесы? И можно ли, так унижившись и изолгавшись, достичь той цели, которую ты преследуешь? «Что же еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? — в прострации в пустоту выкрикивал Мольер, обращаясь к невидимому золотому идолу.— Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую». Тот же А.Асаркан комментировал это ключевое место спектакля следующим образом: «Но вы же видите, что он уже НЕ писатель, что он НЕ мыслит, что он бредит, да, но НЕ протестует»<sup>43</sup>.

Мольер умирал на сцене, гасли свечи, актеры собирали костюмы, снимали своих распятых двойников со стены, укладывали в сундуки. Надо было куда-то съезжать из королевского театра. Финал «Мольера» нагадывал и накликал крупнейшую перемену в эфросовской судьбе. Так это бывает у комедиантов — собственная жизнь вышивается по канве тобой же сочиненных сюжетов. Так было у Мольера, так было у Булгакова, так это случилось и у современного режиссера.

Вскоре после премьеры «Мольера» Анатолий Эфрос был изгнан из Ленкома. Злую роль сыграли внешние силы, к ним присоединились силы внутренние, собственно театральные. Он был, конечно, никудашным руководителем, одних актеров баловал, к другим относился с презрением, не давал им работы, не занимал в своих спектаклях. Механизм лицедейской природы, представленный в булгаковском Муарроне, сработал и на этот раз: Муаррон на сцене предавал Учителя, а ленкомовские муарроны в жизни параллельно сочиняли доносы на Эфроса, который не имеет права руководить Театром Ленинского комсомола. В каком-то смысле они были правы: ни к Ленину, ни к Комсомолу искусство Анатолия Эфроса отношения не имело. Юрий Завадский, Олег Ефремов, Юрий Любимов куда-то ездили, что-то объясняли, Любимов грозился выложить партийный билет на стол (как если бы шут грозился скинуть свой коллапс с бубенчиками). Ничего не помогло. Театр Эфроса был уничтожен. Ему позволили только «забрать костюмы»: десять его артистов ушли вместе с ним в Театр на Малой Бронной.

По странной прихоти судьбы они приютились в здании того самого Еврейского театра, в котором Соломон Михоэлс играл своего Лира, разделял королевство, учился понимать мир, пока не был раздавлен колесами грузовика, настигшего его в Минске (то был какой-то изыск полицейского ведомства, подобравшего актеру именно такую смерть).

На дворе стоял 1967 год. Уже отправились в мордовские лагеря Андрей Синявский и Юлий Даниэль, уже Александр Солженицын решился на открытую борьбу с могучим «дубом». На ладан дышал «Новый мир». На сцене Таганки погибали пять Маяковских, на сцене «Современника» обсуждали тему «красного террора». Эфрос был художником, и только художником, и ответил на вызов времени, как подобает художнику. Сосланный на Бронную, он немедленно начал репетировать «Три сестры».

Вероятно, в памяти каждого человека, не чуждого сцене, есть спектакль, который завязывает его чувство театра. Вот таким спектаклем для меня и, смею думать, для многих людей моего поколения стали эфросовские «Три сестры». Помню пустую сцену, задник с черными нарисован-



ными деревьями с пустыми птичьими гнездами. Помню странное дерево-вешалку в центре сцены с золотистыми железными листьями, огромную тахту, граммофон, рояль и еще часы без стрелок, выдвинутые на просцениум. Помню зеленую гамму всей сцены, будто обтянутой в военный мундир. Это можно было разглядеть спокойно, еще до того, как началось действие. А дальше — «зона турбулентности», как предупреждают в самолете, когда он начинает кувыркаться в мощном воздушном потоке высоко над землей. Сердце замирает и «сосет под ложечкой». Так сошлось все в том спектакле: острое чувство боли, воспоминание о прошлом и будущем, которое вдруг открылось через Чехова, наконец, сам способ игры, который обладал проникающей способностью — как рентгеновские лучи. Может быть, впервые я понял тогда, что бывает, когда людям на сцене меняют театральную кровь на человеческую.

Эфрос потом напишет, что образ спектакля у него возник в зимней пустынной Ялте, где он остро почувствовал то, что, вероятно, чувствовал Чехов в своей «теплой Сибири». Это был образ ссылки, отрезанности от жизни, недостижимости и невозможности Москвы. Железнодорожная проблематика (Осип Мандельштам, не любивший пьес Чехова, в свое время шутил: купите трем сестрам билеты, и пусть едут в Москву) переплавилась в метафизическую: это был спектакль о потерянной духовной родине.

Однако Эфрос начал «Три сестры» совсем не с мотива ссылки, тоски или безнадежности. Жизнь в доме Прозоровых начиналась с радости, именин, великолепного вальса, к которому всех приглашал Тузенбах. «Приглашение к танцу»<sup>44</sup> — так озаглавит Вадим Гаевский свой превосходный портрет спектакля. Вальс задавал стремительный и влекущий ритм первого акта, столь непривычный для Чехова. Режиссер нашел этот вальс в чешском антифашистском фильме «Магазин на площади» и запросто озвучил им классический сюжет.

Спектакль Эфроса входил в сложное соотношение с мхатовскими «Тремя сестрами» (1940), которые были в свое время сильнейшим переживанием его театральной юности. Стилизация или намек на интерьер МХТ не зря присутствовали в решении В.Дургина. Художник, однако, этим не ограничился. Скромным изящным линиям шехтелевского

модерна отвечали буйные, диковатые краски модерна чисто купеческого, во вкусе Наташи, прибирающей дом к рукам. Особенно выделялось в этом плане знаменитое дерево с золотыми листьями, которое действовало угнетающе. Не было ни дома, ни сада, ни березовой аллеи, как в старом мхатовском спектакле. Можно сказать, что действие разворачивалось в театре, а гибель дома была еще и гибелью истинного Театра, прежде всего Художественного.

Художник А. Чернова одарила трех сестер платьями, тона которых по ходу спектакля менялись: от зеленых к пепельно-серым и затем к траурным, полосато-черным. Цветовое развитие передавало внутреннее движение сюжета, метило его знаком безнадежности. Это был помимо всего прочего виртуозно разработанный групповой портрет. Пластика трех актрис в чем-то напоминала птичью стаю, о которой говорится в пьесе. Иногда казалось, что им всем перебили крылья. Это был спектакль о прекрасных женщинах, которым не суждено взлететь, не суждено любить и быть любимыми.

Мужчины этого спектакля от Андрея, которого Наташа буквально заваливала на тахту, до Вершинина, с его сумасшедшей женой и двумя девочками, были способны только на то, чтобы жаловаться на жизнь, непрерывно говорить и философствовать о том, что будет через 200 лет.

Эфрос взорвал словесную массу пьесы, заново проинтонировав каждую роль. Особенно резко и вызывающе слом традиции был виден в трактовке барона Тузенбаха, которого играл Лев Круглый. Это была некая интеллектуальная клоунада, когда самые серьезные вещи подавались ироническим курсивом. Первый зрительский всплеск возник во время знаменитого монолога о труде. Помните: «Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни». Тузенбах — Круглый впадал в шутовскую экзальтацию, выворачивал слова наизнанку, ерничал, приближаясь к ударному месту. «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку...».

Контраст между чеховским прогнозом и тем, что произошло в России, был убийственным, но никогда еще ни

один исполнитель Тузенбаха на этом контрасте ничего не строил. «Кошунство» Эфроса, которое вызвало потом идеологическую инквизицию, заключалось только в том, что он устроил короткое замыкание, напрямую столкнув два века. И тогда, когда зал уже был достаточно накален, Тузенбах с каким-то убийственным сарказмом вычеканивал финальные слова монолога: «Я бу-ду ра-бо-тать, а через какие-нибудь двад-цать пять—трид-цать лет ра-бо-тать уже бу-дет каж-дый че-ло-век. Каж-дый!».

Не помню, чтобы я тогда произвел в уме нехитрые арифметические действия и представил бы сталинские лагеря, которые полным ходом стали возводиться как раз «через какие-нибудь двадцать пять—тридцать лет». Тут был не логический удар, а эмоциональный. Чисто театральными средствами, воздухом, введенным в слова, трагической клоунской обрусевшего немца, истерическим смехом обитателей прозоровского дома, щемящим вальсом, бог знает чем еще режиссер делал то, что должен делать настоящий театр: он распаивал чеховский текст в XX век.

Ирония восстанавливала то, что разрушил пафос. Когда барон менял военную форму на черную пару и котелок с тем, чтобы начать наконец «трудиться», он заодно снимал и маску фигляра. В его походке, чуть чаплинской, в его чуть вздернутых бровях оставалось нечто клоунское. Но этого клоуна окликнула смерть. Соленый — С.Соколовский выполнял чье-то предначертание и был исполнен в том спектакле философской значительности. К тому же он не любил болтовни, этого самого «цып-цып-цып». Прощальная обескураживающая улыбка Тузенбаха перед дуэлью, пританцовывающий уход в глубину и возвращение назад были сыграны с выразительностью современного трагического балета. «Скажи мне что-нибудь» — движение к нам, к залу, к Ирине — Ольге Яковлевой, стоящей на авансцене. Голос барона как будто преодолевал ничейную землю, какое-то бесконечное мертвое поле, которое их уже разделило. Обычная бытовая фраза наполнялась кровью, отчаянием, неутоленной жадной любви. И в ответ — резко отчетливое безнадежное эхо Ирины: «Что? Что сказать? Что? Что? Что?». Это усиление, эта ледяная истерика, этот тройной курсив действовал неотразимо: любви тут не было и

не могло быть. Даже предчувствие смерти не отменяло этого простого и непоправимого факта.

Пройдет несколько лет, и Лев Круглый первым из драматических артистов Москвы покинет Россию, окажется во Франции. Уехать в Париж тогда значило то же самое, что уйти в небытие. Спектакль нагадывал судьбу. Но в памяти русской сцены, вероятно, останется тот Тузенбах с Бронной, с его котелком, чуть поднятыми бровями, виноватой улыбкой и легкой, танцующей походкой, которой он уходил на смерть.

Такого рода секунды были подарены каждому чеховскому герою. Не забыть отчаянный крик Ирины — О.Яковлевой в третьем акте: «Выбросьте меня, выбросьте, я больше не могу!». Машу — А.Антоненко буквально отдирали от Вершинина — Н.Волкова в сцене прощания, которую, по замечанию В.Гаевского, она играла не как генеральская дочка, а как солдатка, не боясь самых резких красок и чувств. Но, пожалуй, острее всего внутренняя тема спектакля звучала в монологе Чебутыкина — Льва Дурова из третьего акта. Это был еще один трагический клоун, и это была безусловно смысловая и эмоциональная кульминация тех «Трех сестер».

Маленький, всклокоченный доктор вылетал на сцену. Еще прежде мы слышали его рыдающий пьяный смех из-за кулис. Доктор вылетал, заряженный каким-то мутным горем, нервным спазмом, который должен был на чем-то сорваться, разрешиться. «Черт бы всех побрал... подрал», — метался по сцене Иван Романович, одергивая свой измятый офицерский китель. Наконец его взгляд цеплял граммофон, торчавший в углу сцены. Он подлетал в угол, заводил механизм, и под ухающие звуки фокстрота пьяный доктор начинал свой танец. Он дергался в такт музыке, корежился, взлетал на тахту, падал на колени и продолжал выплясывать на коленях. Обрубок человека кричал о том, что пропала жизнь, что у него умерла пациентка, что он устал притворяться и делать вид, что он что-то понимает. «Я не знаю реши-тель-но ни-че-го», — попадал он точно в джазовый «квадрат», дергался, как марионетка, ощупывал свои руки, ноги и голову, пытаясь удостовериться в том, что он человек, и снова впадал в отчаяние и вопил о том, что лучше бы не существовать. После этого душераздирающего кре-

шленно музыка вдруг прекращалась, а Чебутыкин на несколько секунд «выключался», обвисал, как будто в нем самом что-то сломалось. А потом снова заводил граммофон, и вновь, как под током, его начинало бить и трясти под рваные синкопы.

Это был, конечно, скандал, вызов, конец академическому «милому» Чехову. Вся мясорубка века, все его кошмары и ложь были выставлены на всеобщее обозрение. Пьяный доктор признавался в том, что держали в душе зрители. Это был монолог из подполья. И это был еще конец идеологии оптимизма, которая преследовала Чехова на советской сцене. Мечты по лучшей жизни в том спектакле не было. В нем была правда прожитого и тоска предчувствий.

Зрители штурмом брали театр, на спектаклях случались обмороки. Для того чтобы такой спектакль задушить, были приняты отработанные меры. Прошла артподготовка в газетах и журналах (под традиционным лозунгом «защиты Чехова»). Выступили Ю.Зубков и Н.Федь, бойцы известные. Потом наши безвестного химика, который от имени народа заступился за автора «Трех сестер» в газете «Советская Россия». Но высшей точкой стало вмешательство в эту историю актеров Художественного театра. Под председательством министра культуры СССР Екатерины Алексеевны Фурцевой 14 мая 1968 года в Театре на Малой Бронной на выездном заседании министерского худсовета выступили Алла Тарасова, Алексей Грибов и Михаил Кедров. От имени МХАТ, от имени предвоенного шедевра, поставленного Немировичем-Данченко, они стали крушить работу Эфроса. «Нельзя исказить Чехова, — внушала Алла Константиновна. — Вершинин не мог бы полюбить такую Машу, а барон Тузенбах просто отвратителен»; «Герои принижены, романтический, поэтический Чехов уничтожен, актеры болтают текст без точек и запятых»<sup>45</sup>. В финале министр потребовала, чтобы уважали поэзию Чехова, чтоб не принижали барона и изменили бы трактовку в нужном направлении. Театр что-то обещал сделать, составили даже список того, что будет сделано обязательно. В ответ просили сохранить спектаклю жизнь. Не сохранили. В мае 68-го Москву обдували чешские ветры, чиновники находились в полубморочном состоянии. «Три сестры» в последний раз сыграли 30 мая все того же незабываемого года. Спектакль

был уничтожен почти одновременно с «Живым» на Таганке (о чем впереди). Кончалась одна эпоха, начиналась иная. Каждый выбирал свой путь. У Анатолия Васильевича Эфроса особого выбора не было. Он знал лишь одно лекарство, лишь один спасительный выход: работу. Почти как Тузенбах.

## Бодался теленок с дубом

Юрий Любимов родился 30 сентября 1917 года. К этой символике примешивается тут же другая: он появился на свет в Ярославле, том самом городе на Волге, в котором летом 1918 года произошел мятеж против новой власти, жесточайшим образом подавленный. Любители гороскопов могли бы сказать, что он появился в мир под двумя звездами — Революции и Мятежа.

Формула «ровесник революции» претендовала на объясняющую силу. По крайней мере судьба Юрия Любимова это подтверждает. Потомок крестьян, раскулаченного деда и отсидевшего в послереволюционной тюрьме отца (тогда, в конце 20-х, сажали предприимчивых мужиков, что сумели в два года накормить и одеть страну), Любимов тем не менее не стал пасынком режима. Напротив, его жизнь по нашим меркам можно было бы назвать на редкость благополучной. Он плыл в общем потоке, верил в утопию, работал почти семь лет в ансамбле НКВД, после смерти Сталина вступил в партию (как и Ефремов), благополучно играл в советских боевиках, сценических и кинематографических, за что получил премию имени вождя (в начале 50-х). Он сформировался в недрах Вахтанговского театра, который всегда тянулся к сильной власти, охорашивался под ее бдительным взором и как-то умел с ней ладить. Рослый, ладный, с жгучими цыганскими глазами, доставшимися в наследство по материнской линии, он был баловнем нашей жизни. Женатый на Людмиле Целиковской, звезде сталинского кинематографа, сам герой-любownik вахтанговской сцены, он, казалось бы, менее всего мог пре-

тендовать на роль человека, способного произвести театральный мятеж. Но именно он его произвел.

В молодости Ю. Любимов успел застать догоравшую театральную эпоху. Он видел спектакли Таирова, Станиславского, Немировича-Данченко, сидел на репетициях Мейерхольда. На вступительных экзаменах в театральную школу произнес не рутинные стихи и басню, а речь Юрия Олеши на Первом съезде советских писателей. Эта речь произвела сильное впечатление на советских интеллигентов своей искренностью, хотя мало кто вдумался тогда в смысл сказанного. На съезде, призванном провести коллективизацию пишущей братии и объединить их в один колхоз, блестящий новеллист и мастер отточенных метафор Юрий Олеша подтвердил необходимость ассимиляции с новым режимом. Он говорил о муках убийства собственной речи, своего настоящего зрения и голоса. В сущности, он узаконивал такое самоубийство, пытался эстетически оправдать его. Не знаю, понимал ли это тогда юноша Юрий Любимов, пришедший учиться в МХАТ Второй и выбравший речь Олеши для экзамена.

Своего настоящего голоса Юрий Любимов долго не чувствовал. Были какие-то уколы совести: то во время съемок фильма «Кубанские казаки» испытает чувство стыда, когда бабка в телогрейке, пораженная видом роскошных столов, заваленных реквизиторской едой (это во время голодухи), спросит его: «Из какой это жизни снимают?»; то вдруг, гримируясь, почувствует отвращение к тому, что взрослый мужик должен мазать рожу краской, а потом еще дышать пылью реалистических половиков и задников, изображающих счастливые советские просторы<sup>46</sup>. Непредсказуемая жизнь подарила ему счастье высокой дружбы с людьми иной культуры. Как лагерь был для многих молодых людей той поры своего рода университетом (еще бы, ведь там был цвет научной и культурной России), так и ансамбль НКВД собрал в своих безумных недрах уникальных людей. Именно там Любимов познакомился с Шостаковичем, именно там судьба свела его с Николаем Эрдманом, несостоявшимся великим драматургом, которого в середине 20-х открыл Мейерхольд, которого мечтал ставить Станиславский. Высланный в Сибирь в начале 30-х годов, в конце 30-х он был возвращен в Москву и очутился в том же,

что и Любимов, ансамбле, созданном для услаждения работников госбезопасности. Вызволненный срочным распоряжением из ссылки, обряженный в форму младшего чекиста, Эрдман не узнал себя в большом зеркале Дома культуры НКВД: «Юра, за мной пришли», — вспомнит потом Любимов классическую остроу писателя. Николай Эрдман будет воевать Таганке в первые ее годы.

Андрей Синявский, отсидевший в лагере семь лет за свои книги, потом острил, что у него с советской властью расхождения были не политические, а стилистические. Примерно так можно было бы сказать и о Любимове в те годы. К политической системе у него особых претензий не было. Претензии были в основном эстетические. Он терпеть не мог правдоподобный театр, душные его павильоны и скучные пиджаки — вот и все. Вопрос в том, как стилистические различия становятся судьбой, формируют характер и новое сознание, приводят в лагерь (в случае Синявского) или в эмиграцию — в случае Любимова.

Вахтанговский корень, а также мужицкая природная закваска проросли в Любимове неожиданным побегом, заставили круто поменять жизнь, уйти в школу и в сорок шесть лет поставить в этой школе со студентами третьего курса «Доброго человека из Сезуана» Бертольта Брехта. Из этого студенческого спектакля начался не только Театр на Таганке, но и целая эпоха русской сцены после Сталина.

Репертуарный выбор можно оценить только в контексте того времени. Олег Ефремов начинал «Современник» пьесами Виктора Розова и Александра Володина, с теми же розовскими мальчиками входил в новый театр Анатолий Эфрос. Антитеатральность была главным лозунгом того дня, под этим знаменем разворачивались основные бои против лживого сценического официоза, присвоившего себе «систему» Станиславского. И несмотря на то, что «Берлинер Ансамбль» уже побывал в 1957 году в Москве, несмотря на то, что Брехта уже кое-где играли (в частности, у Товстоногова польский режиссер Эрвин Аксер поставил «Карьеру Артуро Уи»), немецкий автор был под сильным подозрением и «слева» и «справа». Одних смущала его открытая политическая ангажированность, других — рассудочность: на место знакомого «переживания», полного погружения актера в образ, как требовалось по канону Ста-



ниславского, предлагалось какое-то остранение, выход актера из образа и даже возможность прямого общения этого актера с залом. Смущало, что Брехт как-то не уважает эмоции, а больше доверяет разуму, на него опирается и к нему обращается (немецкие актеры, объясняя метод игры, поразили тогда москвичей своим ответом: оказывается, они «стремились противостоять силами искусства тому мутному потоку неосознанных, массовых эмоций и инстинктов, которые многие годы провоцировал и эксплуатировал в своих преступных целях фашизм»<sup>47</sup>).

Вот тут и была одна из загадок русского интереса к Брехту. Опыт страны, пережившей фашизм, опыт художника, сумевшего извлечь из немецкой истории поразительный по силе воздействия театр, подтолкнули Юрия Любимова к самоопределению. Спектакль, разыгранный студентами весной 1963 года, стал манифестом новой московской сцены. То, что этот манифест совпал с витком очередного погрома художественной интеллигенции, устроенного в марте 1963 года Никитой Хрущевым, только обостряло ситуацию.

Немногочисленные портреты «Доброго человека...», сделанные по живому следу премьеры, передают волнующую новизну зрелища. На пустой сцене (уже новость!), огороженной по краям станками-тротуарами и светло-серым холстом задника, — два актера: один с гитарой, второй с аккордеоном. Сбоку примостился третий, в фуражке и пиджачке. Двое напевают напористую резкую мелодию, а третий, тоже с гитарой, объявляет эстетическую программу «театра улиц». Сбоку на все на это смотрит большой, во всю сцену, портрет Брехта: глубоко посаженные глаза в оправе очков, рот в гримасе, не поймешь, веселой или горестной. После того как тот, в пиджачке, изложил программу уличного театра, он фуражку снял и поклонился Брехту. На секунду выключили свет, отделив пролог, а потом выбежал Водонос с большой бутылью и кружкой на веревке, в свитере, дырявом как сито, какие-то прохожие заходили взад и вперед по станкам-тротуарам, и завораживающее действие пошло своим ходом.

Что же завораживало? Вот ощущение Натальи Крымовой из ее статьи того времени: «Водонос не бился головой о стену, а только делал вид, что бьется; женщина выглянула не из окна, а из-за портрета Брехта, и голова ее была

растрепана чересчур ненатурально; на тротуаре сидели шуточные боги, и всех этих персонажей играли не какие-нибудь артисты популярного театра, а обыкновенные студенты театрального училища; горло же перехватило на самом деле, в этом не было никакого сомнения»<sup>48</sup>.

Актеры не перевоплощались ни в жителей Сезуана, ни в богов, которые решили посетить землю. Актеры были заинтересованными свидетелями — точно по Брехту. Они прекрасно показывали и рассказывали то, что могло произойти, но такой способ игры не снижал ни драматизма событий, ни зрительского соучастия. Напротив, было такое впечатление, что одним махом ватага молодых артистов пробила огромную брешь в так называемой четвертой стене, сооружаемой столько лет прилежными учениками Станиславского. Артисты стали общаться не только между собой, но как бы через зрительный зал, вовлекая публику в свое энергетическое поле. От этого, надо полагать, и горло перехватывало.

Давид Боровский, будущий главный художник этого театра и сотворец большинства спектаклей Любимова, вспоминал впечатление от спектакля 1963 года: «Я жил тогда в Киеве и думать не думал, что буду тут работать. Поехал в Ленинград, видел там спектакль по Брехту, поставленный польским режиссером. Там было множество блестящих решений, лица будущих жертв превращались в белые маски, все это очень нравилось, но, как бы сказать, не входило в соприкосновение с моим личным опытом. Это было не про меня. И буквально через пару дней в Москве я попал в тесный зал Вахтанговского училища, как-то протиснулся без билета, как только умеют провинциалы, увидел портрет Брехта, лозунг «Театр улиц», а потом молодой парень начал петь зонг, и меня как электричеством пронзило. Мне казалось, что песня не только про меня, но и на меня прямо нацелена, направлена. Это был какой-то театральный удар, которого я раньше не испытывал. Это задевало очень лично, был разрушен барьер между залом и сценой. Театр не притворялся жизнью, он был театром, актеры были лицедеями, которые прекрасно сознавали, кто перед ними сидит. И знаешь, у них была какая-то агрессия по отношению к партеру, к роскошной публике. Они ориентировались на галерку, на тех, кто стоял на ногах, а не сидел удоб-

но в креслах. Это задевало очень лично. Есть громадная разница между прямым общением и общением «вообще». Актер в иллюзорном, правдоподобном театре в зал смотрел, как в окно. А тут, у Любимова, в первом же спектакле было то, что можно назвать прямым общением. Это и задевало за живое»<sup>49</sup>.

Любимов начал с реформы театральной техники, но последствия были более общими. Брехт открывал возможность прикоснуться к социальным парадоксам, не доступным прежней сцене. Заново открывалась тема толпы и героя, обездоленных и богатых. Боги не могли отыскать в городе ни одного «доброего человека», кроме проститутки Шен Те. В ее табачную лавку набивались бедняки, голытьба, сброд. С улицы приводили какого-то слепого дедушку, еще каких-то родственников, и все они усаживались на одной лавке, уминались, теснили друг друга, как шпроты в банке. То были первые пробы нового пространства, возможностей его метафорического истолкования. Но то были и первые пробы нового социального зрения. Толпа нищих становилась все наглее и наглее. Орала, бунтовала, требовала своего куска. Доброта оказывалась не способной спасти мир. Тогда добрая проститутка Шен Те (ее играла Зинаида Славина) оборачивалась злым двоюродным братом Шуи Та, при этом она просто надевала котелок и темные очки (что для зрителя было достаточно). Современный критик тогда же предлагал оценить превращение героини как метафору двойной природы всякой деспотической власти, и прежде всего русской власти. Рядом с добрым господином (царем или генсеком) — всегда злодей, который воплощает в жизнь тайные кровавые замыслы Хозяина<sup>50</sup>. Ничего этого, думаю, Зинаида Славина не играла. Она была далека от политики, она просто привносила в Брехта привычную русскую сердечность и эмоциональность. Она не боялась их, как не боялся этого и весь ансамбль. Эти молодые люди возвращали изолгавшейся сцене здоровый дух плебейского развлечения, балагурства, площадной резкости, неизбежно затрагивавшей все сферы жизни.

В спектакле, оформленном Борисом Бланком, в декорациях и костюмах не было ничего конкретно-исторического, ничего китайского, «сезуанского». Все было наше, родное, советское. Только в пластике иногда был намек на

некий восточный театр. Любимов учился размыывать исторический адрес и время действия спектакля — наука, которая принесет ему столько испытаний в будущем. Тогда же, в 63-м, это был не более чем студенческий театр, который предлагал голодный и прекрасный художественный минимум, обеспечивавший полный простор личной инициативе актера и фантазии зрителя.

Личная инициатива артиста была освобождена из-под груза так называемого характера, который надо было воплощать. Характер создавался двумя-тремя штрихами, с ним играли, как с маской, актер высовывал свое собственное лицо из-под маски и обращался к зрителю от своего имени и от имени всех тех, кто играл в этой интеллигентной дворовой команде. Среди разнообразных средств новой выразительности прежде всего поражали зонги. Они были переведены Борисом Слуцким и музыкально оформлены актерами спектакля. Авторская русификация тут была изначальная. То были не только песни, но и новый способ решения драматического спектакля как музыкальной структуры. Зонги придавали зрелищу определенный ритм, выводили его на новый уровень, зацепляя зал темпераментом освобожденной, вернее, освобождающейся, прозревающей мысли. «Шагают бараны в ряд, бьют барабаны», — начинал певец. А потом зонг расширялся, все подхватывали озорной и злой мотив: «Кожу на них дают сами бараны». Песня била наотмашь, зал втягивался в поток сокрушающих парадоксов — и наслаждался собственной смелостью.

Любимов исследовал фашистский синдром. Критика рутинной театральной техники неожиданно перерастала в критику жизни, в которой все мы шагали в ряд, наподобие тех самых баранов. Бараны неожиданно заупрямились. Даровая сдача своей кожи режиму была поставлена под сомнение.

Конечно, весной 63-го это все не формулировалось в словах. Напротив, Юрий Любимов в привычной тогда манере пытался убедить общественность, что поставленная им пьеса — «притча о том, как невозможно существовать человеку в несправедливо устроенном классовом обществе»<sup>51</sup>. Он говорил о «непримиримой ненависти к собственническому миру», но в эти заклинания мало кто верил. Слова

изоврались, как люди, и люди научились читать между строк. Когда Константин Симонов в «Правде» поддержал спектакль студийцев и тем самым во многом предрешил создание нового театра в Москве, то никто не обратил внимания на характер его защитительной аргументации: «Я давно не видел спектакля, в котором так непримиримо, в лоб, именно в лоб <...> били по капиталистической идеологии и морали и делали бы это с таким талантом»<sup>52</sup>. Цитирую эту благую ложь для того, чтобы читатель понял (или вспомнил) способ нашей жизни, который в самом спектакле Любимов получал объяснение в виде притчи о покорных баранах.

Театр был создан в апреле 1964 года на базе старого умирающего театра на Таганской площади. В здании сделали ремонт и вывесили в фойе четыре портрета: Брехта, Вахтангова, Мейерхоolda и Станиславского (собственно, Станиславского поначалу не было, но в райкоме партии настояли, и Любимов не стал сопротивляться: «Станиславский так Станиславский, старик, мол, тоже был революционером в искусстве»<sup>53</sup>). Вывеской портретов дело не закончилось. Любимов действительно стал возвращать на свою сцену дух великого погибшего Театра, который он застал в юности. Вместе с Таганкой наш театр стал обретать свою память.

В 60-е годы это был не политический театр, а поэтический. Любимов сразу же отказался от так называемой советской пьесы. За два десятилетия своего московского бытия он не поставил ни одной, даже хорошей, советской пьесы — ни Розова, ни Володина, ни Арбузова, ни Радзинского, никого из тех, кто определял репертуар сотен наших театров. Вслед за «Добрый человек...» он выпустит «Антимиры» Андрея Вознесенского, «Десять дней, которые потрясли мир» (по Джону Риду), потом вновь обратится к Брехту («Жизнь Галилея»), попытается прикоснуться к классике («Тартюф» Мольера). Он предоставит свои подмостки стихам поэтов-фронтовиков («Павшие и живые»), создаст спектакль о Маяковском («Послушайте!») и инсценирует поэму Сергея Есенина «Пугачев». В конце 60-х годов он начнет ставить прозу (повесть «Живой» Бориса Можаева, а потом «Мать» Горького). Все эти усилия привели к созданию уникального театра без пьес, способного

превращать в предмет сцены стихи, прозу, телеграммы, киносценарии и т.д.

Из невозможности питаться жвачкой современной пьесы Любимов создал театр, в котором отсутствие «нормальной пьесы» компенсировалось резкой активизацией всех иных составных частей театра как такового. Свет, музыка, мизансцена, монтаж аттракционов как принцип развертывания сценической композиции, отношение к пространству сцены как к мастерской живописца или скульптора, в которой все под рукой и все преобразается искусством — штанкеты, падуги, пол, люки, окна, софиты, кирпичная стена театра. Сцена сама по себе одухотворилась, она стала вдохновлять фантазию артистов.

Любимов открыл Давида Боровского, а Боровский создал еще одного Любимова, заново повернул его. Так было во всем и со всеми. Режиссер и театр строили друг друга. В его актерах было очень много от своего лидера, но и он взял в себя многое из актеров своей команды: от Владимира Высоцкого, Валерия Золотухина, Аллы Демидовой или Виталия Шаповалова. Повторю, его актеры были не только лицедеями, но и соавторами спектакля. Многие из них писали музыку, стихи, инсценировали прозу, как Леонид Филатов или Вениамин Смехов. Один из них — Владимир Высоцкий — своими песнями, рожденными в таганском актерском кругу и часто для таганковских спектаклей, — стал, по сути, национальным героем. Его хриплые песни озвучивали нашу жизнь чуть не двадцать лет. Протагонист Таганки стал голосом неунывающего и неубиваемого народа.

Актеры Таганки научились работать в условиях не-пьесы. Максимально чувствуя целое (как соавторы режиссера) и максимально выкладываясь в те секунды сценического времени, которые им отводила общая композиция. Школа поэтического театра привела к тому, что в лучших спектаклях Таганки возникала своего рода «теснота стихового ряда», его особая насыщенность. Здесь не было ни секунды пустого «реалистического общения». Их сценическая речь, при всем богатстве индивидуальных оттенков, была поэтически оркестрована, подчинена общему ритмическому движению. Любимов во время спектакля часто стоял в

темноте зала и специальным сигналом фонарика как бы дирижировал тем, что происходило на сцене.

Они отвергли длительное задушевное «застолье», столь характерное для мхатовских эпигонов. Они проверяли правду чувства ногами, телом, сценой, творили спектакль всей командой, включая поддержку тех, кто окружал Любимова в темноте зала и что-то подбрасывал, подсказывал, оспаривал. Любимов оказался замечательной губкой, способной впитывать, насыщаться и возвращать сторицей. К Таганке потянулась вся Москва, а за ней и Запад. На стене любимовского кабинета замелькали восторженные росписи крупнейших режиссеров и актеров мира вперемежку с советскими космонавтами, Фиделем Кастро и другими кумирами 60-х годов. Они были актерами, поэтами и музыкантами, они были озорными московскими ребятами, шпаной и интеллектуалами одновременно. Они дерзнули говорить своим голосом тогда, когда страна погружалась в новое — на десятилетия — молчание.

Маяковский полагал, что у каждого поэта есть стихи-вагоны и стихи-паровоз, который ведет весь состав. Таким «паровозом» поэтической Таганки 60-х годов стал спектакль о самом Маяковском (1967). Вся декорация, нафантазированная Энаром Стенбергом для спектакля «Послушайте!», состояла из увеличенных детских кубиков с буквами нашего алфавита, из которых можно было складывать слова. Такого рода расщепление смысла было проведено по всем линиям спектакля и завершено идеей расщепления одной поэтической личности Маяковского на несколько составляющих: поэта играли пять артистов, одновременно присутствующих на сцене. Ни один из них не был похож на него портретно: самый лирический Маяковский (Борис Хмельницкий) был с бородой и заикался. Из этих пяти конфликтных образов возникал образ поэта революции, лирика и фантаста, утописта и громового сатирика, возникал образ великого самоубийцы, наступившего на горло собственной песне.

Самоубийцу объявили «лучшим и талантливейшим поэтом советской эпохи». Поэта стали «насаждать, как картофель при Екатерине», так его убили во второй раз. Театр на Таганке возвращал расщепленному образу поэта глубину реальной трагедии. Революция как источник гибели Мая-

ковского тогда не сознавалась в полной мере. Любимов меньше всего вел речь о самообмане поэта, который нес свою смерть в себе самом. На Таганке пытались понять, какие внешние силы погубили Маяковского. С блестящим остроумием артисты творили летучие сценки столкновений поэта с главным персонажем российской истории — чинушей и дураком (часто эти качества замечательно совмещались в одном лице). Любимов впервые прикоснулся здесь к теме, которая будет занимать его больше всего на протяжении двух десятилетий, вплоть до эмиграции: как существовать художнику, мастеру, артисту в условиях наглого, болотного полицейского режима. Он объяснялся в любви к неистовому Маяковскому, который тогда для Любимова был символом настоящей революции, как неистовый Фидель в военной гимнастике был тогда символом истинного революционера на фоне бровастого партработника Леонида Брежнева.

Пафос истинной революции, который питал чувство создателей революционной трилогии в «Современнике», питал и Юрия Любимова. Так же как упоенно пели «Интернационал» в финале спектакля «Большевики», так же упоенно воспевалась революционная стихия в спектакле Любимова «Десять дней, которые потрясли мир» по Джону Риду. С каким восторгом зрители (и автор этих строк среди них) вручали в дверях театра свои билеты актерам-красноармейцам, которые их накалывали на штык; с какой радостью внимали диким революционным частушкам на улице и в фойе перед спектаклем; каким хохотом сопровождали сцену, где деятели Временного правительства высаживались на ночные горшки...

Спустя четверть века на вопрос художника-эмигранта Михаила Шемякина, зачем Любимов издевался над Временным правительством в спектакле 1965 года, режиссер ответит: «Сподличал». Позволю себе усомниться в этом: не в запоздалом раскаянии, а в том, что происходило в середине 60-х. Ничего он не сподличал тогда, он просто плыл в общем потоке. Ведь не случайно же Владимир Высоцкий — при всей его оппозиционности — на вопрос (это был 1969 год), кто его любимые герои, ответит: «Ленин и Гарибальди». Тут была та самая «энергия заблуждения», которую я уже не раз поминал.



Революция изменила лицо страны. Произошел глобальный сдвиг, взрыв, извержение социального вулкана. Миллионы умерли с голоду, в лагерях или эмигрировали. Те, кто выжили, как-то организовали свой быт, свое внутреннее хозяйство. На искусственном фундаменте утопической идеи привилась жизнь. Люди научились существовать в кратере вулкана, притерпелись к предлагаемым обстоятельствам окопного быта, к возможности в любую минуту быть поглощенными раскаленной лавой. Миф о чистоте революции был «коллективным бессознательным» нескольких поколений советских художников первой величины, и Любимов тут не исключение.

В спектакле «Послушайте!» убивали не только поэта. Вместе с ним убивали Великую Революцию. Это была попытка медленного уничтожения таланта: Маяковские уходили со сцены постепенно, один за другим (притом что мы все время ощущали их единство). Уходил Маяковский-лирик, не в силах стерпеть издевательства толпы; уходил поэт-сатирик; наконец, уходил и «трибун революции», не могущий больше существовать в обезлюдевшем государстве чиновников. Пять Маяковских уходили в небытие, ранили душу строки его черновика, ставшего лейтмотивом и сердцевиной зрелища: «Я хочу быть понят родной страной,/ а не буду понят —/ что ж,/ по родной стране/ пройду стороной,/ как проходит/ косой дождь».

Это был один из самых прозрачных, простых и очень горьких спектаклей Таганки. Кончалась короткая молодость театра. Из Праги засквозили свежие ветерки, в ход вошло понятие «социализм с человеческим лицом». В ответ зашевелилась притихшая было лава, ожил проклятый вулкан. Театр вместе со страной был на пороге крупнейших событий. Все это жило в спектакле о гибели Маяковского, в его тревоге, в его предчувствии.

Сохранился акт, составленный чиновниками Управления культуры Москвы, которые должны были решить судьбу спектакля о поэте революции. Приведу несколько выдержек из этого, столь же заурядного, сколь и выразительного документа: «Театр сделал все, чтобы создать впечатление, что гонение на Маяковского сознательно организовано и направлено <...> органами, представителями

и деятелями Советской власти, официальными работниками государственного аппарата, партийной прессой <...> Выбор отрывков и цитат чрезвычайно тенденциозен <...> Ленинский текст издевательски произносится из окошка, на котором, как в уборной, написано «М». В спектакле Маяковского играют одновременно пять актеров. Но это не спасает положения: поэт предстает перед зрителями обозленным и затравленным бойцом-одиночкой. Он одинок в советском обществе. У него нет ни друзей, ни защитников. У него нет выхода. И в конце концов как логический выход — самоубийство. В целом спектакль оставляет какое-то подавленное, гнетущее впечатление. И покидая зал театра, невольно уносится мысль: «Какого прекрасного человека затравили!». Но кто?.. Создается впечатление, что Советская власть повинна в трагедии Маяковского»<sup>54</sup>.

Любимов делал поправки, смягчал интонации, придумывал более оптимистический финал. Он уродовал спектакль, производя ту самую работу, к которой когда-то призывал Юрий Олеся на первом писательском съезде. Однако, в отличие от Олеши, режиссер не поэтизировал самоуничтожение. Он пытался сохранить свой голос любой ценой. И некоторое время ему это удавалось.

Он выработал свой принцип игры или социального поведения, который свидетельствовал о его незаурядном понимании внутренней механики родной власти. Каждый вел свою игру и имел свою маску. Ефремов играл в «социально близкого». Анатолий Эфрос занял позицию «чистого художника», к шалостям которого относились так, как секретарь райкома должен был бы относиться к причудам Моцарта. Товстоногов выстроил свою дальнбойную стратегию компромиссов, которые позволяли быть на плаву ему и его театру. Любимов занял особую вакансию — дерзкого художника, почти хулигана, который разрешает себе немислимые вещи, потому как имеет в запасе какие-то тайные козыри. Расчет был опасный, но верный: в условиях всеобщего бараньего послушания вызывающе вести себя мог только человек, за которым кто-то стоял. И несколько раз в жизни этот «кто-то» бросал свою тень.

Впервые это произошло в апреле 1968 года, в разгар чешских событий и нового витка идеологического терро-

ра в Москве. В апреле 1968 года Любимова решили удалить из театра. Была проведена необходимая артподготовка, отработанная до виртуозности: собрания общественности, газетная травля и наконец бюро райкома партии, которое предложило «укрепить руководство театра». Этим термином обозначались расправа с театрами и непокорными режиссерами. Вот тогда Любимов сыграл ва-банк: он написал письмо Брежневу, передал его через какого-то из своих либеральных покровителей из партийной среды. Из канцелярии «бровеносца в потемках» последовал спасительный звонок: работайте, мол, Юрий Петрович, не беспокойтесь. Не до конца ясны сейчас все пружины этой игры: может быть, Брежнев возрождал славную традицию спасительных звонков вождя опальным писателям (так сказать, проекция на звонок Сталина Булгакову или Пастернаку). Сталин, правда, звонил сам, а тут, как в пародии, дело ограничилось безымянной канцелярией (вполне в духе «коллективного руководства»).

Александр Солженицын свою духовную и литературную биографию назовет «Бодался теленок с дубом». Это замечательное определение характера той игры, которую вели художники с режимом. «Дуб» со временем научился не только спокойно относиться к шалостям «теленка», но даже сбрасывать ему кой-какие перезрелые «желуди» то в виде ордена к юбилею, то в виде разрешения ставить спектакли на гнилом Западе. Любимов эту опасную игру с «дубом» вел два десятилетия и чуть было не проиграл: режим почти приручил его, почти приспособил для славы царствования. Замысел в таких случаях хорошо известен: у нас, мол, и «левые» живут, и дерзкие ставят то, что они хотят. От всех этих прелестей создатель Таганки сбежит осенью 1983 года, порвет поводок, но тогда, в конце 60-х, поводок был крепок и цель была другая. Надо было сохранить свой театральный «дом» и общее дело любой ценой, пусть и при помощи дьявольской силы.

Эту двусмысленную ситуацию Любимов впустил в свое искусство и театрально выразил в спектакле «Живой», который он репетировал весной 1968 года, как бы параллельно «чешской весне» и на ее фоне. Повесть Бориса Можаева, опубликованная незадолго до того в «Новом мире»,

вызвала вой охранительной критики. Образ Федора Кузькина, русского мужика, который ведет хитроумнейшее сражение с колхозной системой, вероятно, взволновал Любимова своей лирической связанностью с его собственным опытом «бодания с дубом». Любимов и его актеры (прежде всего Валерий Золотухин — Кузькин) с отчетливой художественной простотой выразили суть того, что можно было бы назвать процессом выживания талантливого человека в условиях мертвящего режима. То, что Кузькин был простым мужиком, а не режиссером или писателем (привычные персонажи Анатолия Эфроса тех же лет), имело особое значение. Дело шло о покушении на генофонд нации — и Кузькин тут был, пожалуй, фигурой наиважнейшей.

Кажется, впервые Любимов приоткрыл в искусстве свои мужицкие, крестьянские начала, свою родовую память. Это был фольклорный спектакль, налитанный низовыми песенными жанрами, похабными и дерзкими частушками, озорной игрой на христианской мифологии. Режиссер и художник Боровский (это был его первый совместный с Любимовым спектакль) отказались от натурализма деревенского быта, от советской «власти тьмы». На пустынной сцене выросла березовая роща: тонкие живые стволы венчали маленькие избы, похожие на скворешники. Это была простая и щемящая метафора нашей жизни — люди без домов, без быта, без собственности, освобожденные от всего того, что держит человека на земле. С колосников мог спуститься какой-нибудь ангел в виде замухрышки мужика в рваных штанах и обсыпать Кузькина и его детей манкой из горшка («манной небесной»). Но, назло всем законам природы, Федор Кузькин еще существовал, сопротивлялся, исхитрялся быть живым.

«Живого» попытались уничтожить. Министр культуры СССР Екатерина Фурцева на закрытом прогоне, в пустом зале, досидев до сцены бедного ангела, пролетающего в театральном поднебесье, хлопнула министерской ручкой в брильянтах и остановила репетицию: «Есть тут парторганизация в театре или нет?!». Ответа не последовало, и тогда она попыталась вступить в диалог с исполнителями почрочного зрелища. «Артист, эй, вы там, артист», — крикнула

она Рамзесу Джабраилу, тому самому мужицкому ангелу, что пролетал над избой Кузькина с манкой небесной. Любимов потом вспомнит: крохотный, щуплый Рамзес в рваном трико высунулся из-за кулис. Ключки волос торчат, глазки испуганные. «Вам не стыдно участвовать во всем этом безобразии?». И тот, крохотный, как на Голгофу взошел: «Нет, не стыдно». И побежала министр культуры по пустому залу, обронив свое каракулевое пальто, кто-то из свиты подхватил его, и министр исчез<sup>55</sup>.

Федор Кузькин был обречен. Но Любимов затаился, на подобие своего деревенского двойника, стал выжидать. Он выжидал ровно двадцать один год — великое наше терпение, прославленное Достоевским. По весне нарубали свежих березовых стволов, привозили в театр — на всякий случай. Вновь и вновь пытались показывать спектакль то новому министру культуры Петру Ниловичу Демичеву (Любимов дал ему кличку Ниловна, в честь героини книги Горького «Мать»), то, по наущению Ниловны, председателям колхозов («как если бы совет городничих принимал у Гоголя пьесу «Ревизор», — острили тогда в театре)<sup>56</sup>. Спектакль сохраняли двадцать один год и показали зрителям в конце 80-х, когда Любимов вернулся из эмиграции. Это был праздник театра, в зале — виднейшие «шестидесятники», из тех, что уцелели, слезы, восторг, удивление стойкостью людей, спасших Федора Кузькина. И те же классические березки с домиками-скворешниками, и тот же Валерий Золотухин в главной роли, и те же частушки, к которым добавили еще несколько, совсем дерзких, в духе гласности. И чувство безмерной горечи, опоздания, старости увядшего спектакля, рожденного иным временем и задушенного немотой.

Запрет «Живого» не сломил театр. Напротив, энергия сопротивления стала гораздо более осознанной. Поэтический театр под давлением обстоятельств становился театром политическим. В 1969 году, под занавес десятилетия, Юрий Любимов выпустил спектакль «Мать» по повести Максима Горького. Уже прошел август 68-го, уже танки надолго разместились вокруг Праги, а солдаты — в казармах. Уже вышли на пустынную Красную площадь несколько смельчаков, решившихся протестовать и немедленно брошенных в лагерь. Любимов вышел не на площадь, а на сцену. «Те-

ленок» решил боднуть «дуб» с другой, совершенно неожиданной стороны. Книга основоположника соцреализма дала повод к сочинению беспрецедентного по социальной критике спектакля, в котором спрессовалось все: и невозможность жить в удавке, и необходимость борьбы, и гибельность сопротивления.

Давид Боровский сначала хотел накрыть сцену Таганки инкрустированным разноцветным паркетом, вроде того, что был в Зимнем дворце. Кровь пролили на паркет, а потом вышли солдаты, все соскребли, надраили и начистили до блеска. Затем пришла иная идея: передать фактуру сормовской фабрики начала века, используя эстетику того, что можно назвать сценой-мастерской. Суть этой коронной идеи Боровского заключалась в том, что архитектура сцены и все ее прикладные технические аксессуары могут быть поставлены на службу художественному заданию. Для этого они обнажили утробу сцены, ее кирпичную заднюю стену, открыли для зрителей две служебные лестницы, идущие по бокам и по верху сцены и упирающиеся в тупик. Сценическое пространство приобрело свойства динамически развертывающейся метафоры: так, скажем, опускались брусья-штанкеты и по ним достаточно было провести напильниками, чтобы мгновенно вызвать в памяти образ завода. Кирпичная задняя стена была «загримирована» — это было чередование наглухо закрытых оконных проемов наверху и множества заколоченных дверей. Заколоченные двери представили излюбленную и мало понятную в мире российскую ментальность. У нас ведь, когда задумывают здание, всегда планируют множество дверей, а потом почему-то все двери заколачивают и оставляют только один проход. Боровский и Любимов умели видеть и выстраивать то, что можно назвать чувственно-пластической средой спектакля. Для «Матери» они еще отыскивали настоящий паровозный гудок-грушу начала века с пугающе-первобытным утробным звуком. Эта сирена прорезала тревожную звуковую партитуру спектакля.

Главной режиссерской идеей, поворачивающей школьный текст в сторону современности, была идея живого солдатского каре, в пределах и под штыками которого разворачивались все события. Любимов договорился с подшеф-

ной воинской частью дивизии имени Дзержинского и вывел на сцену несколько десятков солдатиков. А поскольку в войсках охраны у нас тогда преобладали узкоглазые лица ребят из Средней Азии, то сам набор лиц производил достаточно сильное впечатление. Солдаты иногда разворачивались на зал и каким-то отрешенным взором узеньких азиатских глаз (солдат играет, а служба идет) осматривали московскую публику... Когда горстка людей с красным флагом выходила на первомайскую демонстрацию и попадала в это самое живое солдатское каре, сердце сжималось от узнаваемости мизансцены. Это была театральная метафора вечного российского противостояния.

Любимов размыл исторический адрес повести Горького, ввел в нее тексты других горьковских произведений, начиненных, надо сказать, ненавистью к рабской российской жизни. Он дал сыграть Ниловну Зинаиде Славиной, которая не зря прошла школу Брехта. Она играла забитую старуху, идущую в революцию, используя эффект «остранения». Она играла не тип, не возраст, а ситуацию Ниловны. Это был медленно вырастающий поэтический образ сопротивления, задавленного гнева и ненависти, накопившихся в молчащей озлобленной стране. В конце концов эта тема отлилась в классическую по режиссерской композиции и силе эмоционального воздействия сцену, названную «Дубинушка».

В «Дубинушке», особенно в ее шаляпинском варианте, пожалуй как нигде у нас, выражен дух артельного труда, неволи и бунта. Любимов нашел этому сценический эквивалент. Песня рабочей артели стала в его спектакле музыкальным образом рабской страны, грозящей когда-либо распрямиться и ударить той самой «дубиной». Темный простор сцены был заполнен человеческими лицами, чуть подсвеченными фонариками. Актеры стояли на разновысоких штанкетах, вертикальное пространство сцены оказалось заполненным. Казалось, сам воздух сцены был начинен гневом. И эти лица, зависшие в воздухе, эта таганская артель затягивала «Дубинушку». Начинали тихо, не выпевая, а чуть скандируя: «Много песен слышал я в родной стороне, как их с горя, как с радости пели...», и дальше, на припеве, лица поплыли по воздуху, движение подхватило мотив,

стократ его усилило. И когда наступило форте, режиссер чуть осветил сценическую композицию: все актеры, опустив штанкеты на грудь и раскачивая их, как бурлаки, шли на зал, ведомые сильнейшим песенным раскатом: «Эй, дубинушка, ухнем, эй, зеленая, сама пойдет, подернем, подернем да у-у-ухнем!». Шаляпинский бас неожиданно вплелся в современное многоголосие. Будто великое русское искусство соперничало тому, что происходило на таганской сцене, вторило этому мощному раскачивающему движению, этому порыву к освобождению. Что творилось с залом в этот момент — трудно передать. То была, вероятно, одна из самых высоких минут театра 60-х годов, та минута, которая в какой-то степени может дать понятие о том, какую службу правил тогда советский театр.



## ЧАСТЬ ВТОРАЯ

### Марафон

Мы оставили Олега Ефремова в тот момент, когда он покинул «Современник» и перешел в МХАТ СССР имени Горького. В момент перехода ему было 42 года. В юности, когда врачи осматривали его и сверстников на предмет возможной спортивной карьеры, ему единственному предсказали: марафон. Такое было сердце, такой был заряжен снаряд. Марафон, который он начал в Художественном театре осенью 1970 года, не с чем сравнить, разве что с марафоном, который прошла страна. Художественный театр в каком-то смысле и был зеркалом этой страны, ее силы и уродства, ее великих возможностей, угробленных впустую.

Ефремов пришел в МХАТ СССР с мировоззрением человека, создавшего «Современник». Никакого иного запаса, кроме идей «Современника», у него не было и сейчас нет. Это, если угодно, матрица его театрального сознания. Он «печатает» с этой матрицы с тем автоматизмом, с каким мы производим на свет детей, похожих на нас. Хотели бы иначе, да не получается. Его гениальная театральная система — сотворчество близких по духу людей, имеющих что-то за душой. Если бы сейчас было принято, он писал бы слово «Театр» с заглавной буквы. В тайник его души не проникла — и это можно считать чудом — плесень неверия или цинизма по отношению к театральному делу. На репетициях, в темноте зала он следит за происходящим на сцене, молча артикулирует за артистом каждое слово, будто вожит ему. Часто сидя с ним рядом, видишь, как напрягается он всем телом, подается вперед, если на сцене ро-

ждается что-то талантливое: какое-то почти звериное чутье к подлинной актерской игре, застающей жизнь врасплох.

Андрей Вознесенский подметил, что наш герой с годами стал похож на сухопарого, жилистого бурлака с картины Репина — как тот бурлак, он тянет свою лямку, тянет из последних сил, уже на одних сухожилиях. Тридцать лет он пытался доказать, что возможно превратить МХАТ СССР в «товарищество на вере». Он надеялся остаться живым среди лиц «удивительной немоты». Он пытался сохранить достоинство даже тогда, когда получал орден из рук Брежнева. В течение многих лет у него в кабинете была фотография, на которой руководитель государства вручает ему этот орден. Чисто театральная мизансцена: генсек смотрит на него снизу вверх, как обыватель на известного артиста перед тем, как получить автограф. Один драматург, поругавшись с Ефремовым, злобно вспомнил эту мизансцену: вот, мол, выставил фотографию, и сразу не поймешь, кто кому вручает орден.

Рожденный в авторитарной системе, он скроен из ее же материалов, но облагороженных талантом. Стену можно сокрушить только тараном. Вот эти качества «тарана» он в себе и развил, посвятив жизнь сокрушению «стен». Это сделало его лидером нашего театра, и это же в каком-то смысле ограничило, если не изувечило, его психологию. Он приучил себя видеть и в жизни, и в искусстве то, что связано со «стеной», отрезав многие иные важнейшие впечатления. Его приручали, награждали, обласкивали, но он все время срывался — его легендарные загулы были еще и формой внутреннего протеста большого актера и крупной личности, компенсирующей уродство своей официальной жизни. Когда он играет Астрова в «Дяде Ване», то с каким-то особым смыслом подает вот этот пассаж чеховского доктора: «Обыкновенно я напиваюсь так один раз в месяц <...> Мне тогда все нипочем! Я берусь за самые трудные операции и делаю их прекрасно; я рисую самые широкие планы будущего; в это время я уже не кажусь себе чудачком и верю, что приношу человечеству громадную пользу <...> И в это время у меня своя собственная философская система, и все вы, братцы, представляетесь мне такими букашками... микробами».

Осенью 1970 года Ефремов начал перестройку Художественного театра. К моменту прихода Ефремова в труппе было полторы сотни актеров, многие из которых годами не выходили на сцену. Театр изнемог от внутренней борьбы и группировок («Тут у каждого своя тумба», — мрачно сострит Борис Ливанов, объясняя молодому Владлену Давыдову, что он занял чужой стул на каком-то заседании в дирекции). Ефремов поначалу вспомнил мхатовские предания времен Станиславского, создал «совет старейшин», попытался разделить сотрудников театра на основной и вспомогательный состав. Он провел с каждым из них беседу, чтобы понять, чем дышат тут артисты. После этих бесед он чуть с ума не сошел. Это был уже не дом, не семья, а «террариум единомышленников». К тому же «террариум», привыкший быть витриной режима. Быт Художественного театра, его привычки и самоуважение диктовались аббревиатурой МХАТ СССР, которую поминали на каждом шагу. Когда театр по особому государственному заданию приезжал на гастроли в какую-нибудь национальную республику, актеров непременно принимал первый секретарь ЦК компартии. Перед актерами отчитывались, их размещали в специальных правительственных резиденциях, въезд в которые охранялся войсками КГБ. Помню, как Екатерина Васильева, одна из замечательных актрис театра, пришедших сюда по зову Ефремова и еще не привыкшая к мхатовским нравам, очутившись в киргизском «заповеднике» под городом Фрунзе, криком кричала кому-то в телефон: «Заберите меня из этой золотой клетки».

Через несколько лет преобразований Ефремов обнаружил, что в «золотой клетке» стало почти двести человек. В книге «Московский Художественный театр — 100 лет», в которой напечатаны несколько фотографий труппы театра разных периодов, есть и групповой снимок труппы середины 70-х. Оторопь берет, когда рассматриваешь эту бескрайнюю, бесформенную и безразмерную семью, в которой отдельные лица уже невозможно различить. Потерпев поражение в попытках реформировать театр изнутри, Ефремов начал, как говорят солдаты, «окапываться». Внутри Художественного театра он стал постепенно создавать другую труппу, отбирая в нее как артистов старого МХАТ, так и тех, кто был ему близок по духу, прежде всего, конеч-

но, актеров «Современника» (многие из которых постепенно потянулись за ним во МХАТ). «Со «стариками» было проще, — скажет он спустя годы. — Они были развращены официальной лаской, многие утратили мужество, они прожили чудовищные годы в затхлом воздухе и успели им отравиться. Но все же с ними было легче. Когда затрагивались вопросы искусства, в них что-то просыпалось. Что ни говори, это были великие артисты — и они доказали это в последний раз, сыграв «Соло для часов с боем»<sup>1</sup>.

Пьеса словацкого драматурга Заградника неожиданно приобрела сверхтеатральное значение. Тут играли Михаил Яншин, Ольга Андровская, Марк Прудкин, Алексей Грибов и Виктор Станицын — корифеи так называемого второго поколения Художественного театра. Это были уже очень пожилые актеры, которые нагрузили сюжет слабенькой пьесы отсветами своей легендарной жизни. Спектаклем праживила ностальгия и в зале, и на сцене. Публика понимала, что «соло» это продлится недолго. На спектакль приходили прощаться с любимцами. Вскоре один за другим мхатовские «старички» действительно стали уходить из жизни. Перестал собираться «совет старейшин» — некого стало собирать.

Реанимацию МХАТ Ефремов начал с пьесы любимого им Александра Володина «Дульсинея Тобосская», сам сыграл в спектакле рыцаря Печального Образа, избрав в партнерши Татьяну Доронинову (к тому времени она ушла от Товстоногова и заглянула на несколько лет в Художественный театр). Рядом с Володиным встанут затем пьесы Михаила Рощина «Валентин и Валентина» и «Старый Новый год» — новому руководителю МХАТ важно было, как и в «Современнике», вернуть театру ощущение живой жизни, естественной интонации. Он пытался вернуть этой сцене людей, которым вход сюда был заказан на протяжении десятилетий.

Из всех линий мхатовского прошлого он решил прежде всего актуализировать то, что Станиславский называл линией «общественно-политической». Качество пьесы часто отступало на второй план перед желанием высказаться на острую социальную тему. Так это было с пьесой Г. Бокарева «Сталевары» и во многих иных случаях. Программной пьесой этого направления стали «Последние» Горького

(1971). «Трагический балаган», как аттестуют жанр своего существования герои пьесы, оказался вполне подходящим именно для начала 70-х годов, времени стабильной деградациии режима. Режиссер попытался вскрыть характер крикливого пустословия, на котором держится дом полицмейстера Ивана Коломийцева. В реальности этого дома происходит распад. Насильничают, совращают и нравственно калечат детей, затыкают рот любому проявлению самостоятельной мысли. Террор и сыск, коррупция, приобретающая наглые и откровенные формы какого-то адского шабаша, и над всем этим — усыпляющая, мутная говорильня властителей. Чем хуже дела, тем больше высокопарных слов, тем назойливее призывы к моральной жизни.

Ефремов обнаруживал бесстыдство режима, который уверовал в свою вечность. Он отбросил уютную психологическую вязь, столь любимую мхатовскими актерами, обострил отношения героев до крайности, ввел пародийные элементы в самые патетические сцены. Он перемонтировал текст пьесы, чтобы обнажить ее болевой мотив, передвинул в начало диалог детей полицмейстера, «последних», о том, что вина и кровь, пролитая отцами, ложится на них.

Ефремов ввел в пьесу Горького нового персонажа — полицейского Ковалева, того самого, за которого Коломийцев собирался выдать замуж свою дочь. Этот закадровый персонаж с зелеными усами, лишь упомянутый в пьесе, появлялся на мхатовской сцене в окружении своры своих дружков. Хозяева жизни усаживались за стол и мощным хором, под подходящую выпивку, возглашали слова бессмертной песни о крейсере «Варяге», затонувшем вместе с командой в годы русско-японской войны. Слова той песни, вывернутые наизнанку и оскверненные, наполнялись зловещим смыслом: «Наверх вы, товарищи, все по местам, последний парад наступает...»

«Товарищи» оказались «наверху», заняли свои места и приготовились к «последнему параду». Сама эта сцена была едва ли не первым театральным выражением того, что можно назвать послепражским синдромом. Это был пир победителей, затянувшийся почти на двадцать лет.

В середине 70-х Олег Ефремов открывает для себя нового автора, Александра Гельмана, с именем которого будет тесно связана не только мхатовская история этих лет,

но и история советской сцены целого десятилетия. В ритме «один спектакль в два сезона» Ефремов осуществляет постановку «Заседания парткома» (1975), «Обратной связи» (1977), «Мы, нижеподписавшихся» (1979), «Наедине со всеми» (1981), «Скамейки» (1984), «Зинули» (1986). Затем наступит восьмилетняя пауза, после которой Гельман, но уже не один, а в содружестве с американским драматургом Ричардом Нельсоном вновь возникает на мхатовской афише («Мишин юбилей», 1994). Если к этим 6½ спектаклям прибавить их консолидированный вес в текущем репертуаре — более тысячи представлений, — то приходится говорить о серьезном театральном феномене, который требует объяснения.

Первый ответ дает сама история Художественного театра. «Дом Чехова» неоднократно пытались обжить другие драматурги: на короткое время — Горький, потом Л. Андреев. После «Дней Турбиных» МХАТ чуть было не стал «домом Булгакова», но из этой затеи ничего не вышло. Никому из советских драматургов не суждено было стать «автором театра» (воспользуюсь рабочим определением П. Маркова), никому не удалось создать с МХАТ долговременный союз, в котором писатель становится не просто поставщиком пьес, но именно сотворцом театрального организма, отвечающим за судьбу избранного «дома» не в меньшей степени, чем актеры или режиссура.

Тоска по «автору театра» владела Ефремовым всегда. В «Современнике» такими авторами были А. Володин и В. Розов. В мхатовские времена всех (добавлю в этот список М. Рощина и М. Шатрова) оттеснил А. Гельман (ему на смену могла бы прийти Л. Петрушевская, но этот союз не раскрыл своих потенциальных возможностей).

Ефремова не смущали ни расчетливая выстроенность социологических притч Гельмана, ни еще более очевидная газетная злободневность его драматургических опытов, нацеленных на изучение механики советской жизни. Для режиссера пьесы Гельмана становились своего рода «утолением социальной жажды», и он ставил их с невиданным упорством, презрев неприятие властей и крепнущее недоброжелательство критики. Мхатовская «гельманиада» складывалась трудно. В каких-то случаях Ефремов одерживал решительные победы, в других имел полусуспех или терпел

неудачу, но это не разламывало союза режиссера и драматурга. Это был именно союз; каждый раз Ефремов довольно решительно вторгался в писательскую область: не в слова, не в сюжетную конструкцию, но именно в те источники, из которых питалась пьеса.

Визитная карточка Гельмана была впечатляющей — строитель, партработник, военный, журналист, короче говоря, бывалый человек, из тех, к кому Ефремов всегда тянулся. Гельман родился в Румынии, еще при короле Михе; в начале войны подростком попал в гетто, на его глазах уничтожили почти всех его родственников. Он выжил и вынес оттуда стойкое отвращение к фашизму во всех его видах. В середине 70-х он написал свою первую социологическую сказку про советскую жизнь, которая называлась «Премия». Сначала это был киносценарий, потом он переделал его в пьесу «Заседание парткома».

Гельман предложил социальный парадокс, который предвосхищал основные лозунги будущей «перестройки». Бригадир строителей Потапов, а вслед за ним и вся бригада отказывались от премии (невиданное дело!), полагая, что это замаскированная форма бессовестной эксплуатации и унижения человека. С тетрабочкой в руке этот парень начинал выкладывать парткому стройки нечто неслыханное. Страна, воспевшая труд как дело чести, доблести и героизма, на самом деле унизила человека труда так, как не унижала его ни одна система на земле. Писатель исследовал необратимые изменения, которые происходят с человеком, лишенным собственности и втянутым в систему обезличенного уравнильного труда, не имеющего стимулов. Он прикоснулся к последствиям извращенной социально-экономической практики, уродующей человека, причем сделал это в какой-то единственно возможной форме, приемлемой для системы. Поначалу казалось, что он хочет эту систему улучшить. Фильм смотрели члены Правительства. Не знаю, какими мотивами они руководствовались, но этому фильму, а потом и пьесе дали жизнь. Через несколько лет Лех Валенса, создатель польской «Солидарности», скажет, что бригадир Потапов был одним из тех, кто вдохновлял его на борьбу.

Ефремов парадоксы своего нового автора, упакованные в упругую и впечатляющую театральную форму, почти де-

тективную, впитывал с жадностью человека, изголодавшегося по правде. Сверяться с жизнью ему не приходилось: реальная практика Художественного театра, не поддававшаяся никаким усовершенствованиям, питала режиссерскую и актерскую фантазию. Проблемы внутреннего строительства Художественного театра совпадали с тем, что происходило на стройке в пьесе «Заседание парткома».

Пока Ефремов — Потапов выходил с тетрабочкой и доказывал, что ложь не экономична, его поддерживали. Брежнев на XXV съезде партии сказал что-то вроде того, что вся наша страна через это партсоборание прошла. Страна прошла, но никакого урока, естественно, не извлекла. Через два года в спектакле «Обратная связь» на новой мхатовской сцене (старую начали реконструировать) при помощи чешского художника Йозефа Свободы возник мощный образ рутинного, аппаратно-бюрократического государства, в котором люди в буквальном смысле становились функциями своих столов. Эти полированные столы заполняли пространство сколько хватало глаз, один ряд возвышался над другим, они уходили в гибельные выси. За каждым столом — секретарша, трезвонят телефоны, все куда-то носятся и что-то согласовывают. Внизу гигантской пирамиды — стройка, город, горком. Вверху — обком. В конце спектакля первый секретарь обкома (его играл Андрей Попов) спускался вниз так, как в античной драме спускается бог на машине.

Это был образ государства, в котором не работает «обратная связь», нарушены все каналы информации, деформированы все производственные отношения: снизу наверх идет ложь, сверху вниз посылаются ошибочное губительное решение. Возникал образ зазеркалья, в котором всеобщее вранье уродовало саму основу человеческой личности. И здесь Ефремову не надо было далеко ходить за впечатлениями. Художественный театр с его неработающими артистами, получающими уравнильное вознаграждение за безделье, был вполне пригодной моделью общей ситуации в стране.

«Заседание парткома» было встречено государственным «одобряемсом». «Обратная связь» вызвала раздражение: спектакль портил картину всеобщего благополучия. Третья пьеса «Мы, нижеподписавшиеся» столкнулась с откровенной не-



прияжню. Режиссер и драматург резко меняли фокус и предлагали публике исповедь Лени Шиндина, «винтика» системы и ее толкача, без услуг которого система не могла обойтись. Этот винтик вдруг заявлял свои права на человеческое достоинство и честь, попираемые ежедневно. Он уже не дело защищал, не этот проклятый недостроенный хлебозавод, который готовились сдать к очередному празднику. Он защищал человека, которого могут уничтожить, если комиссия не примет халтуру. Новый парадокс имел свое обоснование. Леня Шиндин — Александр Калягин защищал не ложь во спасение. Он защищал человека от системы. В финале спектакля Ефремов разворачивал на зал электровоз (действие происходило в купе скорого поезда). Это страшилище, выполненное чуть ли не в натуральную величину художником Валерием Левенталем, устремляло свои фары на зрителей, слепило их. Можно было понять, что герой готов броситься под поезд. Ироническую параллель с «Анной Карениной», особенно вытнкую на мхатовских подмостках, присяжные критики не преминули тогда же отметить.

«Производственная драма», как ее тогда называли, — уникальное детище эпохи застоя, завершалась вместе с породившей ее эпохой. Четвертая пьеса Гельмана, которую он предложил театру в начале 1981 года, была помечена знаком агонии режима. Пьеса называлась «Наедине со всеми» и явно нарушала облюбованный драматургом жанр. Драматург отбросил привычный арсенал утешений, помогавший прохождению его прежних сюжетов. В новой пьесе с лобовой остротой он представил конечные результаты противоестественных экономических отношений. Начальник крупной стройки инженер Голубев, включенный в систему всеобщего вранья, делал калекой собственного сына. На этом плакатном и одновременно мелодраматическом повороте держался сюжет.

Пьеса была запрещена, и Ефремов вступил в привычную для него борьбу, осложненную запретом спектакля «Так победим!». Огонь он взял на себя: не только поставил пьесу, но и сыграл в ней главную роль, актерски доказав то, что автору не удалось выразить средствами самой драмы. Он вновь пошел не от «знакомой сцены», а от знакомой жизни, он играл Голубева невероятно подробно, со-

чиния отсутствующую человеческую судьбу. Если хотите, он играл его по всем канонам «системы» Станиславского, которая в данном случае становилась его актерским оружием против ложной системы жизни, в которой существовал его герой.

Участь спектакля решал министр культуры СССР Петр Демичев. В пустом зале, фактически для одного чиновника, Олег Ефремов и Татьяна Лаврова (она играла Наталью, жену Голубева) начали спектакль. Никогда он так актерски не затрачивался, как в тот раз. Никогда не находил таких разящих аргументов в исследовании особого рода психологии, которая узаконивала подлое двуязычие человека, привыкшего к халтуре как к способу жизни. Весь свой огромный опыт руководителя театра — не только МХАТ, но и «Современника» со всей его показательной эволюцией от года 56-го к году 70-му, весь опыт собственных компромиссов, весь груз ненависти к системе в самом себе он вложил в своего героя. Это был крупный человек, обладавший дьявольской изворотливостью, бесстыжей искренностью, полным пониманием ситуации и полной неспособностью этой ситуации противостоять. «Такие, как я, на себе все тащат», — агрессивно и яростно провозглашал начальник стройки своей жене, которая, как ему казалось, даже понять не может своими библиотечными мозгами всю государственную мудрость голубевского поведения. И когда в ответ Наташа — Татьяна Лаврова задавала детский вопрос: «Куда?» — Голубев — Ефремов вдруг сникал и огрызался: «Куда надо...»

Простой вопрос повисал в тревожном воздухе мхатовского зала. Это был вопрос о подмене цели и смысла жизни, который, видимо, проник и в министерскую душу. Тихий седовласый химик по прозвищу Ниловна не решился запретить спектакль, который, как оказалось, завершал советскую «производственную драму». В годы «перестройки» А.Гельман перестанет писать пьесы, вернется в журналистику. Драма как превращенная игра гражданских и политических интересов, не могущих выразиться естественным путем, исчерпает себя — как для автора МХАТ, так и для самого театра.

«Как страшна была жизнь превращаемых, жизнь тех <...> у кого перемещалась кровь!» — в конце 20-х эту тему от-

крыл у нас Юрий Тынянов в романе о Грибоедове. В сущности, он открыл одну из главных тем советского искусства. Ефремов подступал к ней не раз и с разных концов. Впервые этот важнейший мотив прозвучал в чеховском «Иванове», который возник на мхатовской сцене на седьмом году ефремовского руководства этим театром. Ранняя пьеса Чехова оказалась в масть времени. Ситуация общественной апатии, цинизма, болезнь совести пополам с безверием — все эти давние русские интеллигентские проблемы дали новую вспышку. Тоска безверия, отсутствие идеалов, болезнь души, в которой «шаром покати», болезнь, которую сам Чехов однажды назвал «хуже сифилиса и полового истощения», — вот что звучало в спектакле Ефремова острее всего.

Мхатовский спектакль появился вслед за «Ивановым», поставленным Марком Захаровым на соседней сцене Театра Ленинского комсомола. Там героя играл Евгений Леонов, во МХАТе — Иннокентий Смоктуновский. В различии актерских типов острее всего проглядывал замысел того и другого спектакля. Евгений Леонов, едва ли не главный комедийный артист страны, играл не Иванова, а Иванова, не «русского Гамлета», а заурядного интеллигента, «миллион первого», как написал о нем один из современников Чехова. Тут важна была узнаваемость актера, его соизмеримость с каждым, сидящим в зале.

Смоктуновский играл человека незаурядного, действительно крупного, но пораженного общей болезнью времени. Давид Боровский предложил актерам пространство, необычное для Чехова: пустую сцену, с трех сторон охваченную фасадом барского дома с колоннами. Сквозь стены дома мрачной тенью, как метастазы, проросли ветки оголенного осеннего сада. Интерьер и экстерьер причудливо перемешались, Иванов действовал в опустошенном, будто ограбленном пространстве, маялся, не находя себе места. Поначалу Смоктуновский совершенно не принял этого решения, испугавшись, что в бытовой пьесе он останется без поддержки и прикрытия. Режиссер настоял, и в конечном счете именно пространственное решение передавало с наибольшей глубиной чеховское ощущение жизни, то самое, которое заставило его однажды написать, что в Европе люди гибнут от тесноты, а в России — от избыточности

пространства. «Земля моя глядит на меня, как сирота», — грустно повторял чеховский человек, и эту тему духовного сиротства Смоктуновский передавал с необыкновенным внутренним драматизмом. Университетский однокашник Лебедев — Андрей Попов виновато заглядывал ему в глаза, пытался утешить и объяснить причину ивановской болезни, что-то мямлил про среду, которая «заела», сам смущался от этих старых и пошлых объяснений и запивал неловкость очередной рюмкой, которую слуга его выносил с безошибочным чувством момента.

Смоктуновский играл особого рода душевный паралич, рожденный затянувшимся промежутком, депрессией, из которой никак не выйти. Тот, кто может писать, пишет, кто может пить, как Лебедев, пьет. Иванов не может ни того, ни другого. Он может только капитулировать. Смоктуновский — Иванов мотался по сцене, останавливался, замирал, мям пиджак, не зная, куда девать свои длинные руки, на секунду возбуждался энергией влюбленной в него эмансипированной девочки и вновь впадал в состояние безвыходной тоски: «Будто мухомору обьялся». На предложение, не поехать ли ему в Америку, герой Смоктуновского реагировал быстро и с необыкновенной простотой: «Мне до этого порога лень дойти...»

В спектакле Марка Захарова место героя заняла женщина. Чахоточная Сарра (ее играла Инна Чурикова) продолжала видеть в Иванове героя своей юности, человека, способного на необыкновенный поступок. Даже в безобразную минуту жизни, когда Иванов кричит Сарре: «Ты скоро умрешь!» и «Замолчи, жидовка!» — она находила ему оправдание. Ее лицо озаряла вдруг необыкновенная светлая улыбка. Вся в белом, она подходила к нему, литургически-торжественно обнимала и как бы благословляла. То было сострадание к падшему человеку, улыбка прощания и прощения.

Антропология Ефремова чисто мужская. Женщина ничего не определяет в судьбе Иванова: разрешить свою драму может только он сам, внутри себя. Режиссер прислушался к чеховскому замечанию о том, что главной его заботой было в этой пьесе «не давать бабам заволакивать собою центр тяжести, сидящий вне их». «Центр тяжести» ефремовского спектакля был в том, что человек впал в тяжелую

депрессию, совпавшую с депрессией времени. «Превращенному», ему некуда себя девать, к тому же у него хватает ума, чтобы, как сказал однажды Чехов, «не скрывать от себя своей болезни и не лгать себе и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями, вроде идей 60-х годов».

Иванов принимал смерть как избавление. Он улыбался единственный раз в спектакле, когда Шурочка пыталась возбудить его к новой жизни и произносила заученные книжные глупости. Тут он как-то окончательно понимал зор ситуации и кончал с собой. Выстрела мы не слышали, просто расступались «зулусы» в доме Лебедева, ожидающие закуски и свадьбы, и мы видели на полу в центре сцены скорчившегося человека.

Ситуацию чеховского героя, так же как ситуацию героя пьесы «Наедине со всеми», Ефремов как бы пропустил через себя. Так это было и в конце 70-х годов, когда на сцене Художественного театра возникла «Утиная охота» Александра Вампилова, в которой Ефремов сыграл главную роль.

Ефремов не так уж часто играл в спектаклях, им поставленных. Каждый случай имел свою причину, далеко выходящую за пределы обычных актерских амбиций. Иногда актер Ефремов помогал главному режиссеру Ефремову доказать необходимость той или иной пьесы (как в случае с «Наедине со всеми»). В других он просто спасал ситуацию, когда, скажем, из театра ушел Олег Борисов и надо было играть Астрова в «Дяде Ване». В самых редких случаях — и «Утиная охота» из их числа — Ефремов брался за роль, так сказать, по всем основаниям сразу. Надо было защитить пьесу Вампилова, десять лет находившуюся под полузапретом; надо было доказать ее необходимость именно на мхатовской сцене. И ко всему этому добавлялось выношенное чисто актерское чувство вампиловской пьесы как своего рода исповеди поколения «шестидесятников». Актерские и режиссерские намерения пересеклись. Решившись играть Зилова, Ефремов на самом себе ставил эксперимент, во многом запоздалый эксперимент, поскольку конец 70-х — время мхатовской премьеры и конец 60-х — время создания пьесы разделяла эпоха. Именно на эту эпоху Ефремов оказался старше своего героя.

Вероятно, это была лучшая пьеса автора из Иркутска. Его прижизненные «хождения по мукам» и его ранняя смерть

по канону, сложившемуся в российской словесности, обрекали создателя «Утиной охоты» на сакрализацию. Однако при всех естественных преувеличениях было ясно, что Вампилов успел сказать свое слово. Тут был росток новой драматургии, оппонировавшей советской официальной драме, всем ее героям и антигероям, сюжетам и языку. Инженер служил в каком-то НИИ и презирал свою работу. В отличие от персонажа «Наедине со всеми», герой Вампилова ничего и никуда не «тащил». Его «тащила» за собой наша жизнь, уродовала, не дав развиться этому явно одаренному человеку. Ефремов играл Зилова в том духе, в каком он трактовал вместе со Смоктуновским чеховского Иванова. Современную советскую пьесу он ощущал как парафраз русской классики. И там и тут речь шла о «герое нашего времени», через которого проглядывала общая духовная болезнь.

Жизнь Зилова состояла из вранья, томительного безделья, выпивок и бесконечной цепи измен, которые стали нормой. Зилов и его дружки баловались любовью, торговали работой, друзьями, наконец, смертью самых близких людей. Пьеса начиналась с того, что проснувшийся после тяжелой попойки инженер обнаруживал у себя дома веночек из похоронного бюро (шутка друзей), а заканчивалась тем, что он «забывал» поехать на похороны отца. Утиная охота становилась идеалом этой антижизни, так же как героем ее становился официант Дима, безошибочный стрелок и подонок, написанный теми красками, которыми обычно у нас писали лучших людей в правильных советских пьесах (официанта играл Алексей Петренко). На этом фоне, рассчитал Ефремов, фигура Зилова должна вызывать сочувствие (как вызывает сочувствие Иванов на фоне стерильно положительного доктора Львова). Приступы душевной муки, которыми драматург награждал своего героя Зилова, в спектакле Ефремова были еще и важным знаком одаренности зиловской природы, того идеала, который тут был растоптан.

Режиссер Ефремов полагал, что пьеса Вампилова написана о его поколении. Актер Ефремов, судя по тому, как он играл Зилова, полагал, что опыт героя как-то сопряжен лирически с его собственным опытом. Так он и трактовал роль, не думая, что ему уже не тридцать, а пятьде-

сят, и не считаясь с тем, что его духовный опыт и опыт героя Вампилова существенно различен. Он привнес в биографию одаренного провинциального авантюриста то, чем тот не владел по своей природе: драму крупного человека, который знал иные времена и иную жизнь. Этот смысловой сдвиг и спор с пьесой победы Ефремову не принес. Блестящий ансамбль (рядом с Ефремовым — Андрей Попов, Ия Саввина, Нина Гуляева, Вячеслав Невинный, Алексей Петренко) обнаружил свою неподготовленность к языку новой драмы.

«Утиную охоту» сыграли в конце 1978 года. Через год начался Афганистан. Шестидесятые годы закончились танками в Праге. Семидесятые — танками в Кабуле. Афганская авантюра с хронологической четкостью подводила черту под стабильностью режима. Уходили в прошлое нефтедоллары, которые придавали некоторое благообразие советскому прилавку. Уходил уютный застой с его орденами художникам и мемуарами генсека, разыгранными корифеями Малого театра. В июле 80-го года погиб Владимир Высоцкий. Похороны проходили в полупустой Москве, стерилизованной к Олимпиаде. Актера хоронили со всеми возможными военными предосторожностями, боялись демонстраций. Оцепленную Таганскую площадь завалили цветами: это была, кажется, единственная форма протеста, на которую мы оказались способными. В полной общественной тишине началась афганская война, в той же тишине отправили в ссылку Андрея Сахарова. Художественный театр молчал, как молчала страна. Звучали бравурные марши, «соловьи генштаба» начали сочинять романы о «Дереве в центре Кабула», готовился очередной «одобрямс» — съезд партии. Каждый театр обязан был принести «подарок». Ефремов подчинялся затверженному ритуалу, но пытался выполнить его по-своему. К XXVI съезду он решил поставить новый спектакль о Ленине.

Теперь приходится объяснять, что все это значило. Каким образом спектакль о Ленине, подготовленный на сцене первого театра страны, запрещается к исполнению. Нужно объяснять, почему художники отвечали своей современности через Ленина, наполняя образ его тем содержанием, которое подсказывало время. Ленин в советском искусстве конца 30-х годов — это оправдание террора. Ленин середи-

ны 50-х — оправдание антисталинского курса. Ленин начала 80-х — попытка сказать о состоянии того режима, который вел свою родословную от Ленина.

Замысел, в осуществлении которого автор этих строк активно участвовал, был изначально уязвим. Истинные источники революционной трагедии не обсуждались, а ленинские идеи под сомнение не ставились. Напротив, Ленина призывали в свидетели против современного устройства страны. Это была опасная и бесперспективная игра, которой были отданы годы жизни. Тут ни убавить, ни прибавить.

Михаил Шатров (как всегда, работавший с группой хорошо осведомленных либеральных историков) предложил нетривиальный сюжетный ход. Было известно, что 18 октября 1923 года Ленин, находившийся в Горках на излечении после тяжелого инсульта, потребовал, чтобы его привезли в Кремль. К тому времени он потерял речь, правая рука была парализована. Он пробыл в своем кабинете несколько минут в полном одиночестве, переночевал в кремлевской квартире, а на следующий день вернулся в Горки. Жить ему оставалось три месяца. Драматургическая гипотеза заключалась в том, чтобы представить Ленина в эти самые последние несколько минут, спрессовать время, прошлое и будущее, и задать Ленину вопросы, так сказать, от наших дней. Тупик социально-экономический, проблемы демократии и диктатуры, спор о профсоюзах (с проекцией на проблемы польской «Солидарности»), вопрос национальной политики и культуры — все это было привнесено в пьесу, которая сочинялась вместе с театром. Мы спорили до хрипоты сутками, отношения режиссера и драматурга, казалось, вот-вот прервутся. Спорили не о Ленине, конечно, — о современности, о том, в какие болевые точки мы попадем и как сохранить лицо в этом опаснейшем лабиринте.

На роль Ленина Ефремов пригласил Александра Калягина, блистательного комедийного актера, близко не подходившего к такого рода ролям. Он поначалу отказывался, зная участь многих артистов, игравших Ленина до него. Некоторые сходили с ума, боялись покушения. Другие становились высшей актерской номенклатурой и не имели права играть смешные или «отрицательные» роли. Ефремову



был нужен именно Калягин с его нормальными человеческими реакциями, с его потрясающим взрывным темпераментом, наконец, с его неортодоксальным отношением к Ленину. Режиссер не ошибся. На мхатовской сцене возник небывалый Ленин: отрезанный от людей, затравленный, понявший многое из того, что предстоит пережить стране. Калягин находил тончайшие усилители смысла, которые позволяли переадресовать ленинские тексты в современность, столкнуть их с современностью и высечь из этого столкновения искру политического спектакля. Зал понимал все с полуслова, он разражался аплодисментами, когда мхатовский Ленин призывал признать частную собственность и вывести страну из голода. Зал замирал, когда этот Ленин, отрезанный от мира, по сути, заключенный, диктовал свое политическое завещание.

Спектакль начали готовить, не имея цензурного разрешения на пьесу. Решили пробивать готовый спектакль, полагая, что «они» не посмеют запретить спектакль о Ленине во МХАТе, испугаются мирового скандала накануне Съезда партии. «Они» не испугались. Никто не пришел «принимать» готовую работу, в которой участвовала вся огромная труппа Художественного театра. Готовый спектакль был запрещен на высшем государственном уровне, и этот запрет действовал почти год.

Это был год обманчивой тишины. В театре ничего не репетировали, пытались все время кроить и перекраивать пьесу в надежде снова представить ее «наверх». Нужно было спровоцировать высшее руководство на какое-то решение. «Наверху» были разные люди, в том числе и либералы, желавшие помочь театру (из тех, кого потом призовет Горбачев под свои знамена). По совету одного из них мы решили написать письмо К.Черненко. Стилистика того письма может быть интересна историкам социальных нравов: надо было пробиться к сознанию темного человека, найти некий безотказный стилистический ход к нему. Коронной фразой, придуманной М.Шатровым, была просьба Художественного театра разрешить «улучшить свое произведение о Ленине». Отказать «улучшить» они не смогли. И мы «улучшили»: переставили сцены, что-то дописали, что-то сократили, то есть произвели ту бессмысленную работу, которая предназначена была для тех, кто читал

текст пьесы, не понимая, что такое текст спектакля. «Подарок» разрешили вручить. Первый спектакль играли для партийных активистов Москвы во главе с секретарем Московского горкома партии В. Гришиным. Активисты были приглашены без жен, 1200 пыжиковых шапок (стоял декабрь). Московский партийный лидер сидел в спецложе, и его «паства» смотрела в основном не на сцену, а в ложу, пытаясь уловить «настроение». Спектакль был не только милостиво разрешен, но и решено было трактовать его как гимн ленинизму. В Художественном театре ликовали. Очень скоро выяснилось, сколь иллюзорна была эта победа.

В марте 1982 года на спектакль пожаловал Брежнев в окружении своих соратников. Это был финал советского политического театра и конец мифологии «очищения революции». Брежнев, кажется, никогда в театре не был (за исключением ритуального «Лебединого озера»). Он предпочитал хоккей. Жить ему оставалось несколько месяцев, он плохо соображал, слабо держался на ногах, почти ничего не слышал, опскаемый своим геронтологическим окружением. Все это предстояло узнать во время спектакля. Генсека держали как куклу, в нужные моменты показывая миру. Его буквально внесли в ложу, в двух метрах от сцены. Человек ритуала, он раскланялся с публикой, получил в ответ жидкий аплодисмент, и началось зрелище.

Видимо, он все-таки понимал, что его привезли на спектакль о Ленине. Когда Калягин появился в луче света в кремлевском кабинете, Брежнев заерзал, заволновался. Он не мог сообразить, как себя вести. Дело в том, что в нашем театре было принято при появлении Ленина на сцене аплодировать. На этот раз овации не было, потому что Ефремов сознательно смазал мизансцену и нарушил традицию. Ленин появлялся бочком, незаметно, под тревожную вагнеровскую музыку. Зал молчал. И тогда громко, как это бывает у глухих, на весь зал раздался неповторимый голос, полупарализованная речь, знакомая всему миру. Брежнев спросил Черненко: «Это Ленин? Надо его поприветствовать?». На что тот, не повернув головы, громко отрезал: «Не надо». Зал похолодел. Мы поняли, что присутствуем при событии чрезвычайном. Смеяться было нельзя: уйма агентов, посаженных квадратно-гнездовым способом, наблюдали за залом. Оставалось следить за ложей, где разворачивался

свой спектакль, не менее интересный, чем на сцене. Генсек громко комментировал все, что видел, пытаясь общаться с соседями. «Ты что-нибудь слышишь? — умоляюще спрашивал он своего министра иностранных дел и, не дождавшись ответа, горько сетовал: — Я ничего не слышу». Это были реакции больного старика, впавшего в младенчество. «Она хорошенькая», — вдруг лепетал он, всматриваясь в секретаршу Ленина — Е.Проклову. Брежневское окружение хранило гробовое молчание. Во втором ряду, в тени, сидел Юрий Андропов. Не шелохнув головы в сторону сцены, восседал восьмидесятипятилетний Арвид Пельше, шеф партийного контроля. Сжавшись в комок, в притемненных очках, скрывающих ужас, сидел министр культуры Демичев, наша Ниловна, которого отправили в другую ложу, напротив, так как в брежневской были только члены Политбюро. Служба безопасности обзревала зал, актеры выбивались из сил, пытаясь докричаться до главного зрителя.

В середине второго акта Брежнев вдруг покинул ложу. По залу пронесся шелест. Что это значит? Минут через двадцать его внесли вновь. За это время Ленин на сцене успел побеседовать с Арманом Хаммером. Когда Брежнев сел, кто-то из соседей, кажется Громыко, сообщил ему прямо в ухо, но очень громко: «Сейчас был Хаммер». «Сам Хаммер?» — переспросил старик, и тут уже зал не выдержал. Народ в голос смеялся, и только те, что сидели по углам каждого ряда, были непроницаемы. Служба есть служба.

Историческая эпоха кончалась фарсом. После визита Брежнева продолжать самообман и льстить себе иллюзией некой борьбы и противостояния «стене» было невозможно. Осенью умрет Брежнев, потом начнется мультипликация похорон, сначала Андропов, потом тот, кто разрешил нам «улучшить» пьесу о Ленине: «Не приходя в сознание, приступил к исполнению своих обязанностей Константин Устинович Черненко» — популярная шутка тех дней. В промежутке успели вытолкнуть в эмиграцию Любимова. Ефремов оказался в пустоте, стиснул зубы. Решили убрать и его, но знаменитые актеры встали на защиту, поехали к министру, в ЦК партии, отстояли. Актеров власть баловала.

На гастролях в Польше весной 1985 года гример занимался рутинным делом: прорисовывал Ленина на лице

Александра Калягина. Артист терпеливо сносил это, выспрашивая меня про ксендза Попелюшко, которого убили незадолго до приезда театра в Варшаву. История была жутко запутанной, кровавой, глаза актера округлялись от ужаса, а в это время на лице его проступали все отчетливее черты вождя революции. Брехтовский сюжет. А потом в полупустом варшавском зале, в стране, находившейся в режиме военного положения, Ленин — Калягин пытался обратиться к полякам, используя слова своего сценического героя: «Никто в мире не сможет скомпрометировать коммунистов, если сами коммунисты не скомпрометируют себя. Никто в мире не сможет помешать победе коммунистов, если сами коммунисты не мешают ей».

Свидетельствую как очевидец: актер делал это первоклассно. Польский зал его понимал.

Мы вернулись в Москву в апреле 1985-го. В феврале Ефремов успел выпустить «Дядю Ваню». За пять лет до этого была еще «Чайка». Чеховский цикл продолжался двумя важными спектаклями, о которых следует сказать специально.

«Чайка» итожила первое десятилетие работы Ефремова в Художественном театре. Не только по чужому, но и по собственному опыту он знал коварное свойство «гениально-еретической» пьесы: «Чайка» может начать театр, но может его и прикончить. У всех на памяти было, что именно «Чайкой» Ефремов завершил свой «Современник» летом 1970 года. Новая версия — при всей ее внешней академичности — питалась энергией самополемики и пересмотра судьбы.

Современниковская «Чайка» отвечала ситуации внутри-театральной и исторической, она их невольно соединяла. Гибель «общей идеи» определила тон того спектакля. Ефремов, как уже было сказано, превращал Чехова в памфлетиста. Никто ему не был там интересен. Харьковские примадонны и тоскующие беллетристы выясняли отношения, склочничали да накапывали червей для рыбалки из клумбы, устроенной в центре сцены художником Сергеем Бархиным.

Наглая клумба подменила в том спектакле «колдовское озеро», деревья и сам воздух, в котором существуют чеховские люди. Через десять лет, пройдя очередной круг своей жизни, Ефремов заново ощутил пьесу. В его спектакль и

в его режиссуру, кажется, впервые полновластно вошла тема одухотворенной природы, которая изменила масштаб человеческих конфликтов. Не «драма в жизни», а драма самой жизни стала занимать режиссера. В 1970 году «Чайка» была прочитана как памфлет, в 1980-м в ней всего слышнее звучала нота всеобщего примирения, понимания и прощения.

В «Чайке» началось многолетнее сотрудничество Ефремова с художником Валерием Левенталем (фактически оно началось за год до того в спектакле «Мы, нижеподписавшиеся», но по-настоящему они встретились именно на Чехове). Левенталь ответил новому чувству жизни и чувству театра, которые у Ефремова никогда внутренне не разделялись. «Чайка» предстала как световая симфония, кружение занавесей в мерцающем пространстве. Герои Чехова становились частью пейзажа, как деревья или облака, они жили в природе, растворялись и погибали в красоте равнодушного мира. Спектакль был озвучен криком чайки, не поэтическим, а скорее надсадным, тревожащим, выражающим тему бесконечного кружения и поиска чего-то, что могло бы успокоить душу.

Мхатовский актерский ансамбль, сформированный за десять лет, впервые предстал в своей внятной объединяющей силе. Лаврова — Аркадина, Вертинская — Нина, Смоктуновский — Дорн, Андрей Попов — Сорин, Мягков — Треплев, Невинный — Шамраев, Киндинов — Медведенко, Екатерина Васильева — Маша, а рядом — в разных составах — И.Саввина, Е.Ханасва, Н.Гуляева, Ю.Богатырев, Е.Евстигнеев, В.Давыдов, Р.Козак, В.Сергачев — это был уже прообраз той труппы, которую должен был бы иметь Художественный театр.

В отличие от современниковской «Чайки», режиссер захотел выслушать каждого героя пьесы. Он погрузил «слова, слова, слова» в светящуюся лиственную зыбь. Да, они были говорливыми, эти чеховские люди, говорливыми до того, что не замечали смерти человека: так умирал в этом спектакле Сорин — Андрей Попов. Но поверх всех разочарований и потерь набирал силу мотив веры среди упадка. Той веры, что питается не любовью или ненавистью к человеку, но пониманием исходной жизненной ситуации как неразрешимой драмы.

Режиссер и художник выдвинули вперед беседку-театр, которая становилась еще одним одухотворенным персонажем пьесы. Эта беседка жила в своем собственном ритме, она то приближалась к авансцене, то растворялась в глубине сада. В этой беседке начинался театр Кости Треплева и Нины Заречной. В конце спектакля театр этот представлял разбитым, ветер гулял в его щелях, болтались на ветру рваные белые занавеси. Нина Заречная — Анастасия Вертинская вновь говорила о львах, орлах и куропатках, но на этот раз монолог Треплева обретал кристальную ясность и глубину. Смерть Кости проявила истинный смысл отвлеченных слов о Мировой душе и недостижимой гармонии. И на подмостках стояла не провинциальная девочка, но актриса, которая прошла свой путь страданий и проникла в источник символических видений. Идея слияния духа и материи обретала реальное человеческое содержание. «Нести свой крест и верить» — это не только про Нину Заречную было сказано.

В новой «Чайке» звучал, во всяком случае для автора этих строк, еще один скрытый мотив. Спектакль рассказывал о муче рождения новой мхатовской семьи. Тема актерского ансамбля, важная для Чехова, становилась еще и темой понимания и взаимодействия людей, собравшихся возродить Художественный театр. Эта тема в разной аранжировке потом войдет во все следующие чеховские спектакли Ефремова.

В «Дяде Ване» все определял мотив созидающего терпения. Ефремов никак не героизировал тему «пропала жизнь». Как раз не пропала, потому что его жизнь и есть сама жизнь по определению, по сути, по назначению. Так у дяди Вани, так и у Астрова. Доктор у Олега Борисова был впечатан в быт и вырывался из него. И вот уже закрутилась мхатовская сцена, зазвучал пьяный озорной голос Астрова — «ехал на ярмарку ухарь купец». Начинался его загул, его краткий праздник, вырывалась душа на волю, и ходил ходуном дом. Бездарный, ни в чем не виноватый профессор Серебряков — Евгений Евстигнеев тиранил красивую женщину, капризничал, а потом раздражалась гроза, и в ответ ей проливались исповеди. Один пил и пел, вторая молилась, изнемогая от невостребованной любви, третий страдал от невоплощенности, а все это вместе составляло жизнь.

В дальней глубине сцены В. Левенталь поставил дом, вписанный в левитановскую осень. Когда сцену заливала тьма, мы вдруг различали в тумане, поднимающемся от остывающей земли, огонек. Окошко того дома на холме. Свет горел в темноте не очень ярко, но горел, манил к себе, намечал путь. Так завершался этот спектакль, выпущенный, повторяю, в феврале 1985 года.

Михаил Горбачев пришел на «Дядю Ваню» 30 апреля. Рано утром он должен был, как положено, стоять на первомайской трибуне. Отдать вечер Чехову накануне пролетарского праздника — такой вольности генсеки себе никогда не позволяли. Через неделю он позвонил Ефремову, стал рассказывать свои впечатления о спектакле, что Астров — Олег Борисов понравился, а дядя Ваня — Андрей Мягков просто душу надрывает. Потом сказал о том, что много дел, что надо встретиться и поговорить о театральных заботах и что вообще «надо нам наш маховик раскручивать». Представлял ли он в тот миг, куда раскрутится наш «маховик»?

Мы были вдвоем в кабинете. Ефремов, казалось, общался в своем обычном стиле, не подлаживаясь к собеседнику. Положил трубку и вдруг вытер капельки пота со лба. Заметил мое удивление и с виноватой улыбкой пояснил вполне по-чеховски: «Знаешь, трудно выдавливать из себя раба».

Вскоре в гостинице «Европейская» (МХАТ гастролировал в Ленинграде) Ефремов соберет ведущих актеров и впервые предложит разделить огромную труппу. Цель — вернуть театр к более естественному состоянию, проверить жизнеспособность самой идеи Художественного театра. Так начался раскол.

## Павшие и живые

К началу 70-х в искусстве Юрия Любимова закончился период «бури и натиска»: сложилась труппа, определился стиль Таганки. Это был стиль насыщенной театральной метафорики, когда актеры и режиссер научились объясняться «мгновенными озарениями», о которых писал Пас-

тернак. Фабрика метафор пользовалась «монтажом аттракционов», которым тут овладели в совершенстве. Монтаж параллельный, перекрестный, рваный, контрастный стал привычным и для актеров, и для зрителей. Световой занавес был чем-то вроде монтажных ножниц. Режиссер и художник Д. Боровский продолжили поиск выразительных средств, таящихся в самом театральном пространстве. Боковые порталы, падуго, софиты, штанкеты, белесая задняя стена сцены и даже трюмы и люки в каждом спектакле, подобно актерам, исполняли новые роли. Насыщенное пространство преображало предметы и вещи, которые попадали в силовое поле спектакля: подчиняясь общему закону, они вырастали в своем смысловом значении.

Обретенная свобода театрального языка позволила Любимову в течение многих лет обходиться без советской пьесы. Поэтический театр плавно перешел в «театр прозы», рядом со спектаклем о Пушкине «Товарищ, верь...» Любимов инсценирует Федора Достоевского и Михаила Булгакова, Федора Абрамова и Юрия Трифонова. В самом начале 70-х он обращается к Шекспиру, к «Гамлету». Без постановки этой пьесы любая режиссерская репутация кажется неполноценной.

Трагедию о принце Датском предваряли «А зори здесь тихие». Участники работы вспоминают, что спектакль этот возник очень быстро и легко, как бы между прочим. Повесть Бориса Васильева о пятерых девушках-зенитчицах, погибших на войне, была сыграна за два часа без антракта, действительно на одном дыхании. Это было дыхание уверенного стиля, который именно здесь, в простенькой советской прозе, а не в Шекспире, где давила тяжесть ответственности, праздновал одну из самых впечатляющих своих побед.

Сцена была затянута зеленоватым пятнистым брезентом. По центру — кузов полуторки, а в нем девушки. Они веселятся, поют «Кукарачу», ничего не предчувствуя. Жизнь и смерть начинали свои прятки с этого самого дощатого кузова, который многократно преображался: его доски становились то сараем-казармой, то забором, на который девушки вывешивали сушить лифчики и трусики, вызывая своим неуставным видом ужас у старшины Федота Васкова, приставленного командовать женским взводом. Потом



эти доски выгораживали пространство бани — начиналась сцена, в которой контраст живого и теплого человеческого тела и близкой смерти обретал острейшее звучание. Кузов разбирался на отдельные доски-слеги, ими ошупывали путь в болоте. А потом эти слеги как бы отделялись от человека и начинали сами по себе грустный военный вальс: «С берез неслышен, невесом слетает желтый лист». Достаточно было малейшего поворота, изменения света, чтобы появлялись, проявлялись все новые и новые значения.

Это была виртуозно разработанная световая, музыкальная и голосовая партитура, открывавшая глубинные источники народной войны с фашизмом. Любимов познавал тот парадокс войны, которая для многих оказывалась «звездным часом». Для тех, кто пережил предвоенный террор и ужас немоты, война была возвращением к ясности жизни, к определенности, освобождением из плена идеологии, новым обретением своей страны. Впервые эта тема прозвучала в спектакле «Павшие и живые», в «Зорях...» она была разработана на разных уровнях, но прежде всего на уровне музыкальном. Начинаясь звонкими сталинскими маршами («Утро красит нежным светом стены древние Кремля»), спектакль все больше и больше принимал к народным песням и горестным плачам. Гибель каждой девушки сопровождалась предсмертным видением и предсмертной песней, которые раздвигали военный сюжет до общенационального. Любимов и здесь умело расширял адрес спектакля. Фашизм тут был не только германским изделием, но той мрачной силой, которая разлита повсюду в мире. В том числе и в тех, кто воюет с фашизмом.

Война просветляла дремучие мозги Федота Васкова (его играл Виталий Шаповалов, и это было, вероятно, лучшее его актерское создание). Крестьянский парень из медвежьего угла, не знающий никакой поэзии, кроме устава, проходил свой крестный путь. Он очеловечивался смертью. Приставленный командовать девушками и охранять канал имени товарища Сталина, положивший за этот канал пять жизней будущих матерей, старшина впервые открывал в своем сердце неуставные чувства. Похоронив в болоте последнюю из девушек, Федот Васков — В. Шаповалов разрыдался. Написав это слово, я понял, что оно ничего не передает. У Маяковского есть строка: «ужас из железа выжал

стон». В случае Васкова именно так — из железа. В условнейшем спектакле это был безусловнейший человеческий порыв и прорыв к самому себе. Все возможности театра, вся его метафорика и все его «аттракционы» нужны были для того, чтобы возникли эти несколько секунд абсолютной актерской и человеческой свободы.

Любимов строил новый театр, а театр строил нового Любимова. Его крестьянский ум, как уже было сказано, обладал завидной аккумуляционной способностью. Он все вбирал, накапливал и примечал, чтобы в нужный момент пустить в дело. Шекспировская пьеса как раз и стала таким моментом.

Спектакль «Мать» дал ему чувство пульсирующего пространства. Солдатский живой обруч, который то сжимался, то разжимался, был прообразом живого занавеса, изобретенного Давидом Боровским для «Гамлета». Некоторые критики предлагали указывать этот занавес в программке перед всеми иными участниками спектакля: сначала — Занавес, а потом Гамлет, Офелия, Гертруда. Этот занавес двигался вдоль и поперек сцены, под любым углом, питаясь той мощной энергией, которая возникала в результате движения в сжатом пространстве. Метафорические значения этого занавеса описаны в десятках статей, переходящих в поэмы. Занавес-земля, занавес-государство, занавес-стена, занавес-убийца, занавес-тлен — бесконечное сгущение и перетекание образного смысла, порой даже не предусмотренное его создателями. Занавес этот был связан из темной шерсти. Тут была косвенная отсылка к той коже, в которую одел Питер Брук героев «Короля Лира», показанного в Москве в начале 60-х. Боровский ответил бруковской коже грубой шерстью, то есть материалом, который, наподобие кожи, железа или дерева, хранит в себе нечто вневременное, вернее, связывающее все времена. Именно эти элементы стали основой таганского спектакля. Все герои его были одеты в шерстяные свитера того же, что и занавес, темно-коричневого цвета (только Гамлет — Высоцкий был в черном свитере). Вязаная шерсть отзывалась в ветхих деревянных досках, которые читались на белесом заднике таганской стены как скелет старого английского дома (крестовина скелета воспринималась еще и как распятие). На авансцене, прямо перед зрителями была вырыта могила,

заполненная настоящей землей: из нее могильщики извлекали череп Йорика. В правом верхнем окне в начале спектакля появлялся живой петух, который своим натуральным криком возвещал зорю. Внизу слева был гроб, сидя на котором могильщики лупили крутые яйца, а Гамлет пытал свою душу вопросом о смерти и мщении. Поэтический натурализм проникал во все поры зрелища. Условный занавес и безусловный петух запросто соединялись и были выражением свободы стиля, который должен был ответить свободному духу великой пьесы.

Они не стояли перед ней на коленях. «Гамлет» с первых же секунд был переведен в зрелище сугубо современное. Они убрали многих действующих лиц пьесы, разгрузили ее от ритуалов «театрального средневековья». Никакого «выхода Короля», «двора», оперной пышности, Фортинбрасова войска, красиво уносящего трупы. Только земля, могила, жизнь и смерть, которая хозяйничала в том просторстве, как этот грозный занавес.

Владимир Высоцкий начинал спектакль строками Бориса Пастернака, исполненными под гитару. Это был, конечно, полемический и точно угаданный жест. Ответ на ожидания зрителей, вызов молве и сплетне: у них, мол, там Высоцкий Гамлета играет!.. Да, да, играет и даже с гитарой. «Гул затих, я вышел на подмостки...». Высоцкий через Пастернака и свою гитару определял интонацию спектакля: «Но продуман распорядок действий и неотвратим конец пути». Это был спектакль о человеке, который не открывает истину о том, что Дания — тюрьма, но знает все наперед. Сцена «Мышеловки» Любимову нужна была не для того, чтобы Гамлет прозрел, а исключительно для целей театральной пародии. Его Гамлет знал все изначально, давно получил подтверждения и должен был на наших глазах в эти несколько часов как-то поступить. Совершить или не совершить мечь, пролить или не пролить кровь.

Михаил Чехов сыграл Гамлета в 1924 году в кожаном колете. Когда Станиславскому сообщили об этом, учитель Чехова огорчился: «Зачем Миша подлаживается к большевикам»<sup>2</sup>. Кожа была тогда принадлежностью комиссаров, и Станиславский этого знака времени заведомо не принял.

Высоцкий был в свитере. Это был точный знак поколения «шестидесятников», которые считали свитер не толь-

ко демократической униформой, подходящей настоящему мужчине, но и сигналом, по которому отличали «своего» от «чужого». Среди Гамлетов послесталинской сцены Высоцкий отличался, однако, не только свитером. Он вложил в Гамлета свою поэтическую судьбу и свою легенду, растиражированную в миллионах кассет. Напомню еще раз, что к началу 70-х песни Высоцкого слушала подпольно вся страна. На похоронах таганского Гамлета Любимов рассказывал, что, когда театр приехал на гастроли в Набережные Челны и актеры вместе с Высоцким шли по центральной улице, то жители близстоящих домов устроили им своего рода музыкальную демонстрацию: окна всех домов были распахнуты и тысячи магнитофонных глоток приветствовали таганского Гамлета его же песнями. «Он шел по городу, как Спартак».

Высоцкий одарил Гамлета своей судьбой. Он играл Гамлета так же яростно, как пел. Принц не боялся уличных интонаций. Его грубость ухватывала существо вечных проблем, опрокидывала их на грешную землю. Распаленный гневом, он полоскал отравленным вином сорванную глотку и продолжал поединок. Гамлет и Лаэрт стояли в разных углах сцены, и лишь кинжал ударял о меч: «Удар принят». Это был не театральный бой, а метафора боя: не с Лаэртом, с судьбой.

Любимов искал в «Гамлете» общность людей «свитерного» поколения. Вопрос «быть или не быть?» он обратил к каждому в этой пьесе. К Клавдию — Вениамину Смехову, убийце, сознающему мерзость ситуации; к Гертруде — Алле Демидовой, как бы оглохшей от запоздалого женского блаженства; даже к Полонию — Льву Штейнрайху, ничтожеству в роговых очках, который парил в тазике свои ступни, но в какой-то момент тоже задавал гамлетовский вопрос. Он звучал не отвлеченно, а совершенно конкретно, на краю вот этой могилы, вот этой земли, которая всех тут притягивала.

Распорядок действий был продуман до конца: Гамлет выбирал борьбу, а следовательно — смерть. Фортинбраса в финале не было — был занавес, который медленно проходил по всей сцене. Раньше он сметал людей, вступал с ними в борьбу. Теперь он двигался в угрожающе-пустом пространстве. Некого было сметать. Прощальное соло за-

навеса становилось образом того, что бывает после смерти. Люди умирают, но часы продолжают идти, земля продолжает вращаться. Может быть, это был образ идущего времени или вечности, для которой нет смерти.

Любимов поначалу хотел закончить своего «Гамлета» беседой могильщиков: они вели весь спектакль и в финале за пять минут должны были пересказать сюжет шекспировской пьесы как анекдот, гуляющий по миру. Пил, мол, этот Гамлет беспробудно, хотел захватить корону и т.д. Соответствующий текст предполагали взять из пьесы Тома Стоппарда «Гильденстерн и Розенкранц мертвы» в переводе Иосифа Бродского. Это снижение было бы вполне в духе любимовского театра и, что еще важнее, могло бы замечательно соединить посмертную биографию Гамлета с прижизненной легендой, сложившейся вокруг актера и поэта, который его играл. Чиновники восстали, придрались к тому, что пьеса Стоппарда не имела цензурного разрешения. А сыграть этот текст от себя, без разрешения, как предлагал Гамлет актерам в сцене «Мышеловки», Любимов не рискнул.

В этом театре, однако, ничего не забывалось. Через десять лет Юрий Любимов создаст мистерию о погибшем Высоцком и вспомнит беседу могильщиков над прахом принца Датского. Сплетня станет исходом короткой жизни таганского Гамлета. Так соединились концы и начала.

После «Живого» Любимов очень внимательно стал смотреть в сторону современной ему русской прозы, которая в 70-е годы раскололась на два противостоящих друг другу направления. Одно из них связано было с жизнью деревни (так называемая деревенская проза), а другое — с проблемами городскими. Меньше всего это было географическое противостояние. Речь шла о том, что случилось с Россией. Для «деревенщиков» (а среди них кроме Можаяева были такие писатели, как Виктор Астафьев, Василий Белов, Валентин Распутин, Федор Абрамов) деревня и была синонимом России: здесь, в деревне, с толстовских времен традиционно искали источники нравственных устоев нации. «Городские» писатели, и среди них прежде всего Ю. Трифонов, в свою очередь пытались понять, что происходит с человеком, живущим не в деревенской избе, а в блочном доме городского муравейника. И в том и в другом слу-

чае проба социального грунта была упрятана в исследование массового человека, взятого не в период революции или войны, но в период так называемой стабилизации общества. Развитой (или разлитой, как тогда шутили) социализм был новой формой советской жизни, устоявшейся в своих основных параметрах. Как сказано у Горького: «сто лет коров доили — вот вам сливки».

Любимов эти «сливки» и предъявил. Две половинки его души, корнями связанной с городом и с деревней, позволили ему встать поверх литературных барьеров. В «Деревянных конях» Ф.Абрамова (этот спектакль возник в 1974 году, к десятилетию Театра на Таганке), в «Обмене» и «Доме на набережной» по Ю.Трифонову (соответственно 1976 и 1980 годы) режиссер представил свой образ деревенской и городской России. Разделенные литературными барьерами, на сцене Таганки писатели сошлись и даже побратались без особых трудностей. Основной диагноз по отношению к современности, на удивление, сходиллся. Дело шло о вырождении нации.

Деревенская проза в поле зрения театра долго не попадала. Драматургические поделки из деревенской жизни, лакированные наподобие палехских шкатулок, отвращали многих серьезных режиссеров от этой тематики. Казалось, сама условность сцены и натурализм деревенской жизни несовместимы. Попытки городских актеров имитировать деревенскую речь вызывали неловкость. Все это Любимов и Боровский учитывали в своих «Деревянных конях». Тема отчуждения двух миров России — городского и деревенского — вводилась с самого начала. Мы входили в зал не через обычные двери, а через сцену, уже готовую к спектаклю. Можно было потрогать предметы, названия которых, наверняка, путались не только у меня в голове: вот, кажется, борона, зубья которой уперлись в пол Таганки, а это старый валеk (кто-то рядом подсказал), отполированный временем. Можно было потрогать выцветшие ситцевые занавески, попереживать над стандартным убожеством сельского прилавка. Зритель ощущал себя, как в музее, и эту возможную эмоцию режиссер и художник не только учитывали, но и провоцировали с тем, чтобы через несколько минут окунуть нас в яростный мир человеческой борьбы. Не за жизнь, за выживание.

Оказалось, что поэтический театр на редкость пригоден для воссоздания образа деревенской жизни. Оголив пространство сцены, усадив по периметру всех участников спектакля (наподобие античного хора), Любимов разыграл повести Ф.Абрамова как крестьянскую сагу. Это была история уничтожения деревни, изложенная через историю смены и вырождения основного крестьянского типа. Этот тип был представлен судьбами разных женщин, которые по природе своей должны были защитить и сохранить сами основы дома, семьи, жизни.

Старуху Милентьевну играла Алла Демидова. Московская интеллектуалка, прекрасная Гертруда в Шекспире и не менее прекрасная Раневская в Чехове, она опоэтизировала абрамовскую старуху из села Пижмы, передав самое трудное: мелодию сохранившейся души. Раскулаченная, одна поднявшая дом, детей, настрадавшаяся, наголодавшаяся, старуха сохранила свет в душе. Этот свет был в иконописном лике, в крестьянских руках, не знавших никогда покоя, в полной достоинства речи. Актриса не имитировала северный русский говор, она его как бы впускала в свою городскую речь, открывая прелесть органической интонации. Это были действительно «сливки» национального духа, искоренного, но еще не окончательно убитого.

Тип Милентьевны был «уходящей натурой». На смену ей приходила Пелагея, которая представляла уже другую деревню и другое время. Пелагея — Зинаида Славина врывалась на сцену как бы с того света, окликнутая злословием дочери о том, что всю жизнь мать ее только что и делала, как тряпки копила. Ярость, крик, вопль, несгибаемая энергия приобретения. Не отличая добра от зла, без слез — «у печи выгорели», — ползком, бегом, на брюхе Пелагея выгрызала то, что ей казалось жизненно важным: золотые часики для дочки, место в пекарне или плюшевую жакетку, которая была тогда символом деревенского преуспеяния. В сущности, этот зверек, брошенный в ситуацию естественного отбора, и был продуктом нашей общей «пекарни». Ничтожность целей и страшная расплата за все: своим телом, душой и в конце концов дочкой Алькой, выброшенной из деревни в городской ресторан и уже приготовленной для «веселой жизни».

В «Деревянных конях» было явлено измельчание и вырождение крестьянского типа, того, что можно назвать генофондом нации. В «Обмене», возникшем через два года, Любимов эту тему открыл с иной стороны. Исповедь инженера Виктора Дмитриева была исповедью того срединного слоя, который составлял основу советского города. Это был тоже мир устоявшийся, спрессованный всем ходом постреволюционной истории.

«Обмен» имел по крайней мере два плана, скрытых в сюжете. Обмен квартиры и обмен души. «Квартирный вопрос» испортил народонаселение: фраза булгаковского Воланда с момента публикации романа сразу стала крылатой. «Коммунальный» тип жизни, в котором выросли и сформировались поколения, давал пищу большинству советских комедий, и не только комедий. В сущности, нет ни одного крупного русского советского писателя, который бы так или иначе не касался того людского муравейника, что был создан в наших городах в результате революции. Трифонов в этом плане оказался одним из наиболее зорких авторов.

Герой «Обмена» инженер Дмитриев со своей женой жил в одной комнате в коммуналке, а его мать, старая большевичка, обладала собственной квартирой. Мать заболела, рак, и надо было побыстрее съехаться, чтоб не потерять жилплощадь. Дело обычное, житейское, растиражированное в миллионах ежедневных экземпляров. Щекотливость была только в одном: предложить матери съехаться значило объявить ей о скорой смерти. Вот этот маленький порожок и надо было переступить инженеру Дмитриеву, а вместе с ним и замершему от знакомого ужаса таганскому залу.

Любимов и Боровский сгрудили на авансцене старую мебель, как бы приготовленную к перевозке. Это были вещи разных стилей и разных годов, по ним, как по срезам дерева, было видно, какая жизнь тут прожита. На вещах, на мебели, в самых неожиданных местах сцены были приколоты до боли знакомые «стригунки» — кустарно изготовленные объявления об обмене жилплощади. В центре тесно заставленного пространства было пустое место, некий театральный аналог телевизионного экрана: пародийные пары фигуристов кружились перед Дмитриевым — Александром Вилькиным, никак не могущим решить свое «быть или не быть».



Любимов отбирал наиболее характерные театральные черты застойного времени. Трудно объяснить почему, но телевизионным эквивалентом той эпохи стало фигурное катание. Красочным ледовым танцем занимали лучшие вечерние часы. «Застой» проходил весело, под разудалую «Калинку». Вот эту «Калинку» режиссер и использовал. Он разомкнул бытовое время трифононской повести, помеченной 70-ми годами. Он впустил в спектакль многочисленный романский люд: тут появились родственники и предки Виктора, революционеры, фанатики, палачи, жертвы. История давняя и недавняя сплелась в причудливую вязь.

Микроскоп, которым пользовались писатель и режиссер, открывал внутреннее строение новой жизни. Это был образ дьявольщины, которая стала нормой. Обостряя тему, Любимов сочинил фигуру некоего советского маклера-черта (его играл Семен Фарада). Гений обмена, он сплетал сложнейшие человеческие цепочки и зависимости, дирижировал людскими потоками и судьбами. Человек в черном указывал, кто куда едет, сколько метров получает и что на что меняет.

Герой спектакля менял душу. В конце спектакля он приходил к матери и, корчась от отвращения к самому себе, предлагал съехаться. В этот момент тень от бельевой веревки, которая тянулась из кулисы в кулису, попадала на лицо Дмитриева и как будто перечеркивала это лицо. Инженер возвращался в свою коммуналку, прилипал к экрану, не снимая плаща. Гремела «Калинка», фигуристы выделяли свои головокружительные па. Темнело. Сцена покрывалась огромной прозрачной полиэтиленовой пленкой, как саваном. И начинался дождь: струи воды били по этой пленке, по мебели, по «стригункам», по фигуристам, по Москве, по всей той жизни, где мучились и страдали, в сущности, ни в чем не повинные обыкновенные люди, испорченные «квартирным вопросом».

Порча вскоре проникнет и в стены Таганки, причем совершенно неожиданной стороны.

В 1977 году, после «Обмена», Любимов инсценирует булгаковский роман «Мастер и Маргарита». Книга эта за десять лет, прошедших после ее публикации, стала для многих читателей чем-то вроде Евангелия, которое было недоступным. Похождения Дьявола в красной Москве, со-

поставление сталинской эпохи с жизнью древней Иудеи, а судьбы пророка из Назареи — с судьбой современного художника, упрятанного в сумасшедший дом, — весь этот Сатирикон советского быта не мог пройти мимо любимовского театра. Руководителю театра шел шестидесятый год, как и нашей революции. Он решил встретить два юбилея булгаковским спектаклем, которому придавалось значение некоего итога.

Эта итоговость была в том, что декорацию составили элементы всех прежних работ Любимова и Боровского. Тут был маятник из «Часа пик» (на нем раскачивалась булгаковская Маргарита, как бы пролетая над Москвой), занавес из «Гамлета», полуторка из «Зорь...». Эта итоговость была и в разработке темы художника, Мастера, противостоящего мертвому государству. Любимов и Борис Дьячин искусно сцепили и «смонтировали» основные темы книги. Тут была и вдохновенная сцена на тему «рукописи не горят», и сеанс черной магии, в котором Воланд — Вениамин Смехов испытывал московское народонаселение, и великолепно придуманный бал Сатаны, где голая Маргарита принимала мировых злодеев, выходящих из гробов, как из дверей вечности. Сцена была густо населена фарисеями-писателями, доносчиками, иудейско-советской толпой. Спектакль завершался вернисажем булгаковских портретов: от Булгакова — киевского гимназиста до автора, написавшего свой «закатный роман», в темных очках, уже помеченного знаком близкой смерти. Перед портретами был зажжен жертвенный огонь (это была важная внутренняя цитата из спектакля «Павшие и живые»). Чиновники, естественно, хотели эту «демонстрацию» погасить, но Любимов неожиданно легко отстоял не только финал, но и весь спектакль. Начиная с «Мастера и Маргариты», в жизни таганской артели обозначилась странная и относительно короткая полоса. В политике «кнута и пряника», которую столько лет вела власть, первая часть на какое-то время выпала. Любимова решили обкормить «пряниками».

Разрешенный «Мастер...» оказался сигналом важных и не сразу осознанных перемен. Этот эффектный спектакль стал «товаром повышенного спроса». Он начал таганковский «обмен». Он поменял зрительный зал этого театра, поменял так, как меняют воду в бассейне. На место одной

публики, которая родилась вместе с этим театром и была им соответствующим образом воспитана, постепенно пришла другая. Что послужило причиной этого: легендарная ли книга Булгакова, слух ли о том, что на Таганке «дают» голую актрису, — не знаю. Знаю другое: начиная с «Мастера и Маргариты», зал Таганки стала заполнять номенклатурная и торговая Москва, совбуржуазия и совзнять, в том числе и знать партийная. Таганку «признали», ходить сюда стало престижным. Власть почувствовала себя настолько устойчивой, что милостиво разрешила себя критиковать. Она даже смекнула некую выгоду от этого положения. Начиная с «Мастера и Маргариты» и вплоть до начала афганской войны и смерти Высоцкого, спектакли театра стали «проходить» относительно легко. В «Правде» Николай Потапов мог напечатать статью «Сеанс черной магии на Таганке» с попыткой идеологического внушения создателю «Мастера и Маргариты»<sup>3</sup>. Но общий тон той статьи был несказанно любезен: Любимов именовался Мастером, то есть приравнивался к герою Булгакова, — высшей похвалы в нашем критическом лексиконе тех лет не было.

В октябре 1977 года руководитель Таганки удостоился ордена Трудового Красного Знамени (так же как и Ефремов). Брежнев вручал Ефремову награду самолично, Таганка по госранжиру была мельче, чем МХАТ, и орден вручал Василий Кузнецов, один из замов вождя. Постановщик «Гамлета» и «Обмена» потом расскажет, как старик шепнул ему в ухо во время церемонии: «Тут у нас некоторые предлагали дать тебе Боевого Красного Знамени...»

Дни рождения двух лидеров советской сцены разделяли два дня. Ефремов праздновал юбилей сразу же после спектакля «Заседание парткома». Все было чинно, как и подобает Художественному театру. Только ватага таганковцев испортила малость строгость официоза: Высоцкий спел горькую и озорную песенку, обращенную к Ефремову, просил его не избираться в «академики». Хриплым своим голосом, навзрыд, он пытался убедить всех, что Таганка и МХАТ «идут в одной упряжке и общая телега тяжела». Это было сильно подзабытый голос 60-х годов.

Любимов свой день рождения провел в стиле антиюбилея. Актеры сидели на полу, каждого, кто выступал, угощали рюмкой водки. Кто только не приветствовал Таган-

ку: либеральные журналы и московская милиция, коллеги из театров и «Скорая помощь». Любимов был в джинсовом костюме, балагурил, вспоминал недобрым словом министров культуры, смело шутил. Начальство с удовольствием откушивало водку и закусывало этими остротами, не подавившись. Через несколько дней опальная Таганка выехала на гастроли в Париж.

Возникла двусмысленная ситуация. Таганку признали и стали оказывать ей знаки внимания. Быть в положении прирученного диссидента было крайне опасным. Эту ситуацию Любимов разрешит только осенью 1983 года, когда резко нарушит условия игры и сожжет мосты. Но до этого еще были глухие годы, когда создателю Таганки пришлось бороться на два фронта: не только с внешним миром, но и с «полюбившими» театр чиновниками, создававшими Таганке репутацию официально разрешенного «политического театра».

Последние годы перед эмиграцией Любимов попытался развернуть свой театр к новой художественной проблематике. Гоголь, Достоевский, Чехов, наконец, Пушкин — это все вехи важного и оборванного пути, который должен был вывести театр из тупиковой и двусмысленной ситуации.

В 1978 году в спектакле «Ревизская сказка» на Таганке, вслед за Мейерхольдом, попытаются восстановить облик «всего Гоголя». Это был неудачный, но от этого не менее важный опыт постижения мистической реальности, открытой автором «Мертвых душ». Режиссер сотворил крошку из гоголевских текстов, пытаясь отыскать в этом свои излюбленные мотивы. Вместе с художником Эдуардом Кочергиным Любимов создал мир театральной преисподней, начиненной бесчисленными ростками зла, вырастающими из-под планшета сцены в некие трехметровые страшилища. Апокалиптическое сознание Гоголя, которому видится, «как горит земля, свиваются небеса, мертвецы встают из гробов и растут страшные страшилища из семян наших грехов», буквально реализовалось на сцене. Гоголевские помещики выросли перед коренастым единственно стоящим на земле Чичиковым — Феликсом Антиповым как некие чудовищные миражи.

Одним из основных мотивов был, естественно, мотив художника и власти. Но на этот раз он сильно изменился. Любимов обратился к повести Гоголя «Портрет», которая тему художника трансформирует в совершенно иную плоскость. Речь идет об отношениях творца и действительности, любой действительности, не обязательно российской. На Таганке почувствовали вкус метафизических тем. «Действительность» обступала художника Чарткова, героя повести «Портрет», одиноко стоящего в пустоте сцены, обтянутой шинельным сукном. Воздух сцены, как это не раз бывало на Таганке, был начинен человеческими лицами. Все требовало своего «портрета», воплощения, все просили, молили, искушали творца. В этом вселенском сумасшествии художнику надо было определиться и выбрать свой путь.

В литературном хаосе наспех сделанного сценария вдруг пробивался мотив собственной судьбы Гоголя, сдвоенный с судьбой современного художника. «Русь, чего же ты хочешь от меня?.. И зачем все, что ни есть в тебе, обратило на меня полные ожидания очи?». Ни в одном из любимовских спектаклей не звучал с такой остротой мотив мертвенной неподвижности нашей жизни, ее вековой заикленности на одних и тех же проблемах. Спектакль, который начинался с озорства, с обыгрывания двух гоголевских памятников — дореволюционного и советского, — подводил в конце концов к иным настроениям. В театральной преисподней, созданной на Таганке, прозвучал «душевный вопль» Гоголя, по своей безысходности не знающий равных даже в русской классике: «И непонятною тоскою уже загорелась земля; черствее и черствее становится жизнь; все мельчает и мелеет, и возрастает только в виду всех один исполинский образ скуки, достигая с каждым днем неизмеримейшего роста. Все глухо, могила повсюду. Боже! пусто и страшно становится в твоём мире!».

«Исполинский образ скуки» стал любимовской метафорой современности.

«Ревизская сказка», созданная по мейерхольдовскому рецепту, потребовала от актеров Таганки совершенно иного уровня художественной отзывчивости и даже иной этической одаренности. Преодолевая инерцию формального навыка, сложившегося в условиях «бодания теленка с дубом», Любимов обнаружил в гоголевском спектакле непод-

готовленность — свою и своего театра — к выполнению сложной художественной задачи. Гоголь мало откликнулся на призыв бороться с режимом. Привычная на Таганке манера озорного, панибратского общения со зрителем, способ заострения гоголевских текстов — все это довольно резко разошлось с характером искусства Гоголя. Страх смерти, пафос возмездия, жажда искупления грехов, мечта о всенародном покаянии и обсуждении прежде всего собственных пороков, то есть все то, что составило основу духовной драмы Гоголя, было переосмыслено в духе иного психологического опыта. Трехчасовое действие знало секунды высокого взлета и томительные паузы буксующего на одном месте творческого механизма.

Сходные проблемы возникли и в спектакле «Преступление и наказание» (1979). Любимов предельно сузил смысл романа, нацелив его в современность. Его не увлекла духовная драма Раскольникова, преступившего через самого себя. Его не заинтересовала христианская проблематика, столь важная для книги. Режиссер открыл в Достоевском тему «интеллигента с топором», которая и определила спектакль.

Он начинал его с эксперимента над публикой. Зрительский поток режиссер направил в одну дверь, в единственно открытое узкое русло. Входя в зал, вы непременно спотыкались. В углу просцениума, в упор, так что не отвернуться, лежали два женских трупа. Одна из убитых была распластана на полу, вторая — будто сползла по стене. На лица убитых были наброшены полотенца, испачканные в крови. «Литература» была опрокинута в один миг. Будто ничего еще не было, никакого романа, и театр с нуля начал рассказывать о том, как убили двух ни в чем не повинных женщин.

Любимов ставил спектакль не столько по Федору Достоевскому, сколько по Юрию Карякину, автору инсценировки и книги «Самообман Раскольникова». Вопреки читательскому состраданию к герою, убившему не старуху-процентщицу, а самого себя, в театре представили идейного маньяка революционной закалки. С первых секунд действия этот Раскольников, размахивая прожектором и слепя нам глаза, отражаясь мрачной огромной тенью на известковом экране стены, будет выкрикивать что-то о воши, тва-

ри дрожащей, Наполеоне и муравейнике. Известный прием Достоевского, когда любое внутреннее движение обнаруживается в действии, прием, породивший легенду о невероятной сценичности его прозы, привел к неожиданному результату. Любимов перевел во внешнее действие все сокрытые потенции героя и тем самым лишил Раскольникова какой бы то ни было внутренней драмы. Ранний русский нищезанец был сведен с котурн философии и приведен к топору.

Достоевский написал роман о том, что убить нельзя. Любимов поставил спектакль о том, что убивать нельзя. Раскольников в романе — убийца, то есть страдалец. Раскольников в спектакле — убийца. Духовный состав героя Достоевского на Таганке подменили духовным составом человека, сформированного идеей русской революции. Любое насилие ради добра, идея мировой «арифметики», которой ничего не стоит «обрезать» миллион человеческих жизней, если они противоречат «теории», — против этого был направлен пафос таганковского спектакля.

Однако и в этом спектакле, как и в «Ревизской сказке», политическим мотивам не удалось полностью подчинить себе полифоническую прозу. Что-то оставалось в остатке, и этот художественный «остаток», кажется, и был самым важным. В «остатке» оказался Свидригайлов — Владимир Высоцкий. Насколько однозначен был Раскольников со своим «самообманом» (хотя Александр Трофимов играл его с такой нервной затратой, на которую редко идут актеры на современной сцене), настолько сложной и непредсказуемой была фигура его двойника. Высоцкий играл тему «русского Мефистофеля». Мутную стихию свидригайловщины он вводил в границы общечеловеческого. Чего тут только не было: нигилистическая ирония, плач над самим собой, вопль о бессмертии души и отрицание вечности, сведенной к образу деревенской бани с пауками, наконец, загадочное самоубийство Свидригайлова («станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку») — все это было сыграно с какой-то прощальной силой.

Это и была последняя роль Высоцкого. «Моя специальность — женщины», — чеканно бросал актер, заявляя в начале спектакля жизненную тему героя. Он трактовал текст Достоевского как музыкант и поэт, чувствуя каждый его

оттенки. Монологи Свидригайлова звучали как упругая ритмическая проза, приобретающая красоту и завершенность поэтической формулировки: «Значит у дверей подслушивать нельзя — а старушонка чем попало лущить можно?». Тут впервые в спектакле раздался смех, а безумное напряжение вдруг разрядилось иронией. В голосе Высоцкого — Свидригайлова, бившем, как брандспойт, и обдиравшем слух, как наждачная бумага, звучала тоска и нежность. Казалось, материя самой жизни хрипло дышала в этом истерзанном человеке.

Смерть Высоцкого в июле 1980 года стала поворотной для Таганки. Театр покинула его непутевая душа. Гоголевский образ пустого божьего мира, образ исполинской скуки осуществился вполне. Видимо, что-то оборвалось и в душе Любимова. Прежнюю роль разрешенного диссидента он уже играть не мог. К январю 81-го, к дню рождения Высоцкого, он подготовил спектакль о поэте, затравленном «охотой на волков». Песня об этой «охоте» была и высшей эмоциональной точкой спектакля. Белым полотнищем застывались несколько рядов деревянных стульев на сцене. Эти стулья, напоминавшие убогий декор любого советского кинотеатра, как бы продолжали зал Таганки. Сквозь полотно виднелись решетки, подсвеченные снизу кровавым светом. Мука затравленности живого, ни на кого не похожего объединяла сцену и зал. Это был спектакль о погибшем поэте, и это был спектакль о театре, который осуществлял свое право на память.

Решенный в стиле «старой Таганки», спектакль о Высоцком заново освещал историю этого театра. Судьбы Пушкина, Маяковского, Есенина, всех «павших и живых» аккомпанировали судьбе таганского актера. Сама эстетика театра была уже не только средством, но и предметом любимова рефлексии. Площадная откровенность, монтаж аттракционов, световой занавес, способ проведения лейтмотивов и фабрика театральных метафор — все это было представлено как своего рода дайджест Таганки, преподнесенный ее первому артисту.

Через Высоцкого Театр на Таганке разыгрывал мистерию нашей жизни. Сцена наполнялась персонажами его песен: алкаши, солдаты, зэки, кэгэбэшники, циркачи, актеры. И все это орало, шутило, рвалось на волю. Сюжеты



избранных песен крутились вокруг вечных наших тем: тюрьма да сума, война, заграница, но поверх всего — гамлетовский мотив, преследующий поэта, неразрешимое «быть или не быть». Английский рожок «отбивал» эпизоды таганского жития. Хриплый голос Высоцкого звучал из-за спины и со сцены, с ним вступали в диалог его товарищи, разговаривали, как с живым, подпевали, вопрошали, спорили. Казалось, еще секунда, и он сам выйдет на подмостки в свитере и с гитарой.

Театру не дали осуществить право на память. Любимов обратился за помощью к шефу госбезопасности. Когда-то он не взял в актеры его сына, вернее, не посоветовал ему заниматься лицедейством, и всемогущий отец-чекист по достоинству оценил любимовский жест. Не уверен, что это именно так и было, но факт остается фактом: Юрий Андропов милостиво помог сыграть спектакль о Высоцком. Один раз. Здание театра оцепили по всем правилам военного искусства. Таганский дом был забит до отказа — это действительно была «вся Москва». Не забыть, как горела над пустой сценой 500-свечовая лампа, а «павший и живой» — Высоцкий и Золотухин — пели на два голоса «Протопи ты мне баньку по-черному». А потом была «Охота на волков» — центральный момент спектакля. Надрывный вопль человека-волка, которого «обложили», но он вырвался «из всех сухожилий» и выскочил «за флажки» — это был образ Высоцкого и образ его театра, которому была уже углована крупнейшая перемена.

Оцепленная невидимыми «флажками», Таганка была обречена. Выскочить было некуда. Мотивы внутренней истерзанности театра и его внешнего неблагополучия сошлись. Не знаю, что было опаснее. Разрешенное диссидентство как способ театральной жизни больше не работало. Мотив невыносимой духоты пронизал последние спектакли театра перед уходом Любимова. В «Доме на набережной» Давид Боровский перекрыл темным стеклом снизу доверху зеркало сцены. Героев повести Трифонова тут рассматривали, как рыб в аквариуме. Облик огромного угрюмого серого здания, построенного в тридцатые годы недалеко от Кремля и ставшего последним пристанищем для нескольких поколений советских руководителей, вырастал в некий государственный символ. Железный скрежет зарешеченных тюремных

дверей лифта — единственный вход в замкнутое пространство — отыгрывался так, как будто это кованые ворота замка в «Гамлете». Перед и за этими воротами доигрывали свои игры парализованные фанатики, доспоривали свои споры, не оконченные в лагерях, истинные марксисты. Русский интеллигент среднего пошиба, как назвал этот человеческий тип Чехов, продолжал свое вечное дело под названием «обмен». Задорная песня Дунаевского, сложенная в год национальной чумы, — «Эх, хорошо в стране советской жить» — становилась лейтмотивом зрелища. Ощущение невыносимой спертости жизни правило спектаклем. Помню Анатолия Васильевича Эфроса, пришедшего на репетицию в МХАТ после просмотренного им «Дома на набережной». Далекий от Любимова, чуждый его социальной жестикуляции, он был сломлен, угнетен и подавлен этим зрелищем. Видимо, спектакль действовал на том неотразимом, если хотите, физиологическом уровне, обращенном к подсознательной памяти любого человека, открывавшего зарешеченную дверь нашего лифта.

Как обычно у Трифонова, в центре сюжета стоял средний интеллигент, конформист, дитя «дома на набережной» (Глебова играли в очередь В.Золотухин и В.Смехов). Герой проходил тот же жизненный путь, что и его двойник в «Обмене». Никаких особых гнусностей не совершал, просто мало-помалу «превращался». Юность—подлость—старость, как выразился однажды известный советский поэт. Цепь извилистых оправданий героя обрывалась гневным жестом: с той стороны аквариума, из-за стекла следовал плевок, нацеленный в лицо герою-конформисту. Нетрудно было догадаться, что этот крайний знак презрения был адресован и в темноту зрительного зала.

Любимов сжигал мосты. В чеховских «Трех сестрах» он впишет дом Прозоровых в контекст армейской казармы. Это была даже не казарма, а солдатская уборная, сфера сцены была обрамлена какими-то подозрительно грязными стенами с желтоватыми подтеками. В центре сцены соорудят что-то вроде эстрады. Режиссер посадит чеховских офицеров смотреть «Три сестры». На слова Маши: «Человек должен быть верующим или искать веры, иначе жизнь его пуста», Любимов раздвинет стену театра (спектакль шел в только что отстроенном новом здании, которое позво-

ляло и такой спецэффект) — и мы увидим кусочек старой Москвы, церковь, автомашины и пешеходов, не знающих, что они стали частью чеховского спектакля.

Наша жизнь была вписана в чеховский мир резко, бесцеремонно и вызывающе. Но даже этот вызов, как тот плевок в «Доме на набережной», постарались не заметить. Раздались слабые голоса охранителей: это, мол, не Чехов, и тут же дружный хор либералов заглушил сомнения. Прогрессивная критика, как обычно, дезактивировала смысл спектакля.

Тем временем на Таганке приступили к репетициям пушкинского «Бориса Годунова». На роль Бориса Любимов пригласил Николая Губенко, который в середине 60-х прекрасно начинал на Таганке, а потом ушел в кинематограф. Через несколько лет, испытав державную судьбу на театральных подмостках, Губенко испытает ее на исторической сцене. Именно ему суждено будет стать последним министром культуры СССР и сыграть свою роль в расколе театра. В начале 80-х ничего этого нельзя было даже вообразить. Претензии замечательного актера на власть ограничивались тогда пределами пушкинской трагедии, подгадавшей к «смене составов».

Генеральные репетиции «Бориса Годунова» совпали с похоронами Брежнева. На месте генсека оказался покровитель искусств с Лубянки. Приход к власти бывшего шефа КГБ Юрия Андропова совершенно деморализовал чиновников, ведавших искусством. Крамолу стали подозревать во всем. Любимовский спектакль ужаснул их своими аллюзиями: в тельняшке Дмитрия Самозванца обнаружили намек на волжское прошлое Андропова (в юности он был моряком). Оскорбление режима усмотрели уже в прологе, который начинался своеобразной хоровой распевкой. Герои спектакли образовывали круг и, сцепившись руками, начинали распеваться. «Слухачи», приставив ухо к стонущей толпе, старались понять, что же этот стон значит. Стонущую, мычащую толпу немедленно приравняли к народу. Страх уродовал зрение. Пушкинский спектакль был запрещен. Под этим запретом погрели важную работу Любимова, совершенно не исчерпанную политическими аллюзиями.

В один из воспаленных дней декабря 1982 года, когда судьба спектакля была еще не ясна, Таганка созвала друзей театра, чтобы под стенограмму обсудить «Бориса Годунова» и тем самым как-то защитить его. Я не мог быть и послал тогда Любимову письмо, которым сейчас можно воспользоваться как свидетельством времени. Важно понять, как воспринимался этот спектакль именно в декабре 1982 года, а не через семь лет, когда Любимов вернется из эмиграции, восстановит «Бориса Годунова» и, в сущности, не найдет ни ему, ни себе места в новой эпохе.

Я писал тогда о том, что Любимов впервые воплотил «Бориса» на драматической сцене. Впервые из великого музейного произведения, рассчитанного на театральную революцию, так и не состоявшуюся, извлечен живой и острый исторический и собственно театральный смысл.

«Вы с легкостью Мастера сделали ту работу, к которой готовился в конце жизни Мейерхольд. Опыт народного театра в его истинном обличье, опыт ранней Таганки периода «Пугачева», опыт Ваших лучших работ последних лет, в которых Вы пытались обрести иные жизненные ценности («злобою сердце питаться устало»), — все вошло и сплывилось в пушкинском «Борисе». Пьеса оказалась идеальным резонатором: на все вопросы дает ответ, на любое колебание серьезной мысли или душевной боли — стократное эхо.

Пушкин мечтал о драматическом писателе, в котором соединялись бы государственные мысли историка с живостью воображения. Никакого предрассудка, любимой мысли и т.д. Вы никогда не укладывались в эту идеальную формулу — она не для людей режиссерской профессии. Напротив, «любимая мысль» всегда присутствует в каждом Вашем спектакле, часто вступает в непримиримую схватку с мыслью или предрассудком того или иного автора, вызывая огорчение людей, чужих в театре литературу прежде всего. Но в «Борисе» нет и этой борьбы с материалом в привычном смысле. Природа политической трагедии, природа пушкинских размышлений о России, нашем народе накануне того великого молчания, которым народ-статист сопровождал выступление декабристов, сам этот «несчастный бунт, раздавленный тремя выстрелами картечи», и «необъятная сила правительства, коренящаяся в силе ве-

щей», — все эти известные мотивы, приводившие в содержание Пушкина, питают «Бориса Годунова». Ваша «любимая мысль» на этот раз совпала с пушкинской, и так же, как поэт, Вы не выдержали строгости трагического изложения: кое-где «уши торчат»!

Простота решения поражает. Финальная ремарка о народе, который «безмолвствует», развернута в зрелище. Народ как могучая, слепая и безликая сила, все определяющая и ничего не могущая определить, народ охальник и мудрец, народ, страдающий и кровью омывающий подвиги любого авантюриста, которого он выбрасывает на историческую поверхность из своих же недр, и еще сотни других оттенков существуют в движении спектакля, его основной темы. И это все — из одной бездонной пушкинской фразы «народ безмолвствует», породившей русское литературное и историческое сознание.

При этом покоряющая простота открытия Самозванца как пророчески угаданной фигуры. При этом финальное движение Бориса к просветлению и религиозному успокоению. При этом общее движение спектакля от проблем социального зла в их неприкрытом, оголенном виде к проблемам зла, так сказать, метафизического, гораздо более значительного и глубинного.

Создан исторический спектакль в самом первоначальном смысле слова: в нем вся наша история распахнута насквозь и настежь. Иногда, по инерции стиля, Вы пытаетесь растолковать очевидный смысл, дать зрителю какие-то подпорки и указатели, что мне кажется совершенно лишним, вроде того света в зале, который возникает на «ударных» репликах. Спектакль настолько внятн в своем внутреннем движении, настолько вторит пьесе свободным духом и площадной вольностью, ничем не укрощенной, что не нуждается ни в каких спецуказателях. В спектакле нет никакого скрытого смысла или тайного намека — он прямодушен, честен и открыт, как и сам пушкинский текст.

Пастернак определил книгу как кубический кусок горячей, дымящейся совести. Слова эти я почему-то вспомнил на Вашем «Борисе». А когда это есть, то будет и все остальное».

Не я один писал тогда такие письма. Таганку пришли защищать многие литературоведы и театроведы. Любимов,

как всегда, что-то менял, снял так называемую андроповскую тельняшку с Самозванца — Валерия Золотухина, что-то еще сделал с Годуновым — Николаем Губенко. Ничего не помогло. Спектакль задушили.

Летом 1983 года Любимов уехал в Англию ставить «Преступление и наказание». Там дал корреспонденту «Таймс» интервью, озаглавленное «Крест, который несет Любимов». В Москве началась паника: со времен Михаила Чехова никто из русских режиссеров так не разговаривал с властью, тем более через границу. Противостояние длилось несколько месяцев. Любимов, вероятно, рассчитывал на Андропова, не зная, что тот уже безнадежно прикован к искусственной почке. Театральная Москва сжалась в ожидании погрома. Все понимали, что Любимов бросил на кон не только свой дом и свою жизнь, но и судьбу нашего театра.

Режиссер ждал ответа Андропова, а челядь генсека ждала его смерти. Дождалась, и буквально через несколько недель был издан указ об освобождении Любимова с поста художественного руководителя — «в связи с неисполнением своих служебных обязанностей без уважительных причин». Ни в этой смехотворной формулировке, ни в том, что Любимова заочно исключили из партии, не было ничего загадочного. Обычная рутина. Загадка была в другом. Начальник Московского управления культуры В. Шадрин, выполняя решение руководства, представил труппе Театра на Таганке нового главного режиссера. Это был Анатолий Эфрос.

## Человек со стороны

Анатолий Эфрос прибыл в Театр на Таганке под конвоем «человека с ружьем» (так Любимов — «глядя из Лондона» — обыграл театральную ситуацию)\*. Смена одного художественного руководителя на другого, столь естественная в иной ситуации и в иной стране, в Москве тех лет воспринималась как человеческая катастрофа. Анатолий Эф-

\* Шадрин — герой пьесы Н. Погодина «Человек с ружьем».

рос разрешил себе войти в чужой театральный «дом» без приглашения хозяина и вопреки его воле. Надо знать, чем был тот «дом» для московской публики, чтобы оценить положение. На Таганке, как в «Современнике» или в БДТ у Товстоногова, все крепилось цементом общей памяти. Прожитая жизнь и память об ушедших соединяла всех теснейшими узами. Любому пришельцу тут было бы очень трудно, но в данном случае дело усугублялось тем, что не дом менял хозяина, а ненавистное государство навязывало дому нового владельца. По Москве змеиным шепотом поползло слово «предательство». Любимов зывал к небесам, а Эфрос никаких заявлений не делал. Встреченный гробовой тишиной, он пообещал осиротевшей труппе только одно: будем много работать. Он, видимо, полагал, что поставит несколько спектаклей, и не только «таганская шпана», но и весь мир поймет, что он пришел не разрушать чужой дом, а спасти его. Он прекрасно сознавал, что Любимов не вернется. Он, как и все мы, жил в стране по имени Никогда. Оттуда, куда исчез создатель Таганки, никто и никогда еще живым не возвращался. Эфрос не был политиком, он был художником, он верил, что искусство сможет преодолеть «общественное мнение». Он слишком верил в силу и магию спектакля.

Одной из важнейших причин, побудивших его прийти на Таганку, была та, что к началу 80-х годов его собственная театральная «семья», которую он создавал пятнадцать лет в Театре на Малой Бронной, оказалась на грани развала. Приход на Таганку, таким образом, был порожден кризисом самой идеи «театра-дома». Эта первородная наша идея обернулась крепостной зависимостью участников общего дела не только от государства-собственника, но и от своей театральной «семьи». Система государственных театров, сложившаяся в основных чертах в тридцатые годы и взявшая за основу МХАТ (в том виде, в каком он существовал при Сталине), в сущности, извратила основу того, что изобрели основатели МХТ. Театр и люди театра обменяли свою неустойчивую, кочевую свободу на полунищенскую стабильность. Ни у кого не было естественно-го и важнейшего в искусстве права ухода и «развода». В новых условиях угроза потерять свой «театр-дом» стала и для актера, и для режиссера равной угрозой уничтожения. Пе-

чальная судьба так называемых свободных режиссеров и актеров (нескольких на всю страну) была у всех на виду.

Феномен Анатолия Эфроса, крушение его театральной «семьи», которое совершилось в начале 80-х, приобретает общий интерес.

Как помнит читатель, Эфрос начал создавать свой «дом» под чужой крышей, изгнанный в 1967 году из Театра Ленинского комсомола. Запрет «Трех сестер», первого его спектакля в Театре на Малой Бронной, не сломил его волю, а надломил ее. С тех пор его искусство в прямые отношения с современностью почти не вступало. Иногда он ставил Алексея Арбузова, и очень хорошо ставил, но в арбузовских сказках его интересовали те же вечные темы, которые волновали его в Шекспире или Достоевском. «Советское», если уж он прикасался к нему, становилось странным, неожиданным, будто пронизанным каким-то иным светом. Так он ставит «Платона Кречета» Александра Корнейчука (1968) или «Человека со стороны» Игната Дворецкого (1971). Последний случай особенно интересен, потому что Эфрос нежданно-негаданно начал целое направление современной сцены, связанной с так называемой производственной драмой. Но у Эфроса это не была «производственная драма». То был спектакль о человеке, который попадает в наше зазеркалье, в идиотски вывернутые условия жизни. То, что дело происходит на металлургическом заводе, или то, что герой пьесы Чешков — инженер, для Эфроса не имело никакого значения. Это могло произойти в театре или в больнице, герой мог быть режиссером или врачом. Важна была только ситуация: «человек со стороны», то есть нормальный человек, и компания хорошо организованных «здешних», имеющих свою мифическую идеологию и свои способы уничтожения любого, кто не из их стаи.

Механику такого рода Эфрос изучал не по Дворецкому, а по Шекспиру. В «Ромео и Джульетте» (1970) он пытался пройти по всем кругам застарелой ненависти двух родов. Он начинал спектакль великолепно поставленной сценой драки слуг, которая была микромиром зрелища. Под итальянским жарким солнцем лениво совершалась ритуальная перебранка. Слуги распяляли себя, накручивали, что-бы затем свиться в яростном клубке, как псы. Драка воз-



никала как результат давящей всех пустоты. Вражда и была идеологией пустоты. Она заполняла жизнь, давая людям цель.

Джульетта — Ольга Яковлева и Ромео — Анатолий Грачев выросли в этой Вероне. Но зов иного мира бросил их друг к другу. То не была страсть юной девочки и мальчика, еще ничего не изведавшего. Это была страсть земная и, если хотите, какая-то осмысленная: это была спасительная любовь, возможность выжить «голубям среди вороньей стаи». Взрослый мир был лишен привычно бутафорского «шекспировского» оперения. Вернее, сквозь это оперение вдруг прорывалось нечто бесконечно грубое, наглое, почти уголовное. В этой Вероне привыкли ненавидеть. Схватить человека за лицо или вывернуть другому руку, как это делал на балу папаша Капулетти — Леонид Броневой, здесь ничего не стоило, так же как убить человека.

Шекспир выводил Эфроса за пределы нашего околотка. В «Отелло» (1976) режиссер детально исследовал характер интриги, затеянной Яго (Лев Дуров). Он пытался понять общие корни человеческой ненависти, он искал простые причины, запускающие механизм грандиозных событий. Яго, этот маленький плешивый человечек, налитанный злобной энергией, не только мстил мавру. Яго исправлял мир, в котором Всевышний допустил несправедливость. Эфрос открывал обескураживающе простую формулу ненависти. Обошли по службе, не дали того места, на которое рассчитывал, — этого вполне достаточно, чтобы уничтожить лучших людей. Эфроса интересовал механизм уничтожения гармонии.

Ольга Яковлева играла Дездемону — в этом не было ничего удивительного. Удивителен был ее партнер. Мавра в Театре на Бронной предложено было сыграть Николаю Волкову. Вряд ли можно было найти актера более неподходящего к этой роли. Философичный, заторможенный в реакциях, с глубоко затаенной эмоциональной жизнью, иногда взрывающийся, но тоже как-то застенчиво, очень русский по всей своей актерской оснастке, актер «портретировал» не столько душу мавра, сколько своего режиссера. Николай Волков, alter ego Эфроса, был не воином, а интеллигентом; шокируя зрителей, он надевал иногда очки в тонкой металлической оправе и погружался в чтение. Что-то в

нем было от чеховских героев, от того же Вершинина, которого Волков играл в «Трех сестрах». Уничтожить такого «человека со стороны» ничего не стоило, и Яго проводил свою интригу с блеском.

Первое десятилетие, которое провел Эфрос в Театре на Малой Бронной, было временем счастливым. Он ставил кровавые пьесы, но в них играла полнота художественных сил и радость творческого самоосуществления. Небольшая актерская команда, им взлелеянная, понимала его с полуслова. Недостатки государственно-крепостной театральной системы они обратили в достоинство. Их отправили в ссылку, а они обжились и как бы не замечали предлагаемых обстоятельств. Официальный главный режиссер Театра на Малой Бронной Александр Дунаев вел себя по отношению к Эфросу вполне лояльно, в сущности, прикрывал его и не вмешивался в чужой «монастырь», который возник в его театре и существовал по своим законам. В течение многих лет Москва воспринимала спектакли Эфроса как создания определенного театра, имеющего внутреннюю художественную логику во всем, что этот театр предьявлял публике.

От современности он ушел в классику. Она открывала Эфросу возможность прикоснуться к вечным темам, изъятым из советского репертуара. Он возвращал нашей сцене человека, который ищет Бога, борется с Дьяволом, стремится понять, что есть вера, безверие, истина, смерть, возмездие. Эти высокие темы ставили совершенно новые задачи перед искусством актера, перед этим самым психологическим реализмом, которым со времен Станиславского в России гордились, но которым уже разучились пользоваться за неимением подходящего материала (плавать стилем баттерфляй в дачном сортире, как острила на тему актера в советской пьесе Фаина Раневская, было неловко). Эфрос заново стал открывать сложность и непредсказуемость человека. Упиваясь сценической диалектикой, он научил своих актеров выражать себя объемно, схватывать оба полюса жизни, ее реальность, внешность и нечто такое, что живет на глубине, но иногда взрывает все и заставляет актера говорить не текстом роли, а как бы кровоточащей душой.

В свое время Станиславский, наблюдая работу способной молодой актрисы, с горечью заметил общий порок метода: актер боится *настоящей* сценической правды, доходит только до ее границы. Чтобы почувствовать *настоящую* правду, надо границу пересечь, то есть войти в область «неправды», а потом свободно гулять взад и вперед. Это и есть высшее в искусстве актера.

Актеры Эфроса научились «гулять» на пограничной территории. Так это было в спектакле «Брат Алеша» (1972, инсценировка Виктора Розова по мотивам романа Достоевского «Братья Карамазовы»), где Лизу Хохлакову играла Ольга Яковлева. Избалованная больная девочка в кресле-каталке, она вычерчивала своими колесами безумный рисунок мизансцен. И столь же запутанной была ее душа. Она играла сложнейшие вещи, предложенные Достоевским: приступы добра и внутреннюю злобу, часто немотивированную; способность к самопожертвованию и жажду мучительства по отношению к другому; детское неведение греха и какое-то затаенное, болезненное желание быть порочной, испытать все до конца, до последнего доньшка. Это были «цветы зла», в сторону которых советский театр старался не смотреть. Это был не «психологический», а «фантастический реализм», если воспользоваться определением самого Достоевского.

Эфрос творил своих артистов, как мистер Хиггинс творил героиню «Пигмалиона». За годы совместной работы каждый в его небольшой «семье» обрел свою технику, которая помогала актеру выражать высшие моменты духовной жизни. Когда капитан Снегирев — Лев Дуров подходил к своей кульминационной сцене, публика замирала, предвкушая, если хотите, трагический выплеск актера, эмоциональный взрыв, который со времен Чебутыкина в «Трех сестрах» стал неотъемлемой частью его лучших созданий. Этот момент наступал тогда, когда капитан Снегирев по прозвищу Мочалка, потрясенный смертью своего сына Илюшечки, сжав кулак, возвышался до бунта. Не к своим партнерам, не к публике, а к небу обращал капитан сотрясавший зал вопль-протест: «Не хочу другого мальчика!». Это были те самые «три секунды», ради которых люди ходят в театр.

Обращаясь к классике, Эфрос неизбежно попадал в насыщенное поле чужих трактовок и обязательных общих мест. Ему самому надо было научиться переходить «границу». В полемике с тем или иным каноном — чеховским или шекспировским — он совершал ошибки, впадал в преувеличения или в ненужные упрощения. Но это был необходимый процесс нахождения себя в потоке истории. Он пытался обнаружить в классике болевую точку, в которой сходились времена.

В моллеровском «Дон Жуане» (1973) режиссер с порога отмел версию о ловеласе и совратителе. Он почувствовал в Дон Жуане холод внутренней пустоты и болезненное желание если не веры, то какой-то устойчивости в обезбоженном мире. Видимо, на Эфроса произвел сильное впечатление спектакль Жана Вилара, который тот показал в Москве в 1956 году. Французский Дон Жуан был горьким циником, уверенным, что мир держится на обмане. Он выходил на авансцену и цедил свои ошарашивающие признания через губу, даже не стараясь убедить кого-то в своей правоте. Ему достаточно было собственной убежденности.

Эфрос этот сигнал воспринял и развил по-своему. Его Дон Жуан (а это был, конечно, Николай Волков) был похож на обольстительного любовника еще меньше, чем чеховский интеллигент на Отелло. Скорее, он был похож на странствующего естествоиспытателя, который на самом себе ставит кошмарный опыт. Если небо пусто, то все позволено? Старый «достоевский» вопрос занимал московского Дон Жуана. Это была притча о нравственном распаде, который человек не только переживал, но и успевал фиксировать. Дон Жуан, даже умирая, сам себе щупал пульс и холодеющие руки, чтобы удостовериться, что возмездие существует.

Давид Боровский, который в 70-е годы сотрудничал не только с Любимовым, но и с Эфросом, предложил ему пространство притчи, какой-то каретный сарай, сделанный из старых досок, с одним круглым окошечком наверху и полусыпавшимся витражом. Ближе к авансцене находилась верхушка деревянных ворот, похожая на какое-то надгробие со стертой надписью. Наверху сидели нахохлившиеся голуби, театральные фонари на ножках были «оде-

ты» в женские юбки и чепцы: единственный намек на внешний сюжет мольеровской пьесы.

В гулком мировом сарае Дон Жуан — Волков и Станарель — Лев Дуров начинали выяснять свои непростые отношения. Сцена была тесна для их броунова кружения. Иногда один из них уходил в зал, а второй, пытаясь найти очередной убедительный аргумент, искал оппонента глазами в темноте, среди зрителей, втягивая таким образом публику в философскую дискуссию. В этой дискуссии не было никакого занудства. Если хотите, это был страстный спор у последней черты: не столько двух людей, сколько двух половинок одного разорванного сознания. Дуров связывал своего Станареля с хозяином крепчайшими нитями. Он пытался своими крестьянскими, народными средствами спасти душу безбожника. А безбожник, издеваясь над слугой, в то же время жить без него не мог. Он нужен был ему как постоянный оппонент: этот Дон Жуан жаждал опровержения.

Станарель представлял интересы небес. На огромном темпераменте, захлебываясь, он демонстрировал своему хозяину целесообразность божьего мира, природы, человеческого тела, наконец. Он призывал в свидетели небо, дерево, совал под нос безбожнику свои руки, гордился жилочками, сосудами, ребрами, которые так ловко пригнаны друг к другу. В поисках какого-то последнего аргумента он сбрасывал рубаху, буквально взлетал на отвесную стену сарая и... падал с высоты бездыханным. Звучал вновь какой-то трогательный мотив старинной музыки, а потом в нее вступал хор ангельских детских голосов, оплакивающих нашу веру и наше безверие.

Станарель верил в рвотную настойку и ревень. Дон Жуан верил только в то, что дважды два четыре. Женщины на его пути были лишь очередным аргументом в споре. Он их не совращал и не обольщал. Он экспериментировал над терпением небес. Каждый раз он, казалось, вопрошал Всевышнего: «Ну, если ты есть, так покажись, покарай меня после этого обмана». Но небеса молчали, а их земной защитник в виде темного крестьянского парня спора выиграть, конечно, не мог.

Этот бескорыстный злодей Дон Жуан, как чеховский Иванов, как вампиловский Зилов, искал веры и не нахо-

дил ее. Его отчаяние питалось московским воздухом больше, чем текстом Мольера. Его наказание скорее походило на расправу. Командор в виде невзрачного человечка просто выходил к «естествоиспытателю» и чуть дотрагивался до него. Не каменной десницей — ладонью. Этого было достаточно. Эфрос потом в своей книге вспомнит какого-то хирурга, который знал больных, настолько уверенных в смерти от предстоящей операции, что к ним, казалось, достаточно было прикоснуться карандашом, чтобы они умерли.

Дон Жуан лежал тут же на авансцене, оскорбленные и обманутые им женщины сидели рядом. Они были похожи на группу скорбящих родственников. Станарель метался в тоске, теребил мертвого и отчаянно вопил о пропавшем жалованье. Эта простая фраза подавалась курсивом: Эфрос великолепно умел взорвать новым смыслом самую тривиальную сентенцию. Не жалованье пропало, пропала часть души. Не с кем ему теперь спорить и доказывать целесообразность мира. Некому больше испытывать небеса. Опустела земля без этого грешника — к такому парадоксальному финалу подходила эта притча, рожденная в 1973 году на сцене бывшего Еврейского театра.

Далекий от Брехта Эфрос «остранял» нашу жизнь при помощи классики. Он учился пониманию человека, науке, которую применительно к «Женитьбе» он назвал однажды «ошинеливанием». «Ошинелить» значило очеловечить, найти метод, который позволяет открыть человеческий смысл шедевра (печально известно, что введение какой-то вещи в ранг шедевра почти автоматически убивает ее живой смысл).

В 1975 году Эфрос обратился к «Женитьбе», фарсу Гоголя, который, несмотря на репутацию шедевра, никогда не имел серьезного успеха на отечественной сцене. Анекдот о скучающем холостяке, которого пытаются насильно оженить, а он уже перед венцом выпрыгивает в окно, не вписываясь в контекст «великого Гоголя». Смех, казалось, был примитивным, а слез тут никто не чувствовал.

Эфрос почувствовал. Он читал пьесу лирически, с изумлением обнаруживая моменты братского единения не только с неудачливым беглецом Подколесиным, но и с самым

последним из женихов. Это был урок театрального проникновения в философию автора. Она открывалась простым, но чрезвычайно эффектным приемом материализации желаемого, воображаемого, существующего лишь в сознании или даже подсознании героев. Под торжественный распев «Многая лета» из театральной арки, как из церковных врат, выходил Подколесин — Волков и Агафья — Яковлева. Окруженные свидетелями брачного торжества, они шли вперед под все нарастающий церковный распев. И вдруг все это великолепие исчезало, как мираж, разом повернувшись вокруг оси темные жалюзи-створки открывали по периметру сцены многократно тиражированную фигуру странного бегущего человека. И оставшийся наедине с собой герой произносил первую фразу пьесы: «Вот как начнешь эдак на досуге подумывать, так видишь, что, наконец, точно нужно жениться».

Режиссер будто снимал верхний пласт сознания персонажей и пробивался к тайникам и закоулкам души. Человек вел запутанную игру с самим собой. Он беспрерывно оглядывался на чужое слово и оценку. Он жил в плотном окружении своих видений, которые были богаче реального мира. Эти видения окружали Агафью кольцом чудесно разодетых детишек, сплетались в образе будущих женихов или папаша с огромной рукой, «усахарившей» мамашу. Пьеса Гоголя оказалась густо населена.

Среди женихов в воображении невесты появлялся сразу же Иван Кузьмич Подколесин, чтобы потом стать видением неотступным. Художник спектакля Валерий Левенталь разделил их: Она — в своем маленьком ситцевом мирке, Он — в своем обжитом доме, из которого его пытались насильно вытащить. Мечты героев, как сказал бы Достоевский, перескакивали через пространство и время, законы бытия и рассудка и останавливались лишь на точках, о которых грезит сердце.

В сущности, Эфрос рассказывал историю несостоявшегося счастья, тем более потрясавшую, что она была извлечена из пьесы, насквозь и грубо истолкованной сценической традицией. Социальным марионеткам режиссер возвращал человеческую душу, наделял их общечеловеческими комплексами и несчастьями.

Агафья подходила к женихам близко-близко, рассматривала их в упор, пытаясь отыскать Его, единственного. Страх выбора судьбы доводил ее до головной боли, она выпивала какой-то порошок, бумажку от порошка разрывала на несколько частей, писала на них заветные имена и клала их в ридикюль. Пусть все решит случай. Но и это не помогало: все бумажки вытаскивались как-то сразу. Его нет, Он невозможен, — анекдотический сюжет вдруг обнаруживал свой внутренний трагизм.

Героям бытового плана в «Женитьбе» противостоял Кочкарев, человек фантастического измерения. Михаил Козаков — он превосходно играл Кочкарева — появлялся в спектакле как друг-искуситель, развивал поистине дьявольскую энергию, чтобы женить приятеля. Мотивы его поведения у Гоголя совершенно не согласованы ни с обычной логикой, ни с личным расчетом. Эфрос эту загадку прояснял, одаривая героя маниакальной идеей. Сам обделенный и насквозь закомплексованный, Кочкарев хотел осчастливить человечество. Ему казалось, что он знает секрет. Он вторгался в чужой мир, ломал его и требовал немедленно идти под венец. Подколесин же этой спешки никак не понимал. Для него женитьба — великий вопрос и тайна, а свадьба через полчаса — оскорбительная пошлость. Через весь спектакль шла эта тонкая игра, в которой открывалась странная и причудливая природа человека.

И вот уже стоит Подколесин на пороге своего счастья и произносит положенные жениху слова и понимает, что «нельзя уйти». Но какой-то ехидный голосок, вполне в духе «человека из подполья», в самую торжественную минуту подсказывает, провоцирует и нашептывает, что сбежать можно. И чем тверже выставляет разум доводы «за», тем решительней подпольный голосок нашептывает обратное. «Что если бы в окно?» — «Нет, нельзя». — «А почему это нельзя?» — «Как же без шляпы?» — «А что если попробовать, а?».

И вот человек! Кажется, и никакой разумности нет, а выпрыгивает он из принудительного рая и бежит вон, чтобы только по своей, пусть глупой, пусть нелепой, но по своей собственной воле пожить.

Старая комедия, которая не претендовала даже квартального обидеть, была заполнена общечеловеческим со-



держанием. Тесно прижавшись друг к другу, сидели перед Агафьей неудачливые женихи, ждали своей участи: и экзекUTOR Яичница — Леонид Броневой, страдающий от неблагозвучия своей фамилии, и Подколесин, затравленный возможной переменной судьбы, и отставной моряк Жевакин — Лев Дуров, семнадцатый раз собирающийся жениться. Все вместе они составляли групповой портрет обездоленных. «Темно, чрезвычайно темно...» — с глубочайшей обидой возглашал отставной моряк. Эфрос в привычном стиле менял адрес монолога. Собеседниками Жевакина — Дурова вдруг становились площадь, мир, Бог, отказавший людям в счастье. «Непонятно... Уму непонятно», — с силой проникновения твердил жалкий человек с «петушьей ногой», нагружая проходную фразу метафизическим смыслом. Излюбленный курсив работал и на этот раз.

«Женитьба» была высшей точкой искусства Эфроса, его тайного, внутреннего, «эзотерического» театра, в котором публика и сцена объединялись магией посвященности. На другом полюсе нашей сцены тех лет существовал «эзотерический» театр Любимова, обращенный «городу и миру». Оба этих театра питались из разных источников.

Эфрос, как заяц, спасающийся от погони, «путал след». Его броуновое движение не поддавалось быстрой дешифровке. Любимов, напротив, пробивался к своей цели с сокрушительной устремленностью. Эфрос культивировал смутность, Любимов — ясность. Эфрос добивался от актера «изогнутой проволоочки», то есть живого противоречия человеческой души как верховного итога. Любимов, обнаружив такое противоречие, пытался его немедленно разрешить. Любимовский театр был публицистичен, эфросовский — философичен. Любимов и философскую трагедию разыгрывал как современную публицистику. Эфрос и современную публицистику заставлял звучать как философскую трагедию. Риторика и поэзия спорили между собой, а зрители ходили смотреть на театральные метафоры, как на митинг.

Один-единственный раз две эти противоположности пересеклись и чуть было не взорвали друг друга.

Вскоре после премьеры «Женитьбы» Любимов пригласил своего друга-антагониста поставить на Таганке «Вишневый сад». Это был своего рода рыцарский турнир. Это

была и примерка судьбы. Оказавшись на враждебном эстетическом поле, Эфрос решил воспользоваться тем оружием, каким славилась Таганка. Чехов тут был трактован в любимовском стиле, то есть откровенно, вызывающе и очень внятно. Гораздо более внятно, чем это делалось в Театре на Бронной, «со своими». Если «Женитьбу» Эфрос «усложнял», открыв в ней неожиданный трагизм, то «Вишневый сад» он попытался упростить, прояснить, вывести пьесу из плена символической многозначительности. Чехова на Таганке прокручивали быстро, актеры играли с привычной отвагой, графически четко и сухо обозначая тему спектакля: обреченность людей, которые не слышат шагов судьбы и не хотят знать реальности.

Эфрос пригласил оформить спектакль художника Большого театра Валерия Левенталея. Чтобы уцелеть на таганской территории и остаться самим собой, ему нужен был сильный союзник. Наперекор эстетике «антидекорации», утвержденной Любимовым и Боровским, сценическое пространство театра на время чеховского спектакля стало мертвенно красивым. Белые одежды сцены и большинства героев, белые занавеси, колышущиеся от ветра, белая «клумба» могилы в центре сцены, на которой сгружено было все, что осталось от чеховского дома. Мебель была бутафорско-игрушечная, а психология героев — детская. Образ детей, гуляющих по минному полю и не ведающих близкой смерти, — на этом образе-чувстве строился мир спектакля.

Не имея открытого любимовского темперамента и не имея такого опыта общения с публикой, какой был у таганских актеров, Эфрос заведомо проигрывал. Его «изогнутая проволока» угрожающе выпрямилась. Откровенность общей метафоры оборачивалась бедностью. Спектаклю был уготован провал, от которого его спасли Алла Демидова и Владимир Высоцкий.

Раневская в этом спектакле глубоко прятала и свой Париж, и своего «мучителя». Прошрое прорывалось в ней непонятной для окружающих истерикой, надрывом изломанной и порочной женщины. Вишневый сад был растворен в ней самой, и она его не замечала, как не замечают собственного дыхания. Белый цвет тлена и цветения, изломанность уходящей культуры, тронутой вырождением, — все это Алла Демидова выражала с нервной, порой пугающей

резкостью. Бытовые и проходные фразы нагружались сверхзначением: «я кофе выпью» звучало как «я яду выпью», «солнце село» звучало как начало светопреставления.

Замечательно проводила актриса кульминационную сцену третьего акта. Беспечно раскинув руки, Раневская сидела на скамеечке, на фоне витой узорчатой решетки. Когда наконец появлялись Гаев с Лопахиным, она вдруг совершенно успокаивалась. Так затихают перед смертью долго страдавшие люди. Улыбаясь, будто о чем-то не важном, она спрашивала: «Кто купил?». В этой виноватой улыбке перед смертью была, вероятно, самая проникновенная «эфросовская» секунда спектакля. А потом начиналась «Таганка»: истерика, почти кликушество, совершенно не признающее классических рамок пьесы.

Сквозь «трезвого, беспощадного, трагичного» Чехова, которого облюбовала наша сцена тех лет, пробилась иная нота: участия, боли, сострадания. Старый спор автора с Художественным театром («трагедия или фарс») не разрешался отважным натиском. Беспощадность фарса отступала перед человечностью, которая отделяет чеховское понимание вещей от незатейливой формулировки лакея Яши, обращенной к старику Фирсу: «Хоть бы ты поскорее подох».

Создавая эпитафию «доброму старому гуманизму», «Вишневым сад» на Таганке подспудно нес в себе его сладкую отраву. Недаром в самых ответственных местах спектакля, начиная с заставки-эпиграфа, группка обреченных людей обращала в зал слова простенького романса, нагружая их, как обычно у Эфроса, сверхзначением: «Что мне до шумного света, что мне друзья и враги, было бы сердце согретое жаром взаимной любви».

В устремлении к человечности возникала улыбка Раневской. Жаром тайной любви жил в том спектакле Лопахин — Высоккий. В белоснежном костюме, тихий и сосредоточенный, он, кажется, даже голос свой вводил в строгие звуковые границы. «У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа» — эту трофимовскую характеристику Лопахин на Таганке вполне оправдывал. Его чувство к хозяйке вишневого сада было исполнено редким мужским благородством. Он замирал от любви и предчувствия, будто ясен ему был не только конец виш-

невого сада, но и своя роль в этой истории: топора в руках судьбы.

Раневская как бы не замечала лопахинской любви. Эти волнующие взаимоотношения впервые игрались с такой сложностью на русской сцене. Вплоть до третьего акта Высоцкий — Лопехин сохранял тон терпеливого врача, внушающего своим неразумным пациентам, что на дворе чума и надо браться за ум и что-то предпринять. Но люди будто оглохли. Раневская устраивала пир во время чумы, играл еврейский оркестр, а Лопехин своим появлением венчал этот смертный праздник. В диком мутном выплеске горя от своей удачной покупки Высоцкий — Лопехин исполнял коронный номер — пляску «нового хозяина». «Мы к поезду опоздали, пришлось ждать до половины десятого», — тыльной стороной ладони он ударял себя по горлу, ясно обозначая, сколько «заложили» за это время. Современный плебейский жест был сигналом, освобождающим актера от всех прежних обязательств. Его голос уже не держался в узде, Лопехин срывался со всех катушек, и начиналась вакханалия хамской свободы. Тема гибели «вишневого сада» решалась по-таганковски.

Любимов эфросовского Чехова не принял. То ли почувствовал в спектакле пародию на свой стиль, то ли просто приревновал своих актеров к чужаку, не знаю. Во время таганских репетиций Чехова на мой вопрос: «А как там Любимов?» — Эфрос отшутился: «Молчит пока. Иногда заглянет на секунду и тут же уйдет. Я его понимаю: чужой человек приходит в его «дом», шутит с его артистами». Тут хорошо видно «монастырское» устройство «театра-дома», которое было причиной многих катаклизмов. Однако то, что самому Эфросу придется сыграть Лопехина по отношению к Таганке, никто тогда не мог представить даже в страшном сне.

Воздухом гнилого времени дышали все. От него нельзя было укрыться ни в «поэтическом» убежище, облюбованном Эфросом, ни в «риторическом» театре, который творил Любимов. В спектакли Эфроса, после «Женитьбы» и «Вишневого сада», входит тема мучительного разлада Красоты и Действительности. В «Месяце в деревне» (1977) он создает апологию тургеневской героини и самой тургеневской культуры. Как зачарованный, до потери юмора и

чувства исторической дистанции, он начинает наслаждаться «эпическим покоем дворянской жизни»<sup>4</sup>. Его артистизм, который еще недавно был блестящим и вызывающим, отдает какой-то вялостью. Он становится небрежным в работе с актерами. Уже в «Вишневом саде» он оставил многих персонажей наедине с собой. И у себя «дома» он перестает видеть, что происходит с артистами, живущими не в дворянских заповедниках. Его театральные «дом» начинает исподволь разрушаться. Его спектакли начинают походить на концерт для скрипки с оркестром, причем «оркестр», в сущности, перестает интересовать режиссера. Его занимает только «скрипка» — Ольга Яковлева.

Тайну тургеневской героини он приравнивает к тайне жизни. «Эх, вы, пронизательные люди», — с непередаваемо тягучей, нежной и какой-то проникающей интонацией обращалась Наталья Петровна — Ольга Яковлева к тем, кто хочет «разгадать» ее тоску. Разгадки нет, а есть «кружение сердца», есть жизнь, совершающая свой бесконечный круговорот от расцвета к увяданию. «Авангарду очень легко сделаться ариергардом. Все дело в перемене дирекции», — проходную фразу лекаря Шпигельского Броневой подавал как откровение.

Эфрос ставил тургеневскую пьесу как этюд на тему уходящей любви. «О, если бы я только мог, хотя б отчасти, я написал бы восемь строк о свойствах страсти», — вспоминает режиссер строки Пастернака. Он ставил этюд о «свойствах страсти», а поставил спектакль о том, как проходит молодость, как за горло хватается тоска по уходящему, непрожитому, непрочувствованному. Не удалось ему остаться в стороне. В финале «Месяца в деревне», уже вне тургеневского текста, он предлагал мизансцену, в которой скрытый план его собственной ситуации и мироощущения прорывался с резкой прямолинейностью. Наталья Петровна — Яковлева оставалась одна на сцене с детским змеем в руках, что изготавил для ее сына молодой учитель-разночинец. Вместо обычных тургеневских чувств, тяготеющих к элегическому покою, вспыхивало невыразимое отчаяние героини. Что-то безобразное врывается в жизнь, какая-то смута и ужас. На наших глазах рабочие сцены начинали разбирать декорацию, с грохотом и визгом рушили затейливое строение металлической беседки, у Наталья Петров-

ны, распластанной около портала, отбирали змея, как уже ненужный реквизит. Колдовской круг усадьбы размыкался, стук молотков, разбивавших беседку, звучал, как стук топора, ударившего по вишневому саду. Моцарт сопровождал гибель уютного замкнутого мира. Его распад был выражен через разрушение театральной иллюзии. Одним ударом режиссер возвращался в постылую современность.

Завершалась эпоха, кардиограмму которой выражало искусство Эфроса. Стирались ее зубцы, и волны выпрямлялись в смертельную прямую. В эфросовских спектаклях вдруг стала ощутимой нехватка кислорода. Вслед Любимову и в споре с ним появляется спектакль «Дорога» (1979), в котором Эфрос пытается представить «всего Гоголя». Ему тоже чудилась сложнейшая театральная симфония о художнике, который создает «Мертвые души». Он тоже пытался проникнуть в источник художественного волнения Гоголя, чтобы понять, как можно творить в этой стране. Однако грандиозный замысел дробился на кусочки, никак не складывался. Образ великой Дороги, мистически переживаемой Гоголем, никак не сопрягался с реальной российской почвой, «глинистой и цепкой необыкновенно». Спектакль, как колесо чичиковской брички, прокручивался на одном месте. Броуново движение актеров иногда оборачивалось хаосом, «ошинеливание» не получалось. Автор поэмы, введенный в спектакль (его играл Михаил Козаков), обличал своих героев и презирал их: тут уже не было любви, которой была переполнена «Женитьба», той любви, которая есть у творца к самому последнему из его творений. Во всем чувствовался разлад: актеры играли через силу. Спектакль завершался нотой абсолютной разъединенности Автора с его героями, с жизнью, которую он хотел воплотить. Чичиков обдумывал в углу новую авантюру, а Автор, замкнувшись в одиноком отчаянии, на грани сумасшествия, обращал свою молитву в небеса. Именно как молитву он твердил слова о «работе, работе, работе», которая одна давала выход из хаоса жизни.

В «Дороге» отпечаталось, как на рентгене, некое отрицательное переживание жизни, к которому пришел Эфрос. Провал того, кто именовался в спектакле Автором, оказался чем-то гораздо большим, чем неудачей одной роли. Тут был сигнал какого-то общего неблагополучия, душев-

ного разлада художника то ли с его театром, то ли с самим собой. После «Дороги» из-под Эфроса стала уходить почва.

Премьера «Дороги» совпала с началом афганской войны. Совпадение было, конечно, случайным, но ощущение распада случайным не было. Служить Красоте и ничего не замечать вокруг было уже невозможно. Невозможно было оставаться «человеком со стороны». В жизнь Эфроса входит классический сюжет, известный под именем «трагедия эстетизма». Внутренний кризис, в силу условий режиссерской профессии, он не мог пережить в одиночестве. Его ошалевшая команда начинает бунт, который он не смог погасить прежними средствами, то есть новым удачным спектаклем. Актеры же по своей природе неудач не прощают.

В таких условиях надо было бы немедленно разойтись и освободить друг друга. Не вышло. Крепостная театральная система, которая многие годы позволяла Эфросу и его актерам держаться вместе, обнаружила свою цепкую мертвящую власть. «Дом» превратился в коммуналку, из которой не было исхода. Режиссер стал метаться. Он ставит два спектакля на сцене Художественного театра — мольеровского «Тартюфа» и «Живой труп» Толстого, обретя на время радость сотворчества с новыми актерами. А.Вертинская, А.Калягин, С.Любшин, даже А.Степанова, участвовавшая когда-то в запрете его «Трех сестер», — со всеми ними он работал счастливо, забывая свою прежнюю «семью», о которой говорил с дрожью отвращения. Приведу позднейшие воспоминания Александра Калягина, которые в определенном смысле приоткрывают тайну взаимоотношений Режиссера и Актера: «Я скажу довольно рискованную вещь: дело в том, что в моем отношении к Эфросу была сильная доля такой человеческой влюбленности. Мне в нем все нравилось: как он складывает губы, как жестикулирует, как смахивает слезы»<sup>5</sup>. И дальше Калягин вспоминает о счастье репетиций «Тартюфа», которого Эфрос сочиняет в период острейших разногласий с собственной актерской компанией.

Власть разрешает Эфросу увидеть мир. Он ставит Чехова и Булгакова в Японии и в Америке и возвращается оттуда загадочным и утомленно-уверенным. Тем мрачнее воспринимают его заграничный успех актеры, которые сидят

в Москве, в Театре на Малой Бронной, как в клетке. Он пытается переиграть жизнь и обрести старую почву под ногами. В 1982 году он вновь ставит «Трех сестер» и сталкивается с непривычным для него зрительским равнодушием.

Вскоре после той премьеры я встретил его случайно на Бронной. Он прогуливался в ожидании антракта. Заговорили о Чехове и «чеховедках». Он разозлился: «Никому не верю больше из театральных людей, круг распался, все извратилось». Твердил, что ставку надо делать только на свежую молодую публику. Мы повернули к театру, подгадав к антракту. «Свежая публика» пачками покидала его «Трех сестер»...

20 марта 1984 года его привели на Таганку. Труппа, среди которой было и несколько его любимых артистов, молчала. Он убедил себя, что пришел продолжить дело Любимова. Лишившись своей «семьи», он пришел спасать «семью» чужую. Он подорвал себя на mine-ловушке. Мы не знаем до сих пор автора этой дьявольской затеи: одним ударом уничтожить двух крупнейших художников России.

Помню тот день, когда он пришел советоваться к Ефремову в Художественный театр. В таких ситуациях, даже если все решено, ищут совета, чтоб облегчить душу. Совета не было. Вместо совета обычное ефремовское предупреждение: «Толя, ты ж знаешь, актеры — это банда, надо с ними договориться». Договариваться он не стал. Любимовские актеры, вопреки очевидности, на что-то надеялись. Накануне перед приходом Эфроса они играли спектакль о Пушкине (в программках и афишах имя Любимова уже не упоминалось). Спектакль назывался «Товарищ, верь!». И они верили, вопреки здравому смыслу, вопреки очевидности верили в чудо.

Эфрос начал работать остервенело, как он давно не работал. Он начал с «На дне», освоив пространство новой сцены Таганки. Вероятно, ему казалось, что пьеса помимо всего прочего прекрасно описывает и его театральную ситуацию, и ситуацию актеров, с которыми его свела теперь судьба. Премьеры следовали одна за другой, тут же поддерживались официальной прессой. Это еще больше усугубляло нравственную двусмысленность ситуации. Спектакли, естественно, были разные, но ни в одном из них не было



радости, того света искусства, который покорял Москву два десятилетия. Он работал в омертвелом пространстве, в ситуации общественного остракизма. Ведущие таганские актеры Л.Филатов, В.Смехов и художник Д.Боровский ушли в «Современник», другие остались — и ждали Любимова. Третьи работали с Эфросом. Весной 85-го года, с приходом Горбачева, пошатнулось понятие «никогда». Мистическая кривая нашей истории изогнулась в непредвиденном направлении. В трупке началось брожение. Эфрос, сжав зубы, работал. Его последней премьерой стал мольеровский «Мизантроп», который вышел осенью 86-го.

Чтобы не оставалось никаких сомнений в характере спектакля, Эфрос поставил в глубине сцены зеркало, в котором отражалась многоголовая гидра таганской публики. Справа устроил костюмерную (дальний отблеск ленкомовского «Мольера»), на пустом планшете расставил несколько старинных кресел вперемежку с простыми стульями, из тех, что ставят в репетиционных залах. Местом действия вновь становился театр.

Звучало фортепьяно, потом вплетался грустный саксофон. Его излюбленный Дюк Эллингтон заявлял основную грустную мелодию. Сразу же с места в карьер предлагались мольеровское *pro* и *contra*: можно ли жить по чести, не зная двуязычья, рубить правду в глаза или надо соблюдать приличья, следовать общим правилам и нормам. Как когда-то в «Дон Жуане», он пытался усложнить простые вещи, наполнить их лирическим содержанием. Его Альцест — Золотухин пытался жить без обиняков, сокращая необходимые паузы между желанием и поступком. Он нарушал баланс, на котором держится цивилизация. Комплекс Альцеста передавал эфросовский комплекс. Видно было, как ему все надоело, обрыдло, осточертело. Особенно внятно подавалась фраза: «У нас не критикуют, режут». Жить бы без этих условностей, без этого ненавистного «круга», без этой многоголовой московской гидры, отраженной в зеркале! Альцест затягивал на себе галстук, как удавку, — примеривался. Мир был изношен, как лживые слова. Чувство к Селимене — Ольге Яковлевой изнашивалось и сморщилось, как старое яблоко.

Горбачев был на одном из премьерных спектаклей. Остался поговорить с режиссером. Новый генсек вспомнил до-

брым словом «старую Таганку». Чудо становилось реальностью. Любимов мог вернуться, «человек со стороны» должен был уйти. Уйти ему было некуда. Я видел копию того коллективного письма таганских актеров, которое Эфрос тоже подписал: «Поддерживаю возвращение Любимова в театр, если сам Юрий Петрович хочет этого». Что-то в этом роде. В январе 87-го тончайшая сердечная «проволочка» не выдержала резкого сгиба. Кардиограмма выдала прямую линию.

Что было «после», Эфрос не застал. Не увидел того, как вернулся в Москву создатель Таганки и как началась его «жизнь после жизни». Он не стал свидетелем последнего театрального скандала империи и раздела Таганки. Актерская свара потонула в грохоте рухнувшей страны. Анатолий Васильевич Эфрос во всем этом не участвовал. Тайна режиссуры — в искусстве соотношений, и он владел этой тайной. Вероятно, поэтому великие режиссеры не только приходят, но и уходят вовремя.

## Формула безвременья

Под Старый Новый год, в январе 1987-го ушел Эфрос. В мае того же года Правительство РСФСР официально разделило МХАТ на два театра. Еще через несколько лет внутренний скандал разрушит таганский «дом». Тут бессмысленно искать персонально виноватых. Развал советских театральных «храмов» был предвестием большого Развала. Театральный скандал, как это часто бывает, оказался лишь формой, через которую проглядывал общий кризис.

Тем поразительнее стойкость Товстоногова. Он устоял, его «дом» уцелел, не подвергся насилию и разрухе даже после его смерти. Товстоногов не только выстоял, но и сумел воплотить последнюю фазу «застоя» в чеканных театральных формулах.

Тем, кто в этом «застое» не жил, может показаться, что общество в те годы просто замерло почти на два десятилетия. Ничего не делало и выжидало. Ряска покрыла болотную гладь. Как говорил один герой в сказке Евгения Швар-

ца, все это верно, но неправильно. Болото только кажется неподвижным. Гниение, как известно, один из самых активных биологических процессов. Под ряской разворачивается богатейшая антижизнь. Формы распада, как и формы созидания, бесконечно многообразны.

В самом уважаемом советском театре, под бдительным оком ленинградских властей, Товстоногов пытался ухватить природу «антижизни». Он пытался театрально осознать и выразить процесс приспособления человека к дрянному времени. За наблюдениями не надо было ходить далеко. Процесс выживания, приспособления и противостояния передавал характер жизни самого товстоноговского театра.

Если окинуть общим взглядом два последних десятилетия в искусстве Товстоногова, то легко увидеть систему, в которой он существовал. Пользуясь артиллерийским сравнением, можно сказать, что это была система «удара и отката». Каждый серьезный «удар» по системе сопровождался тем или иным «откатом», призванным сбалансировать впечатление. После «Ревизора» (1972) возникла «Ханума» (1972), пленительный грузинский водевиль, который немисливо было вообразить на таганской или эфросовской сцене. Вслед за инсценировками «Трех мешков сорной пшеницы» В. Тендрякова (1974) и «Историей лошади» (1975) Л. Толстого, встреченными с подозрительностью официозом, возник «Тихий Дон» по Михаилу Шолохову, спектакль, приуроченный к 60-летию Революции. Товстоногов не пропускал ни одной памятной революционной даты, «перечитывая заново» то «Оптимистическую трагедию» (1981), то составляя монтаж разных сцен из ленинских пьес (спектакль 1980 года так и назывался — «Перечитывая заново»). Ритуальные жертвоприношения не только позволяли выжить, но и сохранить, как это ни парадоксально, профессиональную репутацию. «Датские» спектакли (то есть спектакли к «датам») ставили все, но он и их ставил лучше всех.

Репертуар БДТ застойного времени в идеальных пропорциях выражал программу того, что можно назвать советским театральным либерализмом. На этом фундаменте существовал товстоноговский «театр-дом», существовал с завидной прочностью и даже некоторой комфорностью,

иногда напрягаемой для пушного порядка городскими властями. Опасностей тут ожидали только извне. Товстоногов культивировал успех, который был еще и прививкой от возможной расправы. Запас вышеобозначенной прочности должен был быть многократным. Театр великолепно распорядился своим успехом, зорко охраняя отвоеванную территорию. От Товстоногова ждали уже не открытий, а подтверждения репутации (бич стабильных долгоиграющих репертуарных театров даже в их лучших экземплярах). Когда в середине 70-х возникла «История лошади», то театраль- ный мирок не мог поверить, что это свершил Товстоно- гов. Тогда на столичных кухнях с удовольствием шептались на тему «заимствования»: вот, мол, Георгий Александрович взял замечательную идею Марка Григорьевича и при- своил. Только тогда, когда Марк Григорьевич Розовский по- казал свою рижскую версию «Холстомера», стало ясно, *как* присвоил и *как* освоил Товстоногов замечательное репер- туарное предложение молодого режиссера.

На БДТ смотрела театральная Россия, имитируя его афишу и стиль разумного государственного поведения. Товстоногов открыл Александра Гельмана, — первая поста- новка «Протокола одного заседания» (1975) прошла на ле- нинградской сцене. Он помог установить официальную вам- пиловскую репутацию («Прошлым летом в Чулимске», 1974). Товстоноговцы с успехом играли все: пьесу Радзин- ского «Театр времен Нерона и Сенеки» и «Энергичных людей» В. Шукшина, «Третью стражу» Г. Капралова и С. Ту- манова и шекспировскую хронику «Король Генрих IV», в которой произошло некоторое перераспределение актер- ских сил сильнейшей труппы: именно тогда протагонистом БДТ становится Олег Борисов.

Успех был, но душа Товстоногова не была, конечно, спокойной. В труппе происходило неясное брожение, ее по- кидали крупнейшие актеры. Ушли Сергей Юрский и Ната- лья Тенякова, уйдет и Олег Борисов. Ему станет тесно в БДТ. Помню ночной разговор с ним в Праге, весной 1984-го, где МХАТ и БДТ гастролировали почти одновременно. Ре- шение покинуть Товстоногова уже было принято, я же уго- варивал артиста перейти в МХАТ, предвкушая, какие по- трясающие возможности борисовский талант откроет для беспрерывно строящегося и обваливающегося Мхатовского

Дома. Содружество Борисова с Ефремовым началось счастливо, но длилось коротко. В отличие от Ефремова, Товстоногов безжалостно отсекал все, что грозило разрушением успешного дела или вводило его в сомнительные поиски. Отсекая, он не изживал самой болезни.

Наследуя и развивая идею театра «как культурнейшего учреждения России», он меньше всего заботился о режиссерской лирике или самовыражении. Искать в спектаклях Товстоногова историю его души — дело безнадежное (этим он тоже напоминал Немировича-Данченко). Однако в решающих моментах своей режиссерской жизни он умудрялся увидеть и осознать собственную ситуацию с несравненной точностью и трезвостью. Будучи конформистом, он создал в «Современнике» спектакль «Балалайкин и К<sup>о</sup>» по Салтыкову-Щедрину, едва ли не сильнейший в советской театральной истории памфлет против интеллигентского «чего изволите». Сам до мозга костей сформированный страхом, он умудрился поставить гоголевского «Ревизора» как мистерию о страхе, уродующем сознание людей. Важно, что «объективность» Товстоногова была обращена и на себя.

Три спектакля выразили искусство Товстоногова и общественную ситуацию империи, идущей к распаду, наиболее полно — это уже упомянутые «Ревизор», «Балалайкин и К<sup>о</sup>» и «История лошади». О них и пойдет речь.

«Ревизор» в БДТ вышел весной 1972 года, одновременно со спектаклем Валентина Плучека, который тот поставил на сцене Театра Сатиры в Москве. Синхронность выпуска классических пьес, озадачивавшая многих тогдашних критиков, была на самом деле еще одним способом описания современности. Прикасаясь к классике как корневой основе, театры предлагали не столько разные версии прошлого, сколько разные версии настоящего. Так было и с «Ревизором».

В программных статьях, сопровождавших выпуск спектаклей, Плучек объявлял, что он ставит не просто пьесу, а «всего автора» (в духе Мейерхольда). Товстоногов говорил о методе «фантастического реализма», который должен наконец открыть загадочную сатиру Гоголя. У Плучека дальше деклараций дело не пошло: спектакль Театра Сатиры, несмотря на блестящего Хлестакова — Андрея Ми-

ронова, был хрестоматией «комедии положений и ярмарочной комедийных типов»<sup>6</sup>. Товстоногов же ошарашил новизной. «Надо забыть, что играем комедию, что должно быть смешно, надо объявить войну водевилю»<sup>7</sup>. Ленинградский режиссер сделал то, что обещал: сорвав с пьесы кожуру привычных штампов, он представил «Ревизора» как прозрение Гоголя в будущность России. Идея страха, творящего действие национальной комедии, осознана была как основополагающая. «Направление — к трагедии», — Товстоногов мог бы повторить слова Мейерхольда на новом рубеже истории.

Сюжет спектакля был локализован в провинции. На живописном занавесе красовалась огромная лужа, где отраженно, вниз головой, вырастал до боли знакомый русский пейзаж (Товстоногов сам был художником, вернее, архитектором пространства, костюмы же были выполнены по старым эскизам М.Добужинского). Мир, отраженный в воде, — один из излюбленных образов Гоголя, чаще всего несущий мотив безбрежного простора: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы... подошвы у них нет, внизу их, как и сверху, острая вершина и под ними и над ними высокое небо». В спектакле Товстоногова было перевернутое пространство, страна, сжавшаяся до размеров лужи. В эту лужу, как бы предвещающая сюжет «Ревизора», попадал камень: изображение морщилось, искажалось, и потом начиналось действие. За занавесом-лужей открывалось фантастическое пространство, углубленное вниз и вздернутое вверх по вертикали. Тут была и преисподняя, куда спускались Осип с Хлестаковым в финале, тут было и спародированное чистилище, где помутневшему рассудку городничего предстал новый ревизор в черной крылатке и темных очках.

Товстоногов явно учитывал опыт истолкования Гоголя, произведенный в книге Мережковского «Гоголь и черт» (книга была под запретом, и ее идеи, отчасти поэтому, смущали даже крепкие умы). Из Мережковского шел ирреальный план пьесы, отсюда же шла и идея возвращения Хлестакова в виде нового ревизора в финале. Не склонный к мистике, Товстоногов истолковывал эти темы вполне рационально. Он все время давал понять, что и черная пролетка, которая маячила под колосниками с куклой-ре-

визором, и подмена Хлестакова куклой, и финальное возвращение Хлестакова — все это плод больной фантазии, изуродованной силой всеобщего страха.

Страх как всепроникающий и руководящий мотив «Ревизора» не был, конечно, новостью. На страх как двигательную пружину сюжета указывал и сам автор. Но у Товстоногова этот мотив чудовищно разросся, заполнив собой всю пьесу. Страх тут стал метафорой и синонимом жизни. Реакция общественности была немедленной. На страницах «Правды» Юрий Зубков спрашивал, зачем в пьесу введен некий жандарм, отсутствующий у Гоголя, почему некий «таинственный человек в черной мантии и темных очках» постоянно присутствует на сцене и «нашептывает жандарму в финале, что ему следует говорить»? В характернейшем для «Правды» стиле, как бы защищая Гоголя от произвола современной трактовки, критик продолжал задавать риторические вопросы, смахивающие на вопросы следователя: «Почему страхом одолеваемы хозяева города», а полнейшее ничтожество Хлестаков от этого страха почти свободен? Почему Осип, слуга Хлестакова, в отличие от чиновников, охваченных страхом, не только не боится, но по ходу спектакля все больше и больше наглет? «А ведь Осип в гоголевской комедии — представитель самого бесправного сословия в России...»<sup>8</sup>.

Грозное правдистское многоточие тогда читалось как приговор.

В «Ревизоре» боялись все, но боялись по-разному. Боялся городничий — Кирилл Лавров. Его в холодный пот бросало не от мифических фантомов, а от вполне земных злодеяний, которые маячили за спиной этого седоватого властного хозяина города (режиссер великолепно обыгрывал им же сотворенное амплу Лаврова, привыкшего играть советских героев и вождей). Боялись почтмейстер и судья, купцы и полицейские, которые в сапожищах порхали по дому городничего, опасаясь разбудить всхрапнувшего Хлестакова. Лука Лукич Хлопов, руководитель местной науки и культуры, боялся пуще всех. Ведомство у него было опасное: «Не приведи бог служить по ученой части, всего боишься. Всякий мешается, всякому хочется показать, что он тоже умный человек». В первом же эпизоде Хлопов — Николай Трофимов падал в обморок, и потом это повторя-

лось многократно. За зрителем училищ знали эту привычку — сзади Хлопова всегда кто-то стоял и подстраховывал. В немой сцене финала Хлопов, судя по всему, просто отдавал богу душу.

У Товстоногова боялись даже те, которым бояться было нечего. Например, Бобчинский и Добчинский, два близнеца-помещика, которые не служили и взяток, таким образом, не брали. Тем не менее и они были втянуты в общий узел страха, каждый на свой манер.

Петр Иванович Бобчинский боялся не успеть, не первым сообщить новость, отстать от соперника. Товстоногов создал на основе неприметного эпизода трагикомический шедевр, заполнив, если можно сказать, паузу гоголевского текста.

Что происходило во вверенном Землянике богоугодном заведении, в котором большие «выздоровливают как мухи», мы не знаем. Что происходило по пути между богоугодным заведением и домом городничего, тоже осталось у Гоголя «за кадром». Вот это белое пятно Товстоногов и заполнил. На авансцене, прямо на носу у зрителей, появляется экипаж. На руках у городских хозяев, изрядно приняв толстобрюшки, возлежит упившийся Хлестаков. Головку он держать уже не может — экипаж трясет на российских ухабах. Тело его лелеют как драгоценный сосуд. Ногу ревизора прижал к груди зритель училищ, остальные более важные части тела поддерживают и более высокие чины. Иногда перед правителями города возникают обыватели, видимо, снимают шапки (зрители видят только тех, кто в экипаже), приветствуют, узнав начальство в лицо. А оно в свою очередь приосанивается, слегка и покровительственно «делает им ручкой». Выезд грабителей отечества сопровождал у Товстоногова лиричнейший музыкальный мотив, который усложнял общую интонацию.

Режиссер хорошо усвоил гоголевский совет по поводу «Ревизора» — «человеческое слышится везде». Вот почему сразу вслед за исчезнувшим «правительственным» экипажем в центре пустой темной сцены в луче света возникал Петр Иванович Бобчинский — М.Данилов. Помещик догонял экипаж. («Для вас, Петр Иванович, теперь места нет». — «Ничего, ничего, я так...») Шутка сказать, места нет! Какая непристязность, пренебрегли, не взяли с собой, и вот



теперь, обливаясь потом, толстый человек бежит вслед за начальством, семенит, задыхается, не в силах вынести несправедливости судьбы.

В этой метафоре людской суеты и тщеславия было больше подлинного Гоголя, чем во всех черных куклах-ревизорах, миганиях лампы-стробоскопа, фиксирующей слепящим мертвенным светом приступы страха у городничего. Здесь фантазия Товстоногова обретала не только социальную достоверность, но и сложность авторской интонации. Изображение пошлости людской обрывалось нотой напряженной и взыскующей горечи.

Вернуть «Ревизору» масштаб «сборного города», заново осмыслить его художественное пространство, разрушить штампы актерской традиции, вернуть комедию в лоно фантастического, а не бытового реализма — все это оказалось делом огромной сложности. Фантастика отзывалась в спектакле иллюстративностью, бытовой план разрушался несоответствием правил, по которым К.Лавров играл городничего, с той легкой театральной игрой, которую вели Хлестаков — Олег Басилашвили и Осип — Сергей Юрский.

В этом азартном дуэте первенствовал слуга, у которого барин был просто под каблуком. Осип — Сергей Юрский и был «чертом» всей истории: недаром эта пара появлялась из-под планшета сцены, а в конце спектакля в ту же театральную преисподнюю опускалась.

Специально похудев для Хлестакова, Басилашвили открывал уморительную детскость гоголевского враня. Оказавшись в гостинице на втором этаже, он занимался излюбленным делом всех недорослей: плевал вниз на прохожих и получал от этого упражнения истинное удовольствие (это была цитата из Михаила Чехова, которому отдавалась дань и в более существенных моментах, прежде всего в кульминационной сцене вранья). Вообще же действиями своими Хлестаков не руководил, передоверив жизнь лакею.

Сергей Юрский играл Осипа особняком от всего спектакля и вопреки сложившейся сценической традиции. Гоголь, растолковывая персонажей «Ревизора», на Осипе счел возможным даже не останавливаться: «Русский слуга пожилых лет... известен всякому. Поэтому роль игралась всегда хорошо». И вот на тебе! Именно Осип, нагловатый, ленивый и вечно голодный лакей, стал причиной выступ-

ления центрального печатного органа партии, решившего защитить единственного представителя трудящихся масс в пьесе.

Гоголевский Осип в спектакле БДТ носил треснутое золотое пенсне, белые перчатки и с самого начала сильно напоминал Коровьева, персонажа романа «Мастер и Маргарита», спутника булгаковского Дьявола, разгуливающего по советской Москве. «Прививка» булгаковского романа, генетически чрезвычайно близкого Гоголю, была неожиданной и продуктивной: текст старой комедии ожил и за сверкал новыми красками. Гоголевская фантазмагорическая пара весело перекликалась с булгаковской чертовской компанией, посетившей город в совсем иные времена. Хрипло били часы, Осип гладил своего хозяина по голове и властно напоминал: «Пора!» — будто подавал Хлестакову знак окончания сеанса черной магии.

Это был своего рода «театр для себя». Игра Юрского почти не отзывалась в других элементах спектакля, перекашивала его строение. Прямолинейный и жесткий, ленинградский «Ревизор» шел к своей цели. Товстоногов ставил спектакль о страхе, сковавшем город. Голос Иннокентия Смоктуновского начинал спектакль (режиссер обожал эпиграфы, и на этот раз его не надо было придумывать, он был в самой пьесе): «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». Смоктуновский этими же словами и завершал спектакль, только лукавства теперь в них не было и следа. Смех обрывался рыданием, почти судорожным.

Товстоногов на этом не остановился. Театральное исследование страха как движущей пружины нашей жизни он продолжил, поставив вслед за «Ревизором» инсценировку романа Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» (1973). На этот раз он нашел идеальный для себя резонатор. Тенденциозность щедринской сатиры, обращенной к русским либералам 70-х годов прошлого века, совпала с тенденциозностью режиссерского задания. Пореформенная Россия и советская «послеоттепельная» страна паразитально сошлись. Дело шло о средних русских интеллигентах-либералах, попавших в очередную паузу истории и вынужденных «годить».

Пьеса под названием «Балалайкин и К°» была приготовлена при помощи С.В.Михалкова. Автор инсценировки был

выбран не случайно. Потомок дворян, отец двух знаменитых кинорежиссеров, Сергей Владимирович Михалков был едва ли не самым ярким воплощением того, о чем написана книга Щедрина. В сущности, он мог бы быть героем этой книги. Среди разнообразных его дарований был и дар откровенного, я бы сказал, виртуозного приспособленчества. При этом маску свою Сергей Владимирович носил не без дворянской гордости. Мне даже казалось, что автор текста советского гимна в глубине души презирает режим, которому верно служит. В какой-то точке он тут сошелся с Товстоноговым и согласился «прикрыть» его дерзкий опыт. С полным пониманием дела Михалков готовил официальную реакцию на спектакль. В интервью «Литературной газете» он вспомнил вождя революции: «Ленин не раз пользовался образом Балалайкина для характеристики пустозвонства, лжи, авантюризма и своекорыстия буржуазного либерализма»<sup>9</sup>. А на художественном совете «Современника», на сцене которого был осуществлен спектакль, именной наш баснописец, элегантно заикаясь, произнес классическую фразу-репризу, которая тут же пошла гулять по Москве: «Такой пощечины царизм давно не получал».

Это действительно была пощечина: очень театральная и не без лирического оттенка. Дело шло о сговоре интеллигента с режимом и о последствиях этого сговора.

Сцену «Современника» художник И. Сумбаташвили затянул серым холстом. За ним просвечивали силуэты российских самодержцев и военачальников. На холсте красовались разной величины и формы награды Российской империи. Наград много, они — вместо звезд на небосклоне — образуют область земных идеалов. Над сценой эпиграф — на этот раз золочеными буквами лозунг: «Нельзя понять России во второй половине XIX века без Щедрина. М. Горький».

В потемках по сцене бродит высокий человек в халате, пробует струны гитары. Потом появляется второй с обескураживающей новостью: он только что встретил Павла Степановича Молчалина (героя грибоедовской пьесы «Горе от ума») и тот сообщил ему, что надо «погодить». Человек в халате, который тоже носит литературную фамилию Глумов (имя героя пьесы Островского «На всякого мудреца довольно простоты»), этим сообщением совсем не

обескуражен. Он как будто ждал его всю жизнь. «Чудак ты! Сказано: погоди, ну и годи значит...». И главное — не надо никаких объяснений, потому как всякое «поползновение к объяснению есть противоположное тому, что на русском языке известно под словом «годить». И тогда два приятеля решают «годить» сообща. Они договариваются удивить мир «отсутствием поступков и опрятностью чувств» и отпускают совесть на каникулы.

Достоевский однажды иронически сформулировал суть щедринской сатиры: «Тема сатир Щедрина — это спрятавшийся где-то квартальный, который его подслушивает и на него доносит: а г-ну Щедрина от этого жить нельзя». Выпад Достоевского автор «Современной идиллии» принял, но с одним маленьким уточнением. «Вот Достоевский написал про меня, что я, когда пишу, — квартального опасуюсь. Это правда, только добавить нужно: опасуюсь квартального, который во всех людях российских засел внутри. Этого я опасуюсь».

Товстоногов поставил спектакль о том, что такое «квартальный», который «засел внутри». Вслед за писателем он прослеживал изгибы и извилины интеллигентского сознания, в котором поселился «квартальный». С анатомической точностью режиссер объяснял механику умерщвления мыслительного рефлекса.

Все начиналось с новой функции языка. Привыкший к ежедневной словесной канители и даже некоторой смелости, приводящей (после двух-трех рюмок водки) к желанию сказать: «Господа, да неужто же, наконец», язык в этом качестве для «годения» был опасен. Ему оставляли только одну функцию — первичной переработки пищи. Тема еды, обжорства, питья в таком контексте приобретала идеологический смысл. Едим — значит, существуем.

Однако свести процесс жизни к еде не так просто. Во время обеда тоже хочется поговорить, а иногда еще возникает атавистическое желание «докопаться до корней». Товстоногов с убийственной иронией открывал ничтожность российского либерального словоблудия. Вот два героя едят ветчину и один из них, Рассказчик, начинает вить опасную цепочку: как ветчина ветчиной сделалась, кто ее выкормил и почему с ней расстался. «А теперь мы, которые ничего не выкармливали, окорока этой свиньи едим».

В этом месте приятелей охватывал ужас от собственной смелости. И тут же из воздуха, напоенного страхом, возникал некий господин с кошачьей грацией. Своим кривоzubым ртом он мурлыкал приглашение к Ивану Тимофеевичу, в участок. Томительное «годение» в квартире за ветчиной выходило на новый круг: интеллигентов приглашали «на чашку чаю» в полицейский квартал.

Рассказчика играл Игорь Кваша, а Глумова — Валентин Гафт. Это был блистательный дуэт, построенный по законам цирковой пары: «рыжий» клоун — восторженный энтузиаст и «белый» — с потухшими глазами, всегда готовый к несчастью. Полицейский участок, определенный когда-то русским поэтом как «место встречи меня с государством», придал мощный импульс фантазии двух актеров.

Гафт играл не просто холуя, а как бы Моцарта приспособленчества. Он шел по дороге «мучительного оподления» в маске никогда не унывающего оптимиста. Герой Кваши, напротив, был вечно съедаем сомнениями, любая новая ситуация ставила его в тупик, и та самая дорога, по которой один мчался, не замечая препятствий, для другого становилась неприступной горой.

Иван Тимофеевич — Петр Щербаков обращал к нашим интеллигентам два вопроса: есть ли бессмертие души и затем, какую из двух систем образования — реальную или классическую — они предпочитают. Простак начинал заикаться и задыхаться от ужаса, а «Моцарт» с величайшим шиком и блеском разрешал ситуацию. Прикажут, что есть бессмертие души, — значит, оно есть. Прикажут обратное — значит, его нет. «А если в законе неясность, то надо ждать дальнейших по сему поводу распоряжений». Тут Иван Тимофеевич впервые посмотрел на Глумова внимательно, обнаружив птицу высокого полета. Второй вопрос Глумов разрешил с еще большей простотой: «Никаких двух систем образования я не знаю, я знаю только одну. И эта одна система может быть выражена в следующих немногих словах: не обременяя юношей излишними знаниями, всемерно внушать им, что назначение обывателей в том и состоит, чтобы беспрекословно и со всею готовностью выполнять начальственные предписания! Если предписания будут классические, то и исполнение должно быть классическим, а если предписания будут реальные, то и исполнение долж-

но быть реальное». Тут Глумов торжественно поднимал стул и произносил финальную тираду: «Вот и все. Затем никаких других систем — ни классических, ни реальных — я не признаю!». В полицейском участке раздавалась овация, Иван Тимофеевич подпускал «браво!».

Однако «годить» под надзором Ивана Тимофеевича так, чтобы просто переждать время и «не затронуть своих внутренних убеждений», оказалось невозможно. Квартал, как воронка, втягивал наших приятелей в свое чудовищное нутро. Товстоногов приоткрывал психологию того, что Щедрин называл «применительно к подлости», когда человек находит внутреннее оправдание любому предательству. В этом плане одним из самых язвительных эпизодов спектакля был тот, где Рассказчик и Глумов, обжившись в квартале как у себя дома, помогали Ивану Тимофеевичу сочинить «Устав о благопристойном обывателей в своей жизни поведении». Иван Тимофеевич и сам бы сочинил, да уж очень топорно у него получается, перед иностранцами неудобно. «Пера у нас вольного нет», — вздыхал квартальный. Вот тут-то и открывалась для глумовского гения подлинная нива сотрудничества с властью, тут-то и возникал прочный союз полицейской мысли и вольно-продажного пера.

Глумов обрабатывал рукопись и возвращал в квартал такой перл, подобного которому даже у Щедрина нечасто встретишь. При этом Товстоногов искал логику и в этом безумии. Чем нелепее и бредовее предложения Глумова (вроде того, чтобы каждый обыватель имел два ключа, один у себя, а второй в квартале, дабы можно было в любой момент дня и ночи проверить благонадежность подданного), тем они тоньше мотивируются. Ему кажется, что он обыгрывает Ивана Тимофеевича. Игра идет на то, чтобы, предавая, сохранить лицо и избежать прямого соглядатайства. В этом плане «белый» клоун совсем не защищен: когда Иван Тимофеевич вызвал его одного, он был готов лизнуть ему руку, встать на колени, чтобы тот не потребовал самого позорного. Инна Соловьева вскоре после премьеры писала, что по всему спектаклю проходит этот зубовный скрежет и стон «ннет!»<sup>10</sup>, ужас перед последней чертой, когда Иван Тимофеевич, совсем по-домашнему, представит героев

главному редактору газеты ассенизаторов господину Очищенному: «Знакомьтесь, сотрудники наши, из дворян».

«А знаешь, это только сначала трудно, а потом привыкаешь», — грустно, с выходом из роли произносил Рассказчик — И. Кваша, и эту «Тоску проснувшегося Стыда» режиссер изучал с особым интересом. У Рассказчика она была окрашена меланхолией, без взрывов и эксцессов. Он просто выходил на авансцену и предлагал залу вдуматься в конечную цель своего и нашего общего «мучительного оподления»: «И все это для того, чтобы получить в результате даже не усыновление, а только снисходительно брошенное разрешение: «Живи!»».

Наш «Моцарт» эти секунды переживал иначе. Редактор газеты начал с ним разговаривать как с сотрудником, на языке, принятом среди своих. Пока Очищенный размышлял о том, что не надо «проникать», Глумов кивал. Он поддакивал и тогда, когда ведущий журналист ассенизаторов вспоминал «интересное заведение», бандершу и ее афоризмы о русской жизни, которая как селянка в малоярославском трактире — «коли ешь ее смаху ложка за ложкой — ничего, словно как и еда, а коли начнешь ворошить и разглядывать — стошнит!». В продолжение этих «мемуаров» Глумов бледнел, но все же поддакивал. Но когда Очищенный пустился в подробности, как какой-то статский советник по утрам к барышням ходил, Глумов не выдержал и заорал: «Воняет! Шабаш!».

«Тоска проснувшегося Стыда» вдруг схватила за горло и судорогой искривила лицо. Эти секунды нравственной судороги или содрогания завершали товстоноговскую формулу безвременья.

У Марсея Марсо есть такой номер: человек играет с маской, примеряет, а потом она приросла, и ни снять, ни содрать ее невозможно. Маска стала лицом. Валентин Гафт и сыграл это превращение — лица в маску.

Тему «масочности» жизни режиссер доводил до острейшего театрального звучания, когда выпускал на сцену адвоката Балалайкина. Бессмертный щедринский образ либерального болтуна был вылеплен Олегом Табаковым на уровне какой-то «чертовой куклы». Подземные лицедейские силы, которые дремали в «Современнике» не востребуемыми, получили великолепный резонатор. Табаков созда-

вал не характер, а изумительную маску проходимца, готового на все. Гуттаперчевое лицо, не знающее устойчивого выражения, язык, все время вываливающийся из пасти, дикие выплески патриотизма пополам с детскими всхлипами тоски по загранице, наконец, готовность совершить любую подлость даже без особого вознаграждения завершали внутреннее строение спектакля.

То, что поводом для «Балалайкина и К°» стала проза, не было случайностью. Искусство Товстоногова в 70-е годы тоже было ориентировано в эту сторону. Тут дело было не только в отсутствии современной пьесы. В прозе искали источник новых театральных идей. Энергию режиссеров вызвала именно «не-пьеса» — странная гибридная форма, вбирающая прозу, драму, сценарий, песенные тексты и т.д. Чем дальше от традиционной пьесы — тем лучше. «История лошади», поставленная в 1975 году Товстоноговым в своем родном «доме», выразила эту тенденцию с исчерпывающей полнотой.

Лев Толстой против переделок прозы восставал, даже молился за грешные души «перекраивателей». Молитва, к счастью, по адресу не дошла. Его повесть «Холстомер», история старого мерина, рассказанная им молодяку в конюшне, эта классически нетеатральная вещь стала венцом русской сцены 70-х годов.

В спектакле Товстоногова свободно сплелись идеи, опробованные на разном материале разными поколениями нашей режиссуры. Сам замысел сценического «Холстомера», а также литературная разработка спектакля принадлежали Марку Розовскому, одному из тех дилетантов, которые, как предрекал Мейерхольд, спасут театр. Товстоногов взял идею Розовского, рассчитанную на малую экспериментальную сцену, и поставил ей настоящее дыхание.

Впечатление от «Истории лошади» в БДТ было прежде всего впечатлением от грозной, неотступной, ничем не микшированной толстовской мысли, которая, как нарезной винт, шла к самому грунту человеческой природы. Есть ли стремление к добру и состраданию естественные свойства человека, а если есть, то как совместить их с законом табуна, животного и человеческого? В счастливом моменте рождения Холстомера, поднявшегося на дрожащих ногах и удивленно оглядывающего свою конюшню, в пляске



табуна, в бессловесной заплачке-стоне, который вырывался из груди охолощенного коня, в гибели его и даже в том, что было после гибели, театр открывал трагически прекрасное устройство божьего мира. В центре мировой конюшни, сотворенной фантазией художника Эдуарда Кочергина, стоял Холстомер — Евгений Лебедев, кентавр в холщовой рубахе, и рассказывал библейскую историю лошадиной жизни.

Библейский тон требовал абсолютной простоты сценических средств. Песни, записанные с голоса автора инсценировки, напоминали скорее русское застолье, чем традиционный мюзикл. Сама «игра в лошадей», исполненная детского азарта, строилась вся на виду. Простейшими приемами балагана и притчи режиссер бросал в зал толстовские мысли о смерти мертвых и о бессмертии живых душ.

«История лошади» угадывала архаическую основу театра Толстого, скрытую за морализмом и вероучительством. Одна из самых морализующих вещей Толстого оказалась проникнута эпической объективностью.

Судьба Холстомера отражалась в системе многих судеб-зеркал, преломлявших центральную идею спектакля. Рядом с Холстомером проживалась жизнь его хозяина князя Серпуховского, сыгранная Олегом Басилашвили вне всякой карикатуры, как вариант привычный и принятый среди тех, «кого называют людьми». С той же эпической объективностью Михаил Волков открывал в жеребце по кличке Милый победительную, чисто животную и столь же человеческую радость бытия. В этом захватчике с ослепительными зубами и полуоткрытым чувственным ртом, счастливым сопернике Холстомера, из-за которого его охолостили, была своя мысль о мире, о жизни без мыслей, по зову инстинкта. Товстоногов затем превращал Милого в офицера, соперника князя Серпуховского, и этот офицер так же, как его двойник в лошадином мире, победно грыз сахар и так же презирал то, что люди называют человечностью и добром.

Судьба Холстомера отражалась в судьбе Вязопурихи, ушедшей на первый же зов Милого. А потом Вязопуриха — Валентина Ковель становилась француженкой Матье, любовницей Серпуховского, а затем представляла еще и в образе Мари, содержанки последнего хозяина Холстомера,

в котором мы опять узнавали все того же неистребимого Милого. Все эти перетекания из одного мира в другой Товстоногов объединял темой табуна, которому противостояла лучшая лошадь России. Одинокий голос Холстомера, не то стон, не то плач, не то крик изумления и восторга, и хоровое пение табуна, его через край переливающаяся сила, — звуковой образ спектакля.

Толстой различал два типа пения: горлом и грудью. Это и два типа жизни. Голос Холстомера шел из груди, застольная лихая цыганщина табуна шла из горла: «Скорый конь да полночь гиблая — вот и вся тебе тут Библия!». Сладость этого хора, этого влекущего и безудержного веселья, этого торжества сильных и одинаковых над «пегими» понята была Товстоноговым как жесточайший закон жизни. «Правы были только те, у которых было все впереди, те, у кого от ненужного напряжения дрожал каждый мускул и колом поднимался хвост кверху». Расколота голосовая партитура спектакля вскрывала и это, одно из самых глубоких противоречий жизни, открытых Толстым.

История плача-вопля-стоны, изобретенного Лебедевым для своей лошади, стоит особого разговора. Станиславский когда-то ухватился за идею так называемой аффективной памяти, то есть глубочайших эмоциональных переживаний актера, которые он складывает про запас, чтобы в нужный момент впустить их в роль и придать ей неповторимо-личное звучание. На этой идее Ли Страсберг построит потом самую влиятельную в Америке актерскую школу. В России про эту технику десятилетиями не вспоминали: охотников делиться секретами своей «аффективной памяти» не было. Но в том, что делал Лебедев в Холстомере, был очевидный личный источник. Такого рода плач из книжек не возьмешь. Через несколько лет после премьеры я спросил у Евгения Лебедева, откуда взял он этот плач-стон для своего Холстомера. И актер вспомнил начало тридцатых, времена коллективизации. Он стал рассказывать о том, что такое быть «пегим» в человеческой стае (сын священника, он знал это с детства). Он вспомнил, как уводили на его глазах последнюю корову-кормилицу из соседнего крестьянского дома. И как женщина вслед уводящим ту корову закричала-завыла тем криком, который через несколько десятилетий вырвется из груди толстовского Холстомера. Так

загружалась и так работала «аффективная память» нашего актера.

Несмотря на указующий перст создателя повести, спектакль Товстоногова меньше всего был проповедью. Спустя годы, уже после смерти режиссера, критики стали вспоминать высшие секунды ленинградского шедевра, которые в середине 70-х пропускали. Зашоренное социальными проблемами критическое сознание некоторые мотивы спектакля просто не регистрировало. Мало кто замечал, что в «Истории лошади» прорывалась столь важная для режиссера стихия даже не наслаждения жизнью, а ее прожигания, восторженной и безотчетной траты, не желающей знать никакой морали. Так игралась сцена, где князь, кучер и лошадь — «тройка» — мчались к цыганам. Критик, спустя годы, вспомнит о «катарсическом волнении» в связи с этим эпизодом: безмятежный красавец Серпуховской в коляске, восторженный Феофан на козлах и гордой поступью вымахивающий, не чувствуя для себя труда, счастливый Холстомер. «Их равенство в блаженстве передавала мизансцена — все трое в один ряд в едином порыве несущиеся прямо в зал»<sup>11</sup>. Тут не было ни разума, ни морали, а только вино, скачки и любовь, но это были высшие секунды в жизни Холстомера. И в этой точке мировоззрение лучшей лошади России и ее лучшего режиссера явно сходилось!

Толстой «остранял» мир глазами лошади. Понятия «мой», «моя», «любовь», «счастье», «ревность» обретали первоначальный смысл. Товстоногов пытался найти этому сценический эквивалент. Холстомер стоял в центре сцены перед кадкой с водой, а в ушах его звучал голос Вязопурихи, ее тонкое, сладострастное ржание, которому согласно и ритмично вторил победный рев Милого. Любовь и измена были описаны с тем же бесстрашием, как и гибель Холстомера.

В ранней юности отпад от табуна, Холстомер представлял перед погибелью совершенно одиноким, в том же затянутом серой холстиной глухом пространстве, где началась его жизнь под тоскливую песню пьяного придурка. Товстоногов сопоставлял старость лошади со старостью ее хозяина. Он заставлял их по-лошадиному положить друг другу головы на плечи, и князь жаловался животному — «как я устал жить». Лошадиный «безрукий» жест, знак пред-

смертной близости, опять обнаруживал чувство «сродства всего на свете», столь мощное у Толстого.

Завершив исследование распавшейся жизни, с той же беспощадной суровой патетикой режиссер заставлял нас осознать порог смерти и даже то, что бывает в мире без нас. История лошади имела двойной финал. Первый — смерть Холстомера. Привязанный к столбу мерин получал удар ножом, нанесенный все тем же пьяным конюхом, с которым он играл в детстве. Алая лента крови, детская лента, хлынет от горла вниз, а в грубой холстине загона раздернутся какие-то шторы, обнажатся кровавые цветы, что вместе с бабочкой, порхающей над телом лошади, составят последнее земное видение Холстомера. С натуралистической точностью Евгений Лебедев сыграет гибель лошади, последние судороги тела, последние проблески гаснущего сознания. Вокруг Холстомера, завершившего круг бытия от первого вздоха до последнего выдоха, стягивался узкий луч света. Круг становился все меньше и меньше, подводя нас к финалу.

Но этой мизансценой Товстоногов не ограничился. В ответ на зрительскую овацию он включал свет в зале, разрушая сценическую иллюзию. Тот, кто был Холстомером, артист Евгений Лебедев укоризненным жестом останавливал аплодисменты, а затем резким движением ладоней как бы снимал с лица маску измученного животного. В полной тишине уже от себя, от своего имени он и Олег Басилашвили, который только что был князем, договаривали последние слова толстовской повести о коже, мясе и костях лошади, которые после ее смерти сослужили службу людям и волчатам, и об останках князя, которые не пригодились никуда.

Этот выход из роли, этот брехтовский ход был знаком новой театральной культуры. Опыт искусства XX века от яростной нетерпимости Брехта до форм трагедийного западного мюзикла, осердеченного исконным русским психологизмом, детская игра, воспоминание об античном хоре и русском балагане, приемы эстрадного шлягера — все соединилось в том спектакле. Товстоногов брал свое богатство везде, где находил, не зная границ «своего» и «чужого», столь относительных в искусстве. Он брал черновики старых и новых театральных идей, бросал в свой тигель

разные формы и приемы, обновлял привычное для себя пространство мощной изобразительной метафорой Кочергина, художника нового поколения. Умудренный разнообразным опытом, имея за душой свое слово к людям, которое цементировало этот пестрый сплав, режиссер подводил некий итог своих театральных исканий. Может быть, это было самое свободное и ничем не замутненное театральное высказывание Товстоногова.

Толстовский спектакль, став вершиной искусства Товстоногова 70-х годов, обозначил после себя медленный и неуклонный спуск. Нет, режиссер по-прежнему держал лучшую труппу в стране, уверенно маневрируя в предлагаемых обстоятельствах. Ставил Горького и Чехова, Шолохова и Диккенса, Вс. Вишневского и Александра Островского. Он по-прежнему не пропускал ни одной партийной или революционной даты, умудрившись даже 70-летие Октября отметить пьесой Горького «На дне» (это был последний спектакль его долгой режиссерской жизни). Но событийных работ общероссийского звучания после «Истории лошади» больше не возникло. Казалось, Товстоногов лишь достойно доигрывает, договаривает основные темы своей режиссерской жизни. Повторы обладали прелестью узнавания, но ни «Дачники» (1976), ни «Дядя Ваня» (1982), ни Диккенс с Островским заново не открывались. В каждом из этих спектаклей были многие актерские свершения, был успех, но ни в одном из них не было ошеломляющей общей новизны прочтения. Товстоноговский «художественный театр» (а он строил свой «дом» именно по этой модели) обрел то самое благополучие в отношениях с самим собой и со своей публикой, которые предвещают близкий конец театрального дела. Эту неминуемую смерть создатели Художественного театра пытались неоднократно предотвращать (бесконечно споря при этом о средствах). Станиславский «выписывал» гениально-еретического Крэга, писал труппе обращения под названием «Караул!», не раз запаливал свой «дом», ожидая, что театр возродится, как птица феникс. Ничего этого в распоряжении Товстоногова не было. Он работал в государственном театре, был канонизирован при жизни этим же государством и страшно боялся потерять свое официальное положение.

Последней попыткой «взметнуть» (воспользуюсь вахтанговским словечком) стала опера-фарс «Смерть Тарел-

кина» по Сухово-Кобылину. В самой безнадежной пьесе нашего классического репертуара Товстоногов попытался угадать пластическую формулу — уже не безвременья и страха, а распада, агонии режима. Новость была в том, что агония стала предметом не сатиры, а танцевально-песенной буффонады. Так возникла в БДТ опера-фарс, с оттенком, как тогда полагали, брехтовской «трехгрошовости». Впрочем, тень Брехта была потревожена напрасно. Спектакль в своих эстетических претензиях так далеко не заходил. Это был вариант полицейской «Ханумы»: в плане беззлобного и добродушного юмора. Именно так пьеса Сухово-Кобылина была обработана композитором А. Колкером и либреттистами Б. Рацером и В. Константиновым. Мрачнейшая история полицейского произвола была разыграна, если хотите, с каким-то озлобленно-ликующим чувством, проистекавшим, может быть, от полноты понимания ситуации и долготерпения. Вокруг смерти мнимого покойника Тарелкина отплясывала и пела куплеты чиновно-полицейская Россия. При этом был поразительный Тарелкин — В.Ивченко (который стал одним из последних актерских приобретений Товстоногова) и вся машина спектакля работала на зависть слаженно и мощно.

Товстоногов любил повторять, что концепция спектакля изначально находится в зрительном зале. Просто надо эту потребность зала угадать. С Сухово-Кобылиным он не только угадал, но и просто подгадал. Премьера «Тарелкина» подоспела к смерти Юрия Андропова. Спектакль совершенно неожиданно «записал» короткое андроповское царствование и даже его таинственную смерть. В те годы я вел на телевидении ежесемечную программу «У театральной афиши» и в начале 1984-го, естественно, рассказал о товстоноговской премьере, о том, как упыри, мцыри и вурдалаки творят шабаш вокруг мнимого покойника. На следующее утро передача была уничтожена навсегда — к моему и всеобщему удивлению. Дело выяснилось очень скоро, когда замершей стране объявили, что умер Андропов. Сюжет Сухово-Кобылина неожиданно наложился на смерть главного полицейского страны. Его приход в высшую власть ознаменовался запретом «Годунова» на Таганке. Его уход из жизни совпал с премьерой Товстоногова. Когда на трибуну Мавзолея вышел еле дышащий Черненко, чтобы попрощаться с товарищем по партии, можно было с большим

сочувствием оценить жанровую прозорливость Товстоногова.

В последний раз я видел режиссера в маленьком городке Маратео на юге Италии. Шла осень 1988 года. Создатель «Истории лошади» получал премию за вклад в европейскую режиссуру. Он сильно похудел, трудно ходил, отнимались ноги, при этом безбожно курил, вытаскивая сигарету за сигаретой. Возможности новой свободной жизни его не прельщали. Менять жизненный уклад и привычки он не хотел. Его не покидало ощущение близкой развязки. Он говорил о ней с тем же спокойствием и объективностью, которые поражали в его лучших спектаклях. В его театре репетировали тогда, кажется, пьесу А.Дударева про ребят, прошедших Афганистан, репетировал приглашенный режиссер. Товстоногов, естественно, был недоволен, но уже и помочь не мог, и даже вмешаться не было сил. Это был конец его абсолютной власти в театре. 8 мая 1989 года он выехал из театра на своем оливково-сербристом «Мерседесе», проехал немного по городу и перед светофором остановился. Он умер за рулем, не нарушив правил движения.

Его отпели в старом петербургском соборе, что было неслыханным для лидера советского театра. Это был ритуальный спектакль, в котором он участвовал как молчаливый статист. Заупокойная служба проходила торжественно. Она шла ровно час, тут правил жесткий ритмический закон, как в его лучших работах. Казалось порой, что слова молитвы звучат так, как будто они были сложены именно к этому случаю, — так звучали в его спектаклях тексты Толстого и Достоевского.

Город Ленинград пришел к его театру. Вокруг гроба, выставленного на сцене БДТ, сверкали гроздья свечей, укрепленных на вертикальных штанкетах. Их взяли из спектакля по булгаковскому «Мольеру», поставленному когда-то на этой сцене Сергеем Юрским. Сочиняя историю жизни лукавого и обольстительного галла, актер и художник хотели тогда «зажечь воздух».

Георгий Товстоногов был одним из тех, кто зажег воздух нашего искусства. Он хранил огонь в этом доме почти тридцать лет. С его уходом миссия советской сцены и символически, и практически завершилась.

## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### Черный ящик

В декабре 1995 года новая Россия выбирала Думу. Событие, для тех лет не тривиальное, имело некоторое отношение и к театру. Большинство из сорока трех партий в качестве «наживки», могущей привлечь народ, выдвинули известных актеров, эстрадных певцов и телевизионных шоуменов. Актеры были нарасхват, так же как генералы. Претенденты, каждый на свой вкус, заказали видеоклипы, которые пару месяцев крутили ежедневно по всем каналам. Только одна партия клипов не заказывала и на телевидении не мелькала. Это была коммунистическая партия России. Она и победила.

Неожиданный реванш венчал историческое десятилетие, которое пока не имеет устойчивого определения. Первые пять лет новое время называли «перестройкой», потом перестройка как-то плавно перешла в «криминальную революцию» (другое название, популярное среди наших интеллектуалов, — номенклатурный или олигархический капитализм). А. Солженицын предложил более доступный образ — «Россия в обвале», но и он, конечно, не открывает существа дела. Пока история не определилась с термином, наш театр выполняет свою извечную службу. Ее можно было бы сравнить с «черным ящиком» в самолете: работая в автономном режиме, он регистрирует, как проходит полет. Записи идут подряд, часто невозможно отличить главное от чепухи. Но пройдет время, и по этим показаниям восстановят картину переломного времени, изменившего состояние мира.



Иногда сравнивают «показания» искусства постреволюционных лет с теми художественными результатами, которые принесло постсоветское десятилетие. Великая утопия, как известно, стала поводом для развертывания крупнейших театральных идей. Эпоха, последовавшая вслед за апрелем 1985 года, не предъявила пока общезначимых результатов, хоть сколько-нибудь сравнимых с теми, что закрепились в истории под именем «театр 20-х годов». Тут нет особой загадки. Свобода высказывания вне духовного порыва или даже «энергии заблуждения» в культурном смысле малопродуктивна.

Обретение свободы сопровождалось крупнейшими разочарованиями. «Воля» (в том смысле, в каком употребляет это понятие чеховский Фирс) настигла нас «сверху», попав на совершенно неподготовленную почву: не было ни демократических институтов, ни навыков жизни при парламентаризме, ни среднего сословия, составляющего основную социальную базу устойчивых демократических государств. Власть осмелевшего «демократического» чиновника мгновенно срослась с властью мафии (в частотном словаре нового времени слово «мафия» занимает безусловное первое место). Полицейское государство развалилось, но на его обломках стало возникать очень странное социальное образование, не имеющее аналогов в мировой истории (как не имеет аналогов сам процесс перехода от социализма к капитализму). В начале «перестройки» предполагали, что Россия пойдет по шведскому пути; потом все чаще стали вспоминать Колумбию. Латиноамериканские мыльные оперы, заполонившие телеэкраны, естественно и органично стали озвучивать сползание сверхдержавы в захолустное существование.

Василий Розанов удивлялся, что христианская Россия в октябре 1917 года «слиняла» буквально в три дня. Именно этих трех дней в августе 1991 года оказалось достаточным, чтобы «слиняла» и Россия советская. Ликование было всеобщим. Площадь у Белого дома тут же назвали площадью Свободной России. Скинули с пьедесталов одиозные памятники, переименовали несколько городов и улиц, восстановили храм Христа Спасителя, то есть произвели необходимые ритуальные действия. На совершение главного

ритуала — предать земле тело Ленина — решимости пока не хватило.

В революционные времена жизнь обычно сильно театрализуется, ставя собственно театр в затруднительное положение. Осенью 93-го года близ площади Свободной России установили танки и стали бить прямой наводкой по Белому дому, который претендовал стать символом нашей демократии. Страна смотрела октябрьский мятеж при помощи CNN. Камеры оказались бесстрастны в подаче информации. Все мы превратились в зрителей грандиозного политического шоу. День был на редкость ясный, солнечный, иногда казалось, что это не начало гражданской войны, а какая-то затейливая компьютерная игра. Разноцветные солдатики, пушки, выстрелы, дымок. Театральность происходящего усилили зрители. Тысячи людей пришли поглазеть на побоище. Денек был воскресный, многие взяли с собой детей, для которых этот «спектакль» можно было бы посчитать утренником.

Это был один из значимых, формирующих новое сознание ударов, непримиримо расколовших культурную элиту. Еще более серьезным испытанием стала чеченская кампания. Иррациональные исторические силы выплеснулись наружу. Драматург Александр Гельман попытался сформулировать господствующее настроение: «В этом неожиданном броске на Чечню многое сошлось, но главное, что здесь сработало — это саднящее чувство поражения, которое накапливалось, нарастало год за годом, все эти десять лет. Ведь никакой войны не было, нас никто не побеждал. А чувство поражения многим сжимает горло»<sup>1</sup>.

Среди этих многих оказался и А. Солженицын, ключевая фигура нашей жизни после Сталина. Его долгожданное возвращение на родину обозначило важнейшую переменную в массовом сознании. «Россия в обвале» прощалась с выпестованным двумя столетиями образом сверхписателя. Каждый жест его был семиотичен, начиная с путешествия из Владивостока в Москву. Продуманное поведение должно было подтвердить образ пастыря, имеющего что сказать заблудшей пастве. «Паства» поначалу внимала. Получив программу на первом канале, автор «Архипелага» начал говорить со страной. Горящие глаза, борода, страстная захлебывающаяся речь — не только обликом, но и составом идей

он напоминал Достоевского. Не принимая советского прошлого, он не менее резко крушил и становящийся олигархический режим (кажется, он первый и приклеил это определение к новой России). Программу Солженицына быстро закрыли, но это не вызвало ни малейшего волнения в обществе. Как не вызвал волнения и другой его поступок, еще более существенный. В декабре 1998 года, в день своего восьмидесятилетия, писатель публично отказался от ордена Андрея Первозванного, высшей награды постсоветской России. В ситуации «обвала» даже такой отказ не смог стать событием. А. Солженицын произнес отказную речь со сцены Таганки, после премьеры «Шарашки», поставленной Ю. Любимовым. Знаковый жест просвечивал изнутри не менее знаковым театральным содержанием, которое, кажется, не было даже замеченным.

Время испытывало на излом саму идею «театра-храма». Уход из жизни Анатолия Эфроса и Георгия Товстоногова совпал с жестоким кризисом Художественного театра и Театра на Таганке — двух важнейших театральных институтов предшествующей эпохи. В мае 1987 года после длительного внутритеатрального скандала разделилась надвое огромная труппа Художественного театра. Во главе первого МХАТ остался Олег Ефремов, во главе второго стала актриса Татьяна Доронина. Раздел МХАТ немедленно принял идеологический характер. Первый МХАТ присвоил себе имя Чехова, второй сохранил имя Горького. Пока Ефремов пытался — в который раз! — восстановить «товарищество на вере» (об этом речь впереди), вокруг другого МХАТ сплачивались «патриотические силы». Татьяна Доронина, в поисках морально-политической поддержки, предоставила свою сцену режиссеру Сергею Кургиняну. Мхатовцы решили воспеть Сталина при помощи пьесы Булгакова «Батум», несчастной попытки автора «Мастера и Маргариты» сговориться с дьявольской силой. Пьесу не трогали полвека. Горьковский МХАТ тронул. В финале генералиссимус в белом кителе задумчиво смотрел вдаль, а публика вставала в едином порыве под мощный распев упраздненного гимна: «Нас вырастил Сталин на верность народу, на труд и на подвиги нас вдохновил». Единственный раз после раздела я оказался тогда на Тверском бульваре. Булгаковедче-

ское любопытство привело. Не забыть двух седых ветеранов и женщину, сидевших подле меня: они не пели, а как бы шептали михалковский текст, как молитву.

Два МХАТа, стоящие по обе стороны Тверской, вполне выражали образ «России в обвале». В той же степени этот образ приходит на память и в связи с тем, что произошло в Театре на Таганке. Возвращение Любимова было праздничным, его встречали как героя, публика Таганки скандировала: «Оставайтесь! Оставайтесь!». Некоторые плакали — весной 1988 года Москва жила еще в эйфории. Он остался, восстановил запрещенные спектакли, поставил несколько новых, в том числе «Самоубийцу» Николая Эрдмана. Успеха не было, потому что не было «стены». Любимову не с кем было бороться — он возвратился в другую страну и не сразу понял это. А когда понял, было уже поздно. Его главным оппонентом стал его же артист Николай Губенко. Скандал на Таганке проходил в рыночной форме раздела имущества. Как и в случае Художественного театра, раздел принял тупиковую идеологическую окраску. Оглохшее театральное сообщество очень скоро потеряло к этому сюжету всякий интерес.

В условиях рынка «стоимость» театра как социального института резко упала. Можно сказать, что «сверхтеатр» стал просто театром. Это понижение статуса происходило во всех видах духовной деятельности. Тиражи «сверхгазет», книг и журналов сократились в сотни раз (в той же пропорции увеличились тиражи бульварщины). Драматурги, режиссеры и писатели, полагавшие себя духовными водителями народа, растерялись. Свобода художественного творчества перестала ощущаться как нечто исключительное и благотворное, к ней быстро привыкли, как привыкают к наличию воздуха. Система государственной дотации перестала покрывать даже половину расходов театра. Пытаясь выжить, театры стали устраивать у себя казино и ночные клубы (не только в столице, но и в провинции). Вывески «Exchange» символически украсили входы ведущих театров страны. При этом не очень понятно было, что на что менялось и по какому, так сказать, курсу.

Потеря «сверхстатуса» (что для страны, что для театра) стала фактом, из которого делались разные выводы. Одной из самых коварных цитат эпохи стали слова Достоевского,

которые журналисты и философы попеременно напоминали друг другу: «Если великий народ не верует, что в нем одна истина (именно в нем и именно исключительно), если не верует, что один способен и призван всех воскресить и спасти своею истиной, он тотчас же перестает быть великим народом и тотчас обращается в этнографический материал».

Нет смысла обсуждать социально-политические аспекты этой идеи, но театральный ее аспект стоит обозначить. Сокровенное чувство мессианства (в том числе и в его советской разновидности) действительно было вписано в генетический код тех, кто занимался в России театром после Станиславского. Крах этого внутреннего убеждения, его «обвал» стал едва ли не важнейшим внутренним итогом театрального века.

Свято место пусто не бывает. Новый господствующий класс стал заказчиком своей субкультуры, которую — опять-таки за неимением устоявшегося термина — именуют теперь «тусовка». Сленговое словцо, пришедшее из словаря подростков, стало означать тип жизни, в котором есть план выражения, но нет содержания. Тусовка — это непрерывные роскошные презентации, рекламная шумиха, банкеты, взаимонаграждения, словоблудие и все иные прелести, которые стилисты-«шестидесятники» часто именуют «пиром во время чумы» или даже «собачьей свадьбой». Тусовки политические, религиозные и художественные перемешались. Одни и те же лица кочуют из юбилей в юбилей, эстрадные артисты братаются с архиереями, сатирики — с шефами госбезопасности, президент отмечает основные тусовки своими приветствиями, а иногда и личным присутствием, обозначая таким образом переход постсоветской художественной элиты к новому способу жизненного поведения.

Театр был участником этого превращения и его добросовестным регистратором. «Перестроечная» сцена поначалу работала в режиме «обратных знаков», высмеивая и разрушая советские игровые маски — революционных вождей, партийных секретарей и передовых колхозников. Затем ввели в дело новые маски — «интердевочек», злодеев-кэгэбэшников, героев-диссидентов. Пуританские языковые нормы были разрушены на сцене и на экране с той же легкостью,

с какой разрушились телесные табу. Оголенное тело и «цензурная речь» семиотически обозначили разрушение вековых культурных норм и табу. Ждали, конечно, чего-то другого и потому «пахучая смесь крови и кала»<sup>2</sup> мало кем воспринималась как образ искомой свободы.

Театр эпохи первоначального накопления стал описывать кристаллизацию нового человеческого типа: «советский человек» (в интеллигентском жаргоне — «гомо советикус» или просто «совок») стал вытесняться «новым русским». Насколько трудно поддавалась сценической обработке новая жизнь, настолько же легко она укладывалась в рамки классических сюжетов. Александр Николаевич Островский стал одним из самых репертуарных в новой Москве. Засверкали и наполнились острым смыслом названия его драм и комедий: «Бешеные деньги», «Волки и овцы», «Без вины виноватые». Русской сцене перед лицом неизвестного будущего и «обвального» настоящего пришлось настойчиво вспоминать свою родословную. Конец века прошел под сильнейшим влиянием классики.

Смута не уничтожила пока систему государственных субсидируемых театров, сложившуюся в советские времена. Новая Россия с поразительным упорством не только сохраняет эту систему, но даже расширяет ее. В годы экономического кризиса в стране появилось около ста новых государственных театров. Живем по старой поговорке: «нищие купола золотят». Прежняя идеология мертва, но идея «театра-дома», «театра-храма», пусть и в искаленном виде, оказалась невероятно живучей. Трудно сказать, сохранит ли она свой корневой потенциал, возродится или станет частью «уходящей природы». Ответ на это даст уже новый век.

## Раскол

Сюжет мхатовского раскола столько раз мифологизировался, что приходится начинать с проблемы авторства. То, что автором раздела является Олег Ефремов, поначалу не вызывало никакого сомнения. Однако по прошествии лет

Татьяна Доронина и верная ей критика все более настойчиво стали выдвигать идею «заговора» неких темных сил, которые впустили Ефремову кощунственную затею. Мне была воздана особая честь: быть теоретиком раскола и его скрытой движущей силой. Посылка была проста: истинно русскому человеку в голову бы не пришло «делить МХАТ». Это вполне укладывалось в пределах той идеологической схемы, которая работала в 90-е годы: раздел МХАТа стал составной частью борьбы «либералов» (читай инородцев и западников) с «национал-патриотами».

Было, правда, еще одно обстоятельство, которое питало мистификацию. Дело в том, что сам автор раздела чрезвычайно редко и очень неохотно шел на прямые объяснения того, что произошло. В такой ситуации фантазия ефремовских оппонентов разыгрывалась безудержно. Желających осмыслить этот раздел на вольном воздухе векового мхатовского сюжета почти не нашлось.

История размежеваний внутри МХТ известна, но, может быть, мало понята. Ведь этот театр произвел из собственных недр всех своих великих оппонентов — от Мейерхольда до Михаила Чехова и Вахтангова. Из МХТ уходили и отпочковывались, но каков был уровень раздела, художественной полемики и противостояния, вот что важно. В конце XX столетия два МХАТа, стоящие по разные стороны Тверской, явили финал векового сюжета именно уровнем (вернее, отсутствием такового) в своем противостоянии. Понимая это, закаленный стратег Ефремов, в отличие от меня, никогда не вступал в полемику с руководительницей горьковского МХАТа, чтобы даже случайно не оказаться с ней в паре, на одной, так сказать, плоскости, в одном смысловом поле. Это его принципиальная позиция, которую он десятки раз устно формулировал и практически осуществил. Человек, создавший естественный, органический театр под названием «Современник», изживает свою жизнь в неестественном и несвободном театре. Отделившись, чеховский МХАТ не стал «товариществом на вере». Внутренняя глубинная цель «раздела» не была достигнута. Не тут ли одна из причин того, почему Олег Ефремов молчал?

Уступив Ефремову копирайт на идею, готов согласиться с Дорониной в том, что в самом процессе дележа ав-

торство Ефремова сомнительно. Он не составлял списков, кого из актеров взять себе, а кого нет (это произошло почти стихийно, когда Олег Табаков на одном из скандальных наших сборищ попросил актеров, поддерживавших идею Ефремова, перейти в другое помещение; те, кто перешли, стали потом основой новой труппы). Ефремов не имел внятного плана совместного существования двух трупп; он и в кошмарном сне представить себе не мог, что в конце концов возникнет в Москве еще один МХАТ, который станет символом Советской России. Оглядываясь назад и подводя итоги случившегося, можно заключить, что театр разделил не Ефремов, не Доронина и даже не инородцы. Отдадим авторское право не только людям, но времени. МХАТ СССР имени М. Горького ушел в небытие вместе с той страной, от лица которой он полвека представлял. В 1987-м раздел МХАТа был большим скандалом, и только. С течением лет мхатовский Чернобыль обнаружил свою прогнозирующую роль. Изначально играя моделирующую роль в жизни страны, театр сыграл ее еще раз: в жанре самоуничтожения. Это настолько очевидно, что не требует развития. Гораздо интереснее осмыслить раскол как финал того, что можно назвать внутренним сюжетом мхатовской жизни.

В Художественном театре этот сюжет был заложен изначально. Именно этой «сюжетностью» МХТ исходно отличался, например, от Малого театра, чья форма существования так же не имеет завязки, как не обречена на финал. Чувство своего конца, не раз посещавшее «художественников», — не знак нервности или избыточной требовательности. МХТ в самом деле доходил до точки не однажды; но всякий раз начинался некий новый его цикл — со своим вновь завязывающимся сюжетом, со структурной связью соседствующих работ, с их взаимным «окликанием».

«Пишу Вам самое конфиденциальное письмо, о котором могут знать только двое: я и Вы». В письме 1923 года из Америки, где театр был на гастролях, как тайну Станиславский выговаривал Немировичу-Данченко свое убеждение: «Надо привыкнуть к мысли, что Художественного театра больше нет. Вы, кажется, поняли это раньше меня, я же все эти годы льстил себя надеждой и спасал трухлявые остатки. Во время путешествия все и вся выяснилось с пол-



ной точностью и определенностью. Ни у кого и никакой мысли, идеи, большой цели — нет. А без этого не может существовать идейное дело»<sup>3</sup>.

Предчувствие не обмануло Станиславского. После возвращения из Америки начался советский Художественный театр. Реанимация МХАТ, которую предпринял Ефремов в 70-е и 80-е годы, была финальной частью советской истории Художественного театра. В 1987 году именно этот МХАТ развалился. Разница между годом 1924-м и 1987-м — в степени открытости. О беде, постигшей МХАТ, — о том, что его в очередной раз «больше нет», — Ефремов объявил не в конфиденциальном письме, а на весь мир. Рискуя, он решил поставить точку на безобразно затянувшемся бессюжетном существовании Художественного театра. В каком-то смысле он и себе подписал приговор. Разделиться было легко. Стать снова Художественным театром оказалось делом невероятной сложности.

Первым спектаклем, которым обновленный МХАТ ознаменовал осенью 1987 года возвращение в Камергерский переулок, была «Перламутровая Зинаида» Михаила Рощина. За месяц до премьеры Ефремов справил свое шестидесятилетие. Пьеса была замучена многолетним запретом, режиссер вместе с автором ее бесконечно переписывал. Комедия, созданная еще в начале 80-х годов, пришла к зрителю в эпоху «гласности», когда смеялись уже другому и по-другому. Ефремову мерещилась легкая, изящная, парадоксальная история с элементом фантастики, что-то вроде театрального варианта «Мастера и Маргариты». Он сам стал играть героя-протагониста, писателя Аладьина, балансирующего на грани двух миров — быта тараканьей коммуналки и каких-то божественных видений, объединяющих прошлое и будущее, Россию и за границу, весь тот новый бредовый мир, который возникал за стенами театра.

При всей близости к автору «Перламутровой Зинаиды» режиссер пьесы скроен из другого артистического материала. У него другой тип юмора, иной темперамент, иные претензии к жизни. Ефремов решительно изменил пьесу, «уломав» Михаила Михайловича Рощина (я еще не видел автора, которого Ефремов бы не уломал). Но перестроить изначальную авторскую интонацию Ефремов не смог. Он в Рощина ни как режиссер, ни как актер не вписался. Тех-

ника новой сцены к тому же работала плохо, все скрипело, тархтело и застревало. Легкость фантазии в конце концов оплотнилась в виде мхатовского мюзикла, который мало кем был оценен.

Несовершенство спектакля стало детонатором какого-то внутреннего «обвала». Как будто разделение МХАТ продолжилось цепной реакцией уже внутри отделившейся группы. Конец 80-х проходит под знаком распада той не большой труппы, которую Ефремов складывал почти два десятилетия. По разным причинам новый МХАТ покидают (или дистанцируются от него) Анастасия Вертинская и Александр Калягин, Екатерина Васильева и Олег Борисов. На пенсию выходит Евгений Евстигнеев. Это была беда, которую Ефремов встретил с характерным для него фатализмом. Если кто-то ушел — значит так надо, и хорошо, что ушел. Надо создавать новый театр, без «звезд» или по крайней мере без тех, кто своими претензиями уничтожает основу театра как коллективного дела.

Именно эта тема довольно внятно звучала в «Кабале святош», одном из первых спектаклей обновленного МХАТ (1988). На постановку булгаковской пьесы о Мольере пригласили режиссера Адольфа Шапиро, но вся затея покоилась на том, что худрук МХАТ будет играть директора Пале Рояля. Пьеса Булгакова возвращалась на мхатовскую сцену после полувеска, отягченная грузом своей сценической истории. То, что прежний «Мольер» был загублен властями, было всем известно, однако занозой в памяти театра оставалась та торопливая понятливость, с какой руководство МХАТ в марте 1936-го откликнулось на передовицу «Правды» и уничтожило только что рожденный спектакль. В 1988 году МХАТ не надо было защищать Булгакова. Речь шла об облегчении совести самого Художественного театра (если считать, что театр как коллективный художник подобной субстанцией обладает).

Никакой подчеркнутости в возвращении булгаковской пьесы не было, но тот факт, что в «Кабале святош» оказался занят цвет нового Художественного театра, был, конечно, значим. Мольера, как было сказано, играл Олег Ефремов, Короля — Иннокентий Смоктуновский, Бутона — Олег Табаков. Режиссер микшировал многие важнейшие темы пьесы, в том числе тему художника и власти, которая

в спектакле 1988 года звучала совсем в иной тональности, чем в середине тридцатых. Ефремов и Смоктуновский даже как версию не обсуждали возможность свежего обольщения сцены и трона (тему, для Булгакова чрезвычайно актуальную). В старом МХАТ сказали бы, что у них для этого не было запасов «аффективной памяти». Да и откуда бы Ефремову было взять запас восторга, чтобы прокричать Королю: «Люблю тебя!». Да и откуда было бы Иннокентию Смоктуновскому взять веры в то, что этот прожженный комедиант льстит ему из глубины сердца.

Ефремов играл не начало, а конец. За этим Мольером (так мне, во всяком случае, казалось) волочился шлейф только что совершенного раздела МХАТ (проходившего — как и в истории с «Тартюфом» — при активном участии высшей власти). Ефремовский Мольер был опустошен, даже освежающие любого режиссера вспышки гнева длились доли секунды. Устал «строитель театра». Роман с обольстительной девочкой радости тоже не приносил. Смена женщины временно возбуждала, но ничего не определяла. Жизнь зависела от того, что будет с «Тартюфом». А то, что Король может и пьесу, и театр, и самого комедианта уничтожить, так это в природе вещей. Что ж кричать по этому поводу? Ефремов — Мольер и не кричал. «Боевую» фразу «Ненавижу бессудную тиранию» (сокращенную в свое время цензурой) руководитель МХАТ произносил исключительно просто, как бы для себя, как давно выношенное убеждение, не нуждающееся в голосовом курсиве.

Этот Мольер превосходно ориентировался в ситуации, был одинок не только во дворце, но и в собственном театре. Звериным нюхом чувял опасность, превосходно знал, чего можно ждать от своих муарронов. С самого начала Мольер у Ефремова предчувствовал судьбу и, в сущности, плыл по течению. Ефремов — Мольер утрачивал внутреннюю веру. Но куда от этого денешься? «Сыграю завтра в последний раз, и побежим в Англию, — это он обращал к Бутону — Табакову. А потом как-то тоскливо и очень по-русски сникал: — На море ветер дует, язык чужой» (так Смоктуновский в «Иванове» говорил о возможности уехать в Америку).

Внутренний нерв спектакля держался дуэтом Актера и Короля. Два лицедея подыгрывали друг другу, однажды да-

же усаживались вместе на ступеньке дворцовой лестницы: трогательный образ утопического союза. Смоктуновский — Король все время как бы смотрелся в историческое зеркало, он все время давал уроки: показательно — для всего государства — поедал вместе с Мольером цыпленка или занимался музыкой. Мольер и Король друг друга понимали, как артист понимает артиста или плотник плотника.

Ефремова и Смоктуновского мотив партнерства связывал так же, как и мотив изжитости. Мольер не обольщался насчет того, что ждаты от Короля; Король вкладывал в свои рассуждения о таланте, служащем славе царствования, не более жара, чем Мольер — в свои экспромты о «Солнце Франции». Оба знали красную цену этому стишку; золото, посланное комедианту, — плата не за новизну, а за выслугу.

В 1936 году «Мольер» прошел семь раз. «Кабала святош» идет уже десятилетие. В 1995 году не стало Иннокентия Смоктуновского, в спектакль вошли вторые и даже третьи составы. Бессменным оставался Олег Ефремов.

Уход Смоктуновского был одним из тех ударов, от которых не восстановиться. Он занимал совершенно особое место в Художественном театре: пока он был рядом, было ощущение порядка, какой-то актерской иерархии, если хотите. Все понимали свое место и положение, потому как была точка отсчета. Играя со Смоктуновским в последний раз в спектакле «Возможная встреча» Пауля Барца (Ефремов — Гендель, Смоктуновский — Бах), руководитель МХАТ, казалось мне, испытывал простую радость, которая так редко посещает его в последние годы. Тут не было никакого долга и креста, а было счастье театральной игры с великим партнером и другом. Он не был бы Ефремовым, если бы иногда не злился: «С ним невозможно играть, он же не понимает коллективной природы театра, тянет все на себя». Но тут же входил в гримуборную светящийся Иннокентий Михайлович, говорил какую-нибудь смешную ерунду, и Ефремов немедленно прощал ему все (так Мольер, «умудрившись», прощал все своим актерам).

Не раз приходилось наблюдать, как Ефремов реагирует на смерть своих современников. Помню, как воспринят был уход Андрея Попова или Анатолия Эфроса. Внешне это обычно выражалось какой-то очень короткой эмоциональ-

ной вспышкой. Никаких вздохов или комментариев: признание факта свершившимся, и все. Как отрезает что-то от себя одним ударом, чтобы не травить душу и жить дальше. Смоктуновского не стало летом, во время отпуска, — я не видел Ефремова в те дни. Не знаю, была ли реакция на этот уход столь же короткой и безжалостно-ясной. Могу сказать другое: жизнь Художественного театра изменилась с уходом Иннокентия Смоктуновского, искусство Ефремова изменилось. Надо было строить театр, но уже без Смоктуновского. Долг и крест остались, а радость, кажется, совсем ушла.

Новое время изменило не только звучание ключевых реплик булгаковской пьесы о Мольере. Оно властно вошло в то, что можно назвать жизненно-творческой установкой Ефремова. «Таран» утратил цель, которая во многом определяла его усилия на протяжении десятилетий. Стены больше не было, не надо было ничего сокрушать, бороться с властью или играть с ней в «королевские игры». Это его освободило, но переналадка художественного зрения проходила с огромным трудом. Он сознательно не вошел в постсоветскую театральную элиту, обласканную новой властью. Сохраняя лицо, он не участвовал в том, что стали именовать «политическими тусовками». Он открыто дистанцировался от всех сил, что утверждались на политической сцене России. Уход Горбачева с этой сцены он пережил как личную человеческую утрату. Становление нового, свободного МХАТа оказалось его единственной жизненной темой и драмой, в которой надо было безропотно существовать. Чеховские интонации из области литературы — лично свидетельствую — стали для Ефремова интонациями, которые питают его простой день. Он трудно дышит в последние годы и трудно ходит; честно говоря, иногда не понимаешь, откуда берутся силы продолжать дело. Самый важный ответ — в спектаклях Ефремова. В них видна причудливая кардиограмма, которая приоткрывает его душу и господствующее настроение. Как пел Булат Окуджава в одной своей замечательной песенке: «Как мы дышим, так и пишем...»

«Перламутровая Зинаида» и «Кабала святош» обозначили если не новое дыхание, то новый вектор интересов. После «Серебряной свадьбы» Александра Мишарина, открывшей эпоху «гласности», Ефремов лишь дважды рискнет

вступить в зону театра прямого социально-политического звучания. В 1991 году он поставит «Оленя и шалашовку» Солженицына, а еще через три года даст жизнь последнему сочинению Александра Гельмана и Ричарда Нельсона «Мишин юбилей», касающемуся событий августа 1991 года. Оба спектакля окажутся проходными.

Открытый социальный жест перестал вдохновлять режиссера. Первым знаком перемен стал отказ от пьесы Михаила Шатрова «Дальше, дальше, дальше...». Пьеса была даже по перестроечным меркам острая, нацеленная на окончательное развенчание сталинизма. Помню за полночь уходящие разговоры в знаменитом «доме на набережной» напротив Кремля (там жил драматург). Кого там только не было — от литературоведа Юрия Карякина (будущего члена ельцинского Президентского совета) и американского советолога Стива Коэна до Лена Карпинского, вернувшегося в журналистику после многих лет опалы (после августовского путча он возглавит газету «Московские новости»). Уровень разговора поражал драматизмом. «Сопластники» подводили предварительные итоги. Ефремов в основном молчал, наблюдал за спорящими и что-то решал для себя. Пьеса Шатрова была уже объявлена в репертуаре, все было готово к работе, но на самом ее пороге руководитель МХАТа от постановки отказался. Шатров толковал о Сталине, то есть о последствиях. Ефремову нужны были причины, он хотел разобраться с Лениным. Драматург к этому готов не был. Поэтому вместо «Дальше, дальше, дальше...» возник «Московский хор» Людмилы Петрушевской.

Пристрастие Ефремова к новому автору следует объяснить. Петрушевскую не занимали темы, которые обсуждали в «доме на набережной» или в пьесах Шатрова и Гельмана. Ее интересовала не идеология, не верхушки жизни, а сама ее толща. Проблемную советскую драму она опровергала и пародировала всеми доступными театральными автору средствами. Ничего прямо не манифестируя, Петрушевская восстанавливала в своих правах саму материю живой жизни. Ту самую материю, на которой Ефремов когда-то сформировал «Современник» и самого себя как художника. С Петрушевской он возвращался на тридцать лет назад.

Союз с новым автором театра многое обещал, но он не стал прочным. После «Московского хора» в течение многих лет Ефремов ожидал от Петрушевской и от всех иных своих авторов «большой» пьесы, но так и не дождался. В годы свободы каждый имел возможность определиться. Александр Гельман вернулся в журналистику, Михаил Шатров покинул драматургию и стал процветать в бизнесе. Олег Ефремов ушел в классику. Было четыре спектакля, которые рождались трудно, если не мучительно: «Вишневый сад» (1989), «Горе от ума» (1992), «Борис Годунов» (1994) и «Три сестры», возникшие в 1997 году, накануне столетнего сезона МХТ. Мне, служившему в эти годы в Художественном театре, трудно оценивать ефремовские спектакли со стороны. Я пишу не критическое обозрение, а силуэт театральной судьбы одного из лидеров послесталинской сцены. Для этой цели не так важно, какой спектакль имел успех у критики, а какой не имел. Претензии Ефремова к нынешнему МХАТ и к собственным спектаклям гораздо более глубоки, чем у любого из его оппонентов. Если б были силы, он готов был бы заново переставить Грибоедова, чтобы довести спектакль до той идеальной легкости, которая проявила бы замысел «горя от любви». Он бы переставил и «Бориса Годунова» (мечтает об этом), чтобы убрать неуклюжие «батальные сцены» и обнажить кровоточащий нерв пьесы о смутных временах России («хлестнула дерзко за предел нас отравившая свобода» — эта есенинская строчка стала едва ли не камертоном его пушкинского спектакля). В сущности, весь «Годунов» держался на ефремовском актерском подвижничестве (он сам играл царя Бориса), в очень малой степени поддержанном актерским ансамблем. Его одиночество в театре, его отношения с актерами, его тоска по совершенству и невозможность его достичь — все это вошло в «Годунова» произвольно, из того воздуха жизни, которым мы все дышим и который все в искусстве определяет.

Из того же воздуха возникли и «Три сестры», которые были встречены прессой с небывалым и давно забытым по отношению к Ефремову восторгом. «Хвалу и клевету приемли равнодушно и не оспаривай глупца». При помощи Пушкина можно было бы описать реакцию Ефремова на критические похвалы.

«Три сестры» стали завершением чеховского цикла, растянувшегося почти на тридцать лет. Они итожат одну из центральных тем чеховских композиций. Условно ее можно обозначить как тему «дома и сада». В «Иванове», напомним, Ефремов и Боровский опустошили сцену: внутри было голо, ни прилечь, ни присесть, а дом становился загоном, в котором маялся чеховский интеллигент. Казалось, и это жилище, и этот сад, проросший в стены своими корявыми ветками, обречены. В «Чайке» люди жили в доме без стен, растворялись в саду. Дом замещала движущаяся беседка. В «Дяде Ване» Валерий Левенталь, развивая изобразительные мотивы «Чайки», как бы удваивал чеховский дом. На планшете сцены он был представлен в натуральную величину. Составленный из двух громадных створок (Ефремов не терпит статики), этот дом иногда со скрипом размыкался, разъезжался, разламывался, а потом вновь обретал непрочное единство. Но над этим реальным жилищем, в вышине на холме, жил своей жизнью другой дом или, если хотите, идея Дома. Это было человеческое жилище, увиденное в далекой перспективе. В том доме, вписанном в левитановский пейзаж, казалось, всегда тепло, вечно горит огонек, который виден отовсюду любому путнику. В «Вишневом саде» художник и режиссер вновь раздваивали видение дома: имение Гаева было представлено и в натуральную величину, и в виде макета (на сей раз прямо на авансцене). Тут был и игрушечный дом, и сад, и даже маленькая церквушка, которой можно было полюбоваться. Стены большого дома иногда брались на просвет, аккомпанируя воспоминаниям героев, стены как бы открывали свое прошлое. Но эта игра теней не заладилась, единое пространство спектакля не сложилось, а сама пьеса вдруг отозвалась какой-то вековой усталостью. Нового звука из нее режиссер не извлек.

Через восемь лет, вернувшись к отдохнувшему от них Чехову, Ефремов и Левенталь поставили дом на вращающийся круг. Человеческое жилище тут одухотворено, оно дышит, поворачивается и даже меняет свой цвет и колорит, отвечая на зов обновленного пространства. На сей раз это парк или огромный сад, передающий основные краски умирающей и возрождающейся природы. Времена года, их движение — не внешнее, а именно внутреннее, световое и цве-



товое. Стены прозоровского дома окрашиваются белым цветом весны и багрянцем осени; они вбирают в себя темно-синий застылый цвет зимы и угарный, темно-красный свет вялого засушливого лета. Никогда еще с такой остротой Ефремов не ощущал слитность человеческой судьбы с круговоротом естественной жизни. Никогда еще в его искусстве не звучал так откровенно мотив усталости, расставания и ухода. Отчаяние трех сестер, их финальный тройной портрет в интерьере равнодушной природы, когда они цепляются друг за друга, а иное, властное движение разрывает и размывает их союз, — этот сквозной мотив, знакомый по прежним чеховским спектаклям, обрел строгую форму и внутреннюю завершенность.

Пробиваясь к трагической простоте того, что называется «течением жизни», Ефремов потратил много сил на преодоление чеховских штампов, сковавших не одно поколение мхатовских актеров. Он попытался разрушить «чеховщину», живущую, можно сказать, в воздухе этой сцены так же, как в предвосхищениях публики. Он стремился преодолеть воловий ритм, играние «характеров», имитацию активного или фиктивного общения чеховских людей, их подчеркнутой разъединенности. Он внутренне преодолел искусство того «поэтического Чехова», который был сотворен Немировичем-Данченко в предвоенных «Трех сестрах», спектакле, который был сильнейшим впечатлением его, Ефремова, театральной юности. Не то чтобы он вырубил березовую аллею или отказался от «тоски по лучшей жизни». Он просто расслышал в пьесе Чехова иной диагноз. В спектакле нет учительской интонации, нет очевидной перспективы, никакого огонечка впереди. Вращение дома и сада замкнуто в круг, из которого никому не вырваться. Невозможно изменить «порядок действий», но это не лишает нас ни мужества, ни понимания того, что жизнь есть короткий дар, который вот-вот отберут. Именно так существовала в спектакле Маша (Е. Майорова). Именно так существуют в спектакле Ирина (П. Медведева) и Ольга (О. Барнет). Этой же невоплощенностью пронизывает свою роль В. Гвоздицкий (Тузенбах) — «беспечный и легкий, как лист бумаги... дунешь — улетит» (так прочитала актерский рисунок Тузенбаха Л. Петрушевская<sup>4</sup>). Да они все тут из какого-то крайне непрочного материала — будь то бравый полковник

Вершинин (С.Любшин), жалкий, петушащийся Кулыгин (А.Мягков), мямля Андрей (Д.Брусникин) или допивающий, добывающий свою нескладную жизнь доктор Чебутыкин (В.Невинный). «Три сестры» как создание актерского ансамбля держатся на предельной объективности режиссера, принимающего трагическую основу жизни.

О.Ефремов пытается усложнить исходное событие первого акта. Он начинает спектакль эпизодом, автором не предусмотренным. Сестры и офицеры из глубины сцены приближаются к дому, вероятно, возвращаются с кладбища («отец умер ровно год назад»). Все оживлены, воодушевлены, Ирина что-то декламирует по-итальянски. День рождения и день поминаения нераздельны. Где ж тут надежда? Кажется, она скрыта в самом движении по кругу, которое проведено в спектакле с обезоруживающей последовательностью. Пройдет ведь не только весна и лето, но и эта зима, и эта осень, в которую убили барона. Вновь наступит май, и зацветет сад, который в финале спектакля полностью вытесняет и замещает чеховский дом. Он отъезжает в глубину, растворяется среди деревьев, в догорающем темном осеннем вечере. Звучит Скрябин, который перекрывает своей трагической мощью и военный марш, и чебутыкинскую «тарарабумбию», и молитвенные слова безнадежно одиноких женщин, становящихся такой же частью природы, как деревья или облака.

В новой версии «Трех сестер» спрессован жизненный опыт поколений, о возможном счастье которых герои Чехова столько рассуждают. Полнейшее несовпадение прогноза и реальности не побудило режиссера ни к жесткой иронии, ни к агрессивному напоказ отчаянию. Тут правит интонация со-страдания, со-переживания, обращенная скорее на нас самих, чем в прошлое. Это почувствовали те, кто отозвался на мхатовский спектакль как на событие личной жизни. Едва ли не первой оказалась Людмила Петрушевская, которая выступила не то со статьей, не то с проповедью, в которой чеховские мотивы оркестрованы в духе той музыки, которую слышит автор «Московского хора». Это она разглядела «свинные глазки» Наташи, насилующей безвольного мужа; это она увидела в истерике Ирины момент странной «подготовки»: «Так ушибленные дети, прежде чем завизжать, набирают воздуха». Болью отозвались

в современном авторе МХАТа некоторые классические тирады. «Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни», — вспоминает она слова Ирины и продолжает в строку: «Ну и они в результате получили в руки кайло и тачку, при этом мерзлоту и кандалы, а спать ходили вместе на нары»<sup>5</sup>. Входило ли такое восприятие в замысел режиссера? Не знаю. Но то, что спектакль спровоцировал именно такой отзыв, не случайно: всей своей человеческой и художественной природой Ефремов был нацелен на то, чтобы из МХАТ, как сказал бы основатель театра, уносили с собой жизнь.

Перед тем как удалиться со своей бригадой в Царство Польское, полковник Вершинин привычно философствует. Обесмысленные давней сценической риторикой, его слова в контексте новых «Трех сестер» приобрели объясняющую силу: «Прежде человечество было занято войнами, заполняя все свое существование походами, набегами, победами, теперь же все это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить».

Вот в этом «громадном пустом месте», которое нечем пока заполнить, мы и оказались. В этом пространстве и в этом времени существуют новейшие «Три сестры». В этой же точке существует после раскола чеховский МХАТ, отметивший свое 100-летие. Напомню, что почти треть вековой дистанции «сюжет» Художественного театра был неотделим от судьбы Олега Ефремова.

## Королевские игры

Режиссерская слава пришла к Марку Захарову вместе с «Доходным местом». Это был один из тех спектаклей, что задушили в конце 60-х. Рядом были эфросовские «Три сестры» и «Смерть Тарелкина» в постановке Петра Фоменко. Идеологический каток сплющил и уравнил работы, едва ли не противоположные по смыслу. Надрывная интонация Эфроса или «бесово действие», сотворенное Фоменко, совершенно не совпадали с тем театральным прогнозом, который выдал тогда Марк Захаров.

На сцене московского Театра Сатиры Василий Жадов, молодой человек образца 1856 года, то есть эпохи, следовавшей после смерти императора Николая I, решал проблемы, которые встали перед молодыми людьми послесталинского поколения. Синхронность времен не требовала специальных указателей: многое было как под копирку. Марк Захаров вместе с художником Валерием Левенталем поместили героя Островского в лабиринт бесконечных дверей, стульев, столов, поставленных на два круга, один внутри другого. Круги вращались иногда в разные стороны, герой петлял по сцене, искал выход в лабиринте, который был сотворен под впечатлением романа Кафки «Процесс», сильно повлиявшим тогда на наших «шестидесятников». Герой пытался прожить в России без унижения, без взяток, без «доходного места». Понять жизнь для него значило освоиться в сценическом пространстве.

Режиссер смело распорядился не только с пространством, но и со сценическим временем. Он ввел текстовые повторы, важнейшие куски пьесы воспроизводились несколько раз, в разном темпоритме и в разном интерьере. Жадов мог начать монолог в комнате, потом пойти по лабиринту и повторить тот же текст в ином пространстве, менявшем интонацию и смысл сказанного. Такого рода техника «кадрировала» эпизод, взрывала единство времени.

Режиссер угадал дважды: не только с пьесой Островского, но и с исполнителем. Жадова играл Андрей Миронов. Тогда он только начинал, вскоре он станет любимцем страны. Его популярность можно сравнить только с популярностью Владимира Высоцкого. Художники одного призыва и даже сходной ранней смерти в зените славы, они по-разному ответили на вызов времени. Высоцкий, попав в команду Любимова, напитал свой голос силой протеста, смеха и издевательства над ублюдочной системой. Андрей Миронов, после блистательного взлета в «Доходном месте», а потом и в «Женитьбе Фигаро» (1969) оказался героем сцены, которая в 70-е годы будет едва ли не главным театральным развлечением страны\*. Миронов не рвался к свободе «из всех сухожилий», как его погодок Высоцкий.

---

\* Особую популярность театру принесли несколько его ведущих актеров, участвовавших в телевизионном сериале под названием «Кабачок 13 стульев».

Легкий, блестящий, чуть развязный шармер, он парил и пританцовывал над временем. Высоцкий выразил свою душу в им сочиненной «Охоте на волков», Миронов — в печальной и смешной песенке авантюриста Остапа Бендера из фильма «Двенадцать стульев»: «Белеет мой парус такой одинокий на фоне стальных кораблей». Этот припев стал едва ли не песенной формулой искусства Миронова. Неподражаемый Фигаро, рожденный для великих ролей, он сумел как-то обжиться под бортом «стальных кораблей». Умер он не от водки и не от наркотиков, а вполне романтически, на сцене, в костюме Фигаро, упал как подкошенный на руки своему партнеру, не доиграв буквально трех реплик и не допев последнего куплета. Врачи «скорой помощи» рассказывали, что в машине, уже без сознания, он еще договаривал последние слова Фигаро. Ему не было сорока шести...

В «Доходном месте» герой Миронова был вестником и обещанием победы. Первый же выход его в спектакле очаровывал. Насвистывая и веселясь, молодой человек с неотражимой улыбкой шел против движения круга, распахивая бесконечные двери. Этот жест наперекор движущемуся пространству был значим. Юноша шел наперекор судьбе. Жадов решил отказаться от уготованной жизни, к которой привыкли старшие. Круг уносил героя и его невесту в разные места сцены, в том числе самые нищие и безрадостные углы ее. Проплывали мимо них столы, половые, трактиры, молодые люди держались вместе, пытаясь сопротивляться постылому закону социального выживания.

Закон этот, естественно, побеждал. Разворачивалась «обыкновенная история», которую незадолго до того играли в «Современнике». Молодое поколение приручали и прикармливали. На место чиновников старой формации приходил Белогубов — А.Пороховщиков, товарищ Жадова по поколению. Это был упырь новейшего и гораздо более опасного склада. Получив должность, то есть «доходное место», молодой мерзавец праздновал победу в трактире. Гости плясали, рвали на куски и сжигали газеты, которые пишут «бог знает что». Пир победителей Марк Захаров драпировал в одежды коричневатых тонов: фашистский знак метил героев Островского, а за ними маячили тени тех, кто вот-вот произведут погром Праги, а потом и

всего живого в самой России, что чуть вылезло из-под земли после смерти Сталина. Жадов — Миронов в ужасе покидал трактир, тащил за собой скатерть со стола, накрытая ею, как саваном. Крутился круг, менялся интерьер, компания торжествующей сволочи хохотала, указывая на Жадова пальцем. Мизансцена повторяла ту, что была в ленинградском «Горе от ума», где бунтующего героя окружала толпа в масках, а Чацкий падал в обморок в центре движущегося круга.

Последнее испытание ждало героя дома. Его Полинька — Н.Защипина о высоких материях думать решительно не хотела, она желала хорошо одеваться и получать удовольствие от жизни. Она хотела быть как все. Девушка ставила герою ультиматум, и Жадов впервые произносил многозначную фразу: «Дай подумать». Его выносило в иное пространство, которое, надо сказать, опустошалось с каждым новым поворотом круга. «Надо подумать», — повторял молодой человек, себе повторяя, залу, всем нам. «Надо, надо подумать», — твердил он, ища простые и неотразимые вечные аргументы, которые мы обычно находим для оправдания самопредательства. «Ведь хорошо, когда хорошая жена да хорошо одета? И хорошо с ней выехать в хорошем экипаже». Круг выносил его к влиятельному дядюшке — Г.Менглету, он начинал лепетать жалкие слова: «Извините меня... увлечение молодости, незнание жизни, я испытал, что значит жить без поддержки... без протекции... Позвольте мне опять служить под вашим начальством... дядюшка, обеспечьте меня!.. Дайте мне место... где бы... я мог... приобрести что-нибудь».

Зал замирал от страха и сострадания, потому что он успел полюбить этого солнечного молодого человека. Андрей Миронов, казалось, и сам заливался краской стыда, выслушивая нравоучения родственника. Через несколько секунд он выходил из обморочного состояния и оказывался на авансцене, на том самом пятачке, который создатели спектакля именовали для себя «площадкой совести». Несколько раз и на разные лады повторял он один и тот же текст: «Я не герой, я обыкновенный слабый человек. У меня мало воли, как почти у всех нас. Но довольно одного урока, чтобы воскресить меня... Я могу поколебаться, но преступления не сделаю; я могу споткнуться, но не упасть».

Возникал музыкальный лейтмотив, сопровождавший героя по всему спектаклю, что-то грустно-веселое, бередящее душу. Андрей Миронов — Жадов неожиданно улыбался. Он успокаивал нас и давал надежду. Ничего, мол, все образуется. Эту прощальную улыбку нельзя забыть. Он уходил в глубину сцены, на которой к этому моменту уже не было ничего: ни дверей, ни столов, ни стен, ни лабиринта. Пугающая пустота и грустно-веселый мотивчик. И только в вышине — рама, а в ней три дамы в костюмах иного века. Как в музее мадам Тюссо.

Режиссеры, подобно поэтам, иногда пророчат свою судьбу. Так, Мейерхольд сыграл Треплева на заре своей творческой юности. Марк Захаров напророчил свою театральную жизнь через героя Островского. В последующие четверть века встречные круги жизни раскручивали и выносили режиссера в самые неожиданные «углы» нашего лабиринта; он «спотыкался» и «колебался», соблазн «доходного места» преследовал его много лет, но, подобно герою Андрея Миронова, наш счастливчик чудесным образом ускользал от объятий режима. Ускользал от объятий одного, чтобы в конце концов оказаться в объятиях другого. Впрочем, все по порядку.

Потерпев разгром с Островским, Захаров поставил в Театре Сатиры комедию Аркадия Арканова и Григория Горина «Банкет» (1969). Этот опыт стоит быть упомянутым хотя бы потому, что здесь режиссер впервые встретился в работе с соавтором многих своих будущих спектаклей, Григорием Гориним. Вполне дозированная сатира, которой Захаров хотел заполнить паузу своей жизни, тоже была запрещена: в пьесе заподозрили черты абсурдистской драмы. Испытав на старте режиссерской жизни два запрета подряд, молодой режиссер стал обдумывать будущее. В этот момент последовало предложение Андрея Гончарова, руководителя Театра имени Маяковского, поставить «Разгром». Он принял это предложение, которое повернуло его жизнь.

Повесть Александра Фадеева, написанная в середине 20-х, была одним из краеугольных камней, на которых держался метод социалистического реализма. Молодая режиссура эпохи «оттепели» обходила такие вещи стороной: экспериментировать с советской мифологией желающих не было. Однако после «Оптимистической трагедии» у Товсто-

ногова и особенно после премьеры спектакля «Мать» на Таганке Захаров почувал возможность успеха и решил рискнуть. Он сам инсценировал повесть (потом он многократно будет выступать автором своих сценических композиций) и, пойдя в фарватере Юрия Любимова, начал свою игру с советским мифом. «Разгром» был решен в стиле революционной саги о нестигаемом большевике Левинсоне, командиере дальневосточного партизанского отряда, который через все положенные по канону тернии вел своих партизан в будущее. Отряд был разгромлен, но это лишь подчеркивало мифологичность сюжета. Суровая вера большевика-иудея Левинсона была сродни той вере, что владела молодыми иудеями-партизанами на заре христианства. «Надо было жить и исполнять свои обязанности» — так заканчивалась повесть о разгроме отряда, на этой же высокой ноте завершался и спектакль Марка Захарова. Критики разошлись в оценке: одни с удовольствием смаковали намеки на русских чернорубашечников, другие не слышали в музыке спектакля ничего, кроме искреннего гимна «неистовым ревнителям». В спектакле было и то и другое. В сущности, Захаров делал то, что делали в революционной трилогии «Современника», — он защищал устои и очищал принципы. Однако прогнивший режим, замешанный к тому же на государственном антисемитизме, не любил и не хотел вспоминать свою родословную. Напоминание о Левинсоне как носителе большевистской веры было двусмысленным, но тут вступали в силу и перевешивали чисто театральные аргументы. Левинсона превосходно играл Армен Джигарханян, который именно в «Разгроме» начал покорять Москву. Напор жизненных сил, неотразимое мужское обаяние, воля к самоосуществлению, все то, что потом станет личным знаком этого актера, было использовано Захаровым для освежения революционного мифа.

Успех «Разгрома» вдохновил на продолжение рискованной игры. Вместе с композитором Григорием Gladковым на сцене Театра Сатиры Захаров сочиняет мюзикл «Темп-1929» по мотивам пьесы Николая Погодина, посвященной энтузиастам первой пятилетки. Распевая шлягеры и ерничая, актеры то ли посмеивались над советскими штампами, то ли восстанавливали их первоначальный пафос. Те, кто решали режиссерские судьбы, оценили захаровскую эластич-



ность. В 1974 году он получил в управление Театр Ленинского комсомола, тот самый театр, из которого в середине 60-х с громким скандалом был удален Анатолий Эфрос. Захаров печальный опыт предшественника учел и, нащупав какой-то единственный ход, сумел продержаться в Ленкоме более четверти века.

Ленком тогда не ставился в один ряд с Театром на Таганке, ленинградским БДТ или тем «театром в театре», который вел А.Эфрос на Малой Бронной. В руководителе Ленкома не было претензий на первенство, он не подвергался крупной опале, не был разрешенным диссидентом, не носил личины мученика (без всего этого в России трудно стать «властителем дум»). В критические моменты своей жизни он умел, подобно Миронову — Жадову, печально отшучиваться. В предлагаемых обстоятельствах Ленкома он решил создавать не «храм», а молодежную театральную субкультуру и преуспел в этом необычайно. Он сплотил вокруг себя замечательную компанию мастеров. Актеры старшего поколения — Евгений Леонов, Татьяна Пельцер, Елена Фадеева, Всеволод Ларионов — умело «монтировались» с иным поколением, в котором блистали Инна Чурикова, Олег Янковский, Александр Абдулов, Николай Караченцов и Александр Збруев. В конце 80-х М.Захаров призывает к жизни еще одно актерское поколение, которое обеспечит выживаемость Ленкома в новейшие времена.

Под грифом молодежной субкультуры осуществляются смелые проекты. В Ленкоме родились первые советские мюзиклы: «Тиль» (1974) и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» (1976). Именно здесь возникла наша самая знаменитая рок-опера «Юнона» и «Авось» на музыку Алексея Рыбникова и стихи Андрея Вознесенского (1981). Дух инакомыслия витал в воздухе Ленкома, но это была не столько свобода идей, сколько средств театральной выразительности. Инверсия была главным оружием либеральной интеллигенции в эпоху «безгласности». Видному литературному критику тех лет молва приписывала следующее изречение: «Пусть идеи будут ваши, пусть слова будут ваши, но порядок слов — мой». Главный режиссер Ленкома «порядком слов» владел в совершенстве. Стихия музыки и кричащей пластики, цветковые и шумовые эффекты, всевозможные приемы шоковой выразительности были рассчитаны на

то, чтобы вывести публику из состояния спячки и равнодушия.

В Ленком сходить — как за границу съездить. В музыкальном плане Ленком тиражировал то, что «носили» на Западе; в плане же чисто театральном он развивал идеи, открытые первыми сценами Москвы. Заразительная энергетика протагониста Захарова Николая Караченцова, его хриплый певческий дар, даже его театральное отчаяние немедленно заставляли вспоминать Владимира Высоцкого; избрательное метафорическое пространство художника Олега Шейнциса отсылало к открытиям, сотворенным на Таганке Давидом Боровским. В плане чисто литературном дальше «ленинианы» Шатрова и «Жестоких игр» (1979) Арбузова дело не пошло. К Арбузову Захаров обратился тоже не случайно. Сентиментальный Арбузов был самым «выездным» и потому самым осведомленным нашим драматургом. В конце 70-х он попытался сыграть роль Джона Осборна и начал имитировать его «сердитых» ребят. Власть относилась к такого рода критике, как домашнее животное к расчесыванию массажной щеткой: чуть больно, но приятно и гигиенично.

Молодежная субкультура была, конечно, лимитирована общими предлагаемыми обстоятельствами, а практика компромисса была ежедневной практикой Ленкома, как и любого иного нашего театра. Вопрос заключался в том, до какой черты можно было дойти в неизбежном лавировании. Марк Захаров обладал несравненным чувством последней черты. Он обладал даром легкости. Он шел на сговор без надрыва, не пер напролом, как Любимов, не уходил в загул, как Ефремов. Он изящно блефовал, запросто ставил поделки вроде «Автоград-XXI» (1973) или «Проводим эксперимент» (1984) или продолжал уже опробованную игру с советской классикой («Парень из нашего города» К.Симонова, «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского). Ставил он и ленинские спектакли, пригласив в союзники Михаила Шатрова (в 1978 году возник «Революционный этюд», а в 1986-м — «Диктатура совести»). Повторяю, все это делалось легко, с улыбкой, даже дерзостью. Новых слов не всегда хватало, но порядок слов всегда был захаровский, ни с кем не схожий. Так строилась театральная политика, так строилась жизнь.

Единственный спектакль, который власть долго отказывалась принимать от Захарова, были «Три девушки в голубом» по пьесе Людмилы Петрушевской. И надо отдать должное нашим церберам. То действительно была первая после «Доходного места» работа, в которой режиссер рискнул поставить настоящую пьесу настоящего писателя. Пьеса по своей природе моральную и чисто театральную эквилибристику исключала. После пятнадцати лет выжиданий Захаров «оступился» и обнажил свое сердце, не прикрыв себя ни истошным ревом шлягера, ни ленинской фразой.

В пьесе Петрушевской была представлена не просто иная эстетика. Было ощущение, что она открывает незнакомую страну. В стране этой правила иные законы, был в обиходе иной язык и иная шкала событий. Кошка убежала из дома — напасть, крыша течет — несчастье, сортира нет на даче и приходится ходить в курятник — кошмар, поважнее съезда партии. Оптика микроскопа, события микромира. Героиня «Трех девушек...» Ирина, мать-одиночка с университетским дипломом и знанием никому не нужных мертвых языков, благодарит случайного друга за помощь в решении проблемы сортира: «Каждый день вас вспоминаю, даже несколько раз в день».

Именно в связи с Петрушевской в словарь наших редакторов и цензоров вошло сленговое слово «чернуха», которым пытались обозначить крайне мрачное отношение писателя к светлой действительности. На самом деле сведение драм Петрушевской к «чернухе» (или «правде жизни», как полагали ее апологеты) было следствием эстетической глухоты. В ее пьесах мы входим «не столько в прозу жизни, сколько в поэзию языка»<sup>6</sup>. Петрушевская, как уже было сказано ранее, выворачивала наизнанку все привычные для нашей драмы темы и сюжетные ходы, мастерски играла с языковыми штампами. Из мутной стихии русско-советского «недоязыка», на котором изъяснялись ее герои, она извлекла свой театр. Ее излюбленные персонажи — старики, дети и алкоголики, то есть люди вывихнутой и праздничной речи. «Я надела туфли желтые, зубы, плащ синий, невестка подарила раз в жизни», — замечательная старуха Ленкома, Татьяна Ивановна Пельтцер, склеивая разнородные слова и понятия, произносила их одним махом, без курсива, под громовой хохот зала.

Спектакль Марка Захарова меньше всего был «чернухой». Он шел за «уроками музыки», которые Петрушевская извлекала из «черного» быта. В «голубом» свете были представлены все обитатели пьесы, все ее алкаши, чиновники, обезумевшие старухи и неприкаянные «шестидесятницы», обреченные на одиночество в мире дружков-сперматозавров. Ставя «бытовую» пьесу, режиссер вел дело к катарсису, который разражался неожиданно. Прекрасная и убогая героиня, которую играла Инна Чурикова, изъяснялась цитатами из Марины Цветаевой («я больна тобой»). Ведомая поэтическим любовным бредом, она бросалась в Крым за своим дружком, оставляла мальчика на попечение матери, а та в свою очередь решала проучить непутевую дочь и лечь в больницу именно тогда, когда ребенок остался один в квартире. Отвергнутая любовником, Ирина пыталась вылететь из Симферополя, билетов, естественно, не было, она начинала метаться в аэропортовской южной толпе, в этот-то момент и подступало высшее театральное мгновение. Инна Чурикова ошпаривала зал монологом, состоявшим из одной фразы: «Я могу не успеть». Это была не сентиментальная жалоба, не просьба и даже не крик. Это был душераздирающий хрип, приличествующий Электре или Медее, но не советской женщине. Простая жизнь оглушала своим трагизмом. Ленком выдвигался вместе с этим спектаклем (и его запретом) в ряд важнейших театров страны.

После долгих мытарств спектакль выпустили, на дворе стоял 1985-й, начиналась эпоха «гласности». Эта эпоха сделала Марка Захарова центральным персонажем. Он первым почувал, что можно раздвинуть границы запретной зоны, в которой он так хорошо освоился. Он начал разрушать «зону» изнутри, сначала как журналист, а потом уже как режиссер. В «Литературной газете» и других престижных изданиях он выстрелил серией остроумных статей, посвященных реформе театрального дела и толковавших безумие того механизма, который правил в советском театре. Он требовал права свободного выбора и постановки пьесы (без предварительной цензуры), воспевал свободу экономического поведения театра и т.д. Затрагивая частный вопрос — устройство нашей театральной системы, — он неизбежно толковал об общем устройстве жизни, которой театр был чистейшим слепком. На волне критики режима Захаров ста-

новится видным публицистом, секретарем только что созданного Союза театральных деятелей СССР, а затем и депутатом последнего советского парламента (1989). Не критиковал тогда только ленивый, но Захаров — один из немногих, кто не терял при этом чувства юмора. Своему театральному амплу, которое он заявил в «Доходном месте», он следовал неуклонно.

Чувствуя потребность дня, Захаров быстро трансформирует молодежную субкультуру для нужд политического театра. Эпоху «гласности» в театре отметили многие, но «Диктатура совести» в Ленкоме стала едва ли не высшей точкой тогдашнего свободомыслия.

Ощущение близкой социальной катастрофы приходило через разрушение театральной иллюзии. В прологе Захаров и художник Олег Шейнцис создавали театральный павильон во вкусе ранних 50-х. Потолок, люстры, вид на московские высотки в нарисованных окнах. Заседала редакция молодежной газеты, обсуждали, как воспитывать молодежь, и кто-то, вспомнив опыт агитпропа 20-х годов, предложил провести «суд над Лениным». Консерваторы в ужасе, новаторы в восторге, и в этот момент бумажный павильон рухнул. Захаров распахнул настежь сцену, врубил звук до предельных децибелл, вспомнил все свои шоковые трюки и начал театральный «суд». Был привлечен в качестве свидетеля даже герой романа Достоевского «Бесы» Петр Верховенский (его играл Александр Абдулов). Впервые на советской сцене он излагал «право на бесчестье», и зал замирал от того, с какой точностью реализовали современные «бесы» бредовое пророчество романа.

По всему спектаклю были организованы так называемые зоны импровизации, актеры произносили собственный текст, комментировали события от своего имени или обращались за комментариями к публике. По залу расхаживал персонаж по имени Посторонний (Олег Янковский). Вопросы и тем более ответы не были санкционированы заранее, они возникали часто от утренней газеты или скандальной телепередачи. Этот Гайд-парк на улице Чехова вызывал оторопь и восхищение публики 1986 года. В зале каждый раз оказывался кто-то из знаменитостей (вроде тогдашнего секретаря Московского горкома партии Бориса Ельцина), и осмелевшие артисты брали интервью и у не-

го. Это была радость щенков, выпущенных на улицу без ошейника и еще не ведающих времени, отпущенного на прогулку.

Естественно, «суд над Лениным» заканчивался в пользу «подсудимого». Любимица страны Татьяна Ивановна Пельтцер под занавес обращала в зал душевные слова вдовы вождя: «Хотите почтить память Владимира Ильича — давайте во всем проводить в жизнь его заветы». В 1986 году Марк Захаров ни о чем другом, кажется, и не мечтал. Но он стремительно набирал темп, так же стремительно, как менялись предлагаемые обстоятельства.

Весной 1989 он выпускает «Мудреца» Островского. Двадцать лет, разделявшие эту работу от «Доходного места», не прошли даром. Весь запас своих саркастических наблюдений над собой и «окрест себя» режиссер выплеснул в этом спектакле, резком, как оскорбление. Он превосходно ухватил переходность эпохи, ее торопливую жадность и разброд. Он извлек из пьесы Островского несколько мотивов, которые стали, как сказал бы А. Таиров, раздражителями прямого воздействия.

Зал жадно ловил и поглощал эти «раздражители». Крутицкий — Леонид Бронево, отставной маразматик в генеральском мундире, по-генсековски помахивал ручкой какому-то темному сброду с хоругвями. Прыткий либерал Городулин (А. Збруев) выкатывался на пытящем автомобиле с трубой, прадедушке нынешнего «Мерседеса». Прогрессист, как и век назад, спешил с митинга на митинг, с банкета на банкет, не успевая подготовить очередной спич. Время митингов и банкетов, перераспределения благ и прав.

Слово «поддержка» в разных контекстах всплывало то тут, то там. Куда качнутся исторические весы, кто победит, какие силы возьмут верх на этот раз? Основная художественная оппозиция, внятно проведенная на всех уровнях спектакля, особого оптимизма не внушала. Конфликт разворачивался между глумовщиной, развратной силой на все готового «ума», таившегося в подполье, и хамским миром официального веселья и маразма, которым начинено прежнее общество. Мы и раньше догадывались, что мир «мудрецов» полон глупости, пошлости и словоблудия. Захаров представил его и как абсолютно непристойный, по-

хабный. Такого паталогического скотства, разлитого в воздухе и в природе, комедия Островского еще не знала. Как не знала она и такой Мамаевой, которую предьявила Инна Чурикова. Актриса не боялась никаких самых грубых и ярких красок. Тут вообще «писали» не акварелью, а как бы шваброй: все кричало, орало, суетилось и мельтешило в каком-то дьявольском хороводе. Бился в прологе о железную стену занавеса Глумов (В.Раков), мелькали тени, то и дело разгорался какой-то зловещий огонь, простуженным голосом вокзальной проститутки завывала мать героя, требовала социальной справедливости. И вот наконец проклятый железный занавес раздвигался, а мир, вождеденный чернью, распахивался настезь. Он был залит светом невиданно роскошных люстр (такой комиссионной роскоши сцена Ленкома еще не знала). Новый мир копошился, ерничал, продавал и покупал оптом и в розницу идеи и тела. Добывали новые места, пеклись о возможном отступлении, сочиняли проекты бесчисленных реформ, но все это в каком-то судорожном чаду, по-собачьи торопливо, без всякого ощущения трагизма переживаемого момента. Стена обвалена, открыт просвет, и надо вовремя урвать кусок на пиру новой жизни: недаром огромный стол занимал центр сцены, откликался люстрам в вышине, и эти два знака составляли стержень и образную суть декорационного решения Олега Шейнциса.

На пути в театр (премьера «Мудреца» прошла в марте 1989 года) пришлось огибать еще не переименованную улицу Горького — напротив Моссовета шел митинг. На Пушкинской площади толпился народец, люди поднимались на цыпочки, чтобы прочесть в сумерках на стене дома, в котором расположены «Московские новости», какие-то обличительные, вполне «глумовские» стишки про «московскую знать», захрюкавшую у своего спецкорыта. Москва выбирала депутатом Бориса Ельцина, взбаламученный великий город просыпался от летаргического сна. И в самом сердце этого города, за спиной Пушкина, на сцене Ленкома ослепительно сияли полтора десятка люстр, а под ними внизу вызывающе расположился пиршественный стол. Старый герой нового времени Егор Глумов заголялся, примеривал очередную маску и выворачивался наизнанку от собственного ума, тоски и предвидения.

Марк Захаров входил в зенит своей режиссерской силы. На исходе 80-х он одарил Москву «Поминальной молитвой».

Он репетировал Шолом-Алейхема (в версии Григория Горина) очень долго. Когда прошли генеральные, по беспроводному московскому телеграфу разнеслась весть, что Евгений Леонов играет несравненно. Но спектакль тогда не вышел. Актер перенес тяжелейший инфаркт, который развился на гастролях в Германии. Теперь можно сказать, что немецкие врачи не только спасли человека по имени Евгений Павлович Леонов. Они спасли для искусства еще одного человека, многодетного отца семейства и труженика, которого Шолом-Алейхем назвал Тевье-молочником.

Заглянувший на тот свет Леонов вышел на сцену в помятом джинсовом костюме, с вечной виноватой своей улыбкой. Достал листочек бумаги и прочитал завещание Шолом-Алейхема. Прочитав, прикрепил его куда-то к кулисе, побрел к середине сцены и продолжил рассказ об Анатовке, в которой издавна жили бок о бок русские, евреи и украинцы. Жили вместе, трудились сообща и если и имели глубокие различия, то в основном в области головных уборов: русские, здороваясь или садясь за еду, снимали шапки; евреи же шапок не снимали никогда. Потом Леонов вытащил из кармана темную шапочку и, так же виновато улыбаясь, надел ее: вот, мол, извините, превращаюсь в Тевье. Откровенный театральный жест немедленно вызвал в зале живую волну доверия к артисту. Правила игры были объявлены, и заключались они столько же в простодушии, сколько и в виртуозной театральности.

На заднем плане сцены, справа от Леонова — Тевье, выглядывала морда белесой лошади с челкой: раскосые глаза животного, казалось, были такими же печальными, как у хозяина. Лошадь медленно жевала сено, поглядывая то в зал, то на сцену. Она не играла, она просто жила, бросая вызов актеру. Однако Леонов, кажется, и лошадь переиграл в своей человеческой и актерской естественности.

Сюжет о том, как из Анатовки изгоняют многодетного молочника, толковался Захаровым расширительно и вполне в духе «гласности». Не местечковый, но общероссийский мир стронулся с черты оседлости, подземные воды пришли в движение, и мировой поплавок в виде еврейской семьи показал это глубинное и грозное смещение.



Тевье в политику не лезет, он знает, что такое земля, корова, лошадь. Он всегда готов к несчастью, привык к погрому как к ритуалу, который зачем-то справляют его соседи. Последние в свою очередь тоже давно забыли, зачем и по какой причине им надо иногда вспарывать пуховые подушки, бить посуду и пускать соседскую кровь. Обычай длится испокон века, и никто, кажется, не знает, когда это началось.

Открываю Николая Карамзина и читаю в первой же строчке анонса седьмой главы «Истории государства российского»: «Грабят жидов в Киеве». Когда это происходит? В 1113 году. Это уже пространство мифа, и Захаров на закате советской империи впервые в новейшей театральной истории попытался этот миф освоить.

Погром в Анатовке приурочили к еврейской свадьбе. Поступил какой-то сигнал из центра, что пора евреев малость попутать, чтоб не забывались. Сосед-урядник, некоторым образом совестясь, пытается даже предупредить Тевье и его семью, что придется им чуток потерпеть. И вот погромщики являются на свадьбу и затевают скандал. Оказывается, это дело довольно трудное. Просто так ведь в лицо человека не ударишь и нож не вынешь. Тем не менее надо как-то возбуждаться, взбодриться. Лениво двигается сброд по избе, ищет «аргументы». Скучно. Лишь какая-то визгливая бабенка берет сразу на два тона выше. Наконец счастливо припоминают главный повод: «Ну, что, жида, Христа нашего распяли?». Это произносится с тем ленивым смешным автоматизмом, с которым справляют надоевший ритуал.

Смех в «Поминальной молитве» стал первейшим лекарством от любой национальной спеси или самолюбования. Еврейскому королю Лиру — Леонову режиссер дал в пару великолепного шута Менахема-Мендла (местечкового свата-неудачника играл Александр Абдулов). Небритый человек с нервным тиком, то и дело сотрясавшим его осунувшееся в вечной гонке лицо, множество кофт и жилетов, которые он на себя напяливал, носовой платок на веревочке (он сморкался церемониально, глаз не оторвешь), остро схваченная русско-еврейская вопросительно-тревожная интонация, рожденная жизнью, про которую сказано, что это «один сплошной несчастный случай», — все это было сыграно Абдуловым в отработанной технике Ленкома. От-

кровенный эстрадный номер тут соперничал с изящным психологическим этюдом, исполненным человечности.

«Поминальная молитва» возникла на рубеже времен. Синогогальный хор соперничал с синодальным. На сцене Ленкома смеялись, плакали и молились разным богам, которых Захаров пытался примирить. Уже во всю лилась кровь в Карабахе, Тбилиси и Вильнюсе, советские немцы уезжали в Германию, а советские евреи десятками тысяч покидали Россию в поисках «земли обетованной». О будущем гадали все, но того, что произойдет в августе 1991-го, никто представить себе не мог. Кто мог тогда вообразить, что в три дня рухнет советская страна, а режиссер Театра имени Ленинского комсомола Марк Захаров на глазах миллионов телезрителей будет сжигать свой партийный билет: это аутодафе стало высшей точкой захаровской режиссуры. Такого трюка в России никто выдумать не смог.

Автор и исполнитель трюка был приглашен на пир победителей. Интереснейшие изменения стали происходить с Ленкомом. Здесь первыми начали «обмен». Вечерняя и ночная жизнь стали плавно перетекать друг в друга. Только что на сцене стоял чеховский Треплев и бредил о новом театре. И сразу же после «Чайки», чуть задержавшись в раздевалке, вы могли наблюдать этот новый театр в действии. Служба безопасности бесшумно заполняла фойе, устанавливали специальные ворота-детектор, как при входе в аэропорт. «Новые русские» сдавали оружие, получали номерки и шли отдыхать в ночной клуб Ленкома.

Интересы новой политической и театральной элиты стали искать точки схода. Марк Захаров стал оформлять художественную идеологию эпохи «свободного рынка». Брежневское руководство коллективно посещало «Так победим!» во МХАТе, ельцинское — «Женитьбу Фигаро» в Ленкоме. После премьеры Бомарше наблюдательный критик формулировал ленкомовский «мессадж»: «И у зрителей спектакля Захарова рождается примерно такой проект обращения к народу: Дорогие господа-товарищи, графы и третье сословие! Если у вас есть голова на плечах, как у Фигаро, вы добьетесь хорошего состояния и красивой жизни мирным путем. Если нет — вы можете беспробудно пить, как садовник Антонио. Только не надо ружей, пушек и революций, особенно Великих»<sup>7</sup>.

В фойе стояла бутафорская пушка, напоминающая о взятии Бастилии, на сцене стреляли серпантином, а также расхаживала девушка с обнаженной грудью, будто сошедшая с полотна Делакруа «Свобода на баррикадах». Спектакль был посвящен Андрею Миронову, герою «Доходного места».

«Хорошее состояние и красивая жизнь» впервые были так осязаемо близки. Зная своего героя, убежден, что не только этот простой импульс двигал творцом новой версии «Женитьбы Фигаро». Тут был иной расчет и иной соблазн, перед которым Захаров не устоял. Впервые в нашей жизни возникла власть, которая стала озвучивать те же идеи, что десятилетиями вынашивала российская либеральная интеллигенция. Режиссер пошел служить «демократической утопии», подобно тому, как в 1917-м другие художники пошли служить утопии коммунистической. Власть, казалось, изменила свою природу, и Марк Захаров решительно пересек ту черту, которую в России старались не переступать. Художественный руководитель Ленкома в 1993 году вошел в Президентский совет, который его критикам представлялся лишь иным вариантом «доходного места».

«Хождение во власть» — нарушение одного из самых важных интеллигентских табу. Оно не прошло незамеченным. В апреле 1992 года М. Захаров опубликовал в «Известиях» статью «Визит к президенту». Понимая рискованность ситуации, он пытался заземлить пафос своей встречи иронией. Однако «память жанра» работала в автоматическом режиме. Публицист «Литературной газеты» немедленно обнаружил скрытый источник захаровского вдохновения: беседу Герберта Уэллса с «кремлевским мечтателем» и встречу Лиона Фейхтвангера с «кремлевским горцем». Параллель была очевидной, режиссер и президент обсуждали «демократическую утопию», которую стали осуществлять в России под началом бывшего секретаря Свердловского обкома. Потеряв чувство юмора и дистанции, «споткнувшись», Марк Захаров в конце статьи поименовал хозяина кремлевского кабинета «простым и загадочным»<sup>8</sup>.

Тут уж ему все вспомнили. Даже то, что «мастера культуры внесли едва ли не самый весомый вклад в сотворение предыдущих культов. А после едва ли не больше всех от этих культов страдали, плакали и чертыхались. Бывало,

все начиналось с одной-единственной статьи...»<sup>9</sup>. Режиссер ответил оппоненту открытым письмом, где защищал свое право если не любить, то хотя бы уважать президента. Он отмахивался и отшучивался, но даже в шутках сквозило понимание того, какое табу было нарушено. «Коли полагаешь себя интеллигентом, нельзя изменять традиции российской интеллигенции <...> Если уважаемый тобой человек стал начальником — умей вовремя соблюсти дистанцию и придай собственной физиономии оппозиционное выражение. Ведь начальник в нашей многострадальной истории — всегда враг»<sup>10</sup>.

Через полтора года был расстрелян Белый дом. Стреляли не серпантинном, а на баррикадах разгуливала не дама с полотна Делакруа. Впрочем, слово «расстрел» тоже было не бесспорным. Для одних это был «расстрел», а для других штурм Белого дома был долгожданной «революцией». Через несколько дней после штурма-расстрела в Ленкоме отмечали 60-летие Марка Захарова. Соседство событий один из участников юбилея обыграл, назвав вечер в Ленкоме «первым праздником после революции». Это была одна из чрезвычайно показательных театрально-политических «тусовок» нового времени. Юбилей в Ленкоме стал знаком времени в той же степени, в какой им был осенью 1928 года юбилей Художественного театра с участием Сталина и всего руководства СССР.

Торжество проходило 13 октября 1993 года, на девятый день после октябрьских событий (в тот день, когда принято поминать души умерших). В обстановке режима чрезвычайного положения и комендантского часа в Ленкоме собралась «вся Москва». День рождения режиссера — не по его воле, конечно, — обретал характер государственного события. В ситуации жестокого кризиса власти он призван был показать неформальное братство этой власти и российской художественной элиты.

Приветствия, с которыми выступили эстрадные звезды, банкиры и балетные примадонны, померкли перед теми «номерами», что были исполнены «актерами», определяющими политический театр современной России. Попав в магический круг сцены, они резко поменяли амплуа и не стали озвучивать текст из «кожаного адреса». Представители власти играли по новым правилам, преследуя свои цели.

Именно в этой точке открылась «социология ленкомовского юбилея».

Импозантного губернатора Петербурга Анатолия Собчака сменил московский градоначальник, выступавший в амплу рубахи-парня с расписной балалайкой. Юрий Лужков заранее сочинил смешные «мэрские» стишки, которые тут же и исполнил. Звезды Ленкома Олег Янковский и Александр Абдулов блестяще развивали и «подавали» главную тему вечера — тему единства власти и интеллигенции. Единство постепенно переходило в братание. Весь вечер актеры забавлялись с телеграммой тогдашнего премьера Черномырдина. Потом зычно подали телеграмму с борта президентского самолета. Импровизация набирала скорость и шла в духе захаровского метода шоковых аттракционов. Московский голова отъехал в начале вечера встречать президента из Японии, через полтора часа вновь объявился на сцене и, подобно вестнику в античной драме, торжественно сообщил первую фразу сошедшего с трапа хозяина державы: «Ну, как там наш Марк?».

Осенью 1997-го президент России самолично открыл юбилей Ленкома. Он впервые предстал перед театральной публикой после шунтирования. Сходной же операции (странное сближение!) подверглись и сердца ведущих режиссеров нашего театра — в том числе и самого Марка Захарова. Встав за пуленепробиваемую кафедру, президент попытался сформулировать все выгоды нового политического режима для людей искусства. Он говорил о завоеванной свободе, об отсутствии цензуры и других замечательных вещах. Народ снисходительно улыбался. Ждали главного аттракциона. Он наступил вместе с обрядом одаривания. Вручались не кафтаны и золотые портсигары с вензелями. На наших глазах творился новый канон. Звезды Ленкома, владельцы лучших иномарок, одаривались «Жигулями». Один за другим они припадали к отеческой груди. Обряд дарения завершился обрядом благодарности. Руководитель Ленкома пытался раздвинуть значение «визита президента» до всероссийского масштаба: не только, мол, мы, но все люди русского театра воспринимают ваше посещение как общий праздник. Тут из партера на весь зал внятно прозвучала отрезвляющая реприза старого друга, Александра Ширвиндта: «Ой, Марк, не все». Президент этого не рас-

слышал, ему нравилось быть на сцене среди известных людей. Он с трудом ушел, уступив подмостки лицедеям. «Тусовка» пошла привычным ходом, банкиры перемежались с артистами. Однако в конце вечера неожиданно появился таганский вождь и вывел на сцену свою небольшую шараргу. Восьмидесятилетний Юрий Петрович Любимов был в потрясающей форме, но команда его выглядела изрядно потрепанной. Они притащили старые цепи из спектакля о Пугачеве и недружным хором застрашали, загрохотали своими заслуженными кандалами. «Пропустите, пропустите, пропустите меня к нему, я хочу видеть этого человека», — солировал создатель Таганки. А потом взял ножницы, играючи разрезал гремучую цепь и кусок ее повесил, как награду, на шею оторопевшему и обласканному монаршей милостью победителю. Старый коренник уступал свое место в упряжке. Ставшие бутафорскими кандалы означали, как изменились предлагаемые обстоятельства и куда повернуло время.

Два ленкомовских юбилея вызывающе нарушали непреложный в России ритуал, по которому власть была сама по себе, а художник — сам по себе. Издавна полагали, по Пушкину: «в одну телегу впрячь не можно коня и трепетную лань». Или можно? Или всегда в России думающие и чувствующие обречены противостоять власти? Любой власти? И кто же ей, этой власти, поможет, кто ее облагородит и просветит?! Мариэтта Чудакова, блестящий филолог и соседка М.Захарова по Президентскому совету, формулирует эту тему с редкой откровенностью: «Сегодняшняя интеллигенция наследственно уверена: власть плохая. Из-за этого именно (не из чего-либо другого) в стране — все плохо. Говорить о том, что что-либо, может, все-таки хорошо, для интеллигенции зазорно. Универсальность приписываемого чему-либо зла (как и добра) — важный признак, конституирующий сегодняшнее интеллигентское самосознание. На одном полюсе зло = власть, на другом — добро = культура... и вечный ее репрезентант — российская интеллигенция. Она всегда и неизменно манифестирует добро и обличает зло». Жертвенное начало выветрилось. Интеллигенты полагают, что и так понесли слишком много жертв. «Я никому ничего не должен, был должен и уже расплатился». И далее, еще одно наблюдение: «Что хочет се-

годня интеллигенция? Для нее самой это самый трудный и болезненный вопрос, способный вызвать у нее чувство, близкое к ненависти, к любому, кто этот вопрос ей задаст»<sup>11</sup>.

Марк Захаров на эти риторические вопросы ответил поступком. Он пошел против общественного мнения и осуществил контакт с властью на высшем уровне. Он не стал покидать своего президента даже тогда, когда потрясенные чеченской резней, Президентский совет один за другим стали покидать наиболее известные люди. С бледным лицом, напоминающим маску Пьеро, с траурно опущенными углами губ, обласканный властью постаревший Жадов публично клялся в верности «дядюшке» — президенту и заклинал сограждан отменить очередные выборы, чтобы сохранить демократию в России<sup>12</sup>. Разбираться с этими записями нашего «черного ящика» придется, видимо, потомкам.

Возведенный в сан первого режиссера страны, Марк Захаров, мне кажется, испытывает некоторое беспокойство. Это видно в том, как причудливо конкурируют в самом его облике, в «психологическом жесте» два противоположных начала. Чем выше и непреклоннее держится голова и звучат высокие слова о державе и спасительном христианстве, тем острее их контраст с непослушным телом. Оно по-прежнему выразительно какой-то шталмейстерской, цирковой, конферансной ухваткой, той легкой, чуть развязной пританцовкой рук и ног, которые выдают в государственном режиссере лицедейскую закваску и зависимость от публики. Марк Захаров не потерял, слава богу, чувства юмора, которое в его случае оказывается спасительным. Ставит он все реже и реже, пульс его спектаклей — при внешней вздернутости тона — трудно ощутить. Мне трудно ощутить, вокруг чего ходит его душа. Он ставит «Королевские игры» — оперу для драматического театра, сочиненную Григорием Гориным и Шандором Каллошем по сюжету американского драматурга Максвелла Андерсона. Речь идет о старой Англии времен Генриха VIII, о любви этого самого Генриха и Анны Болейн. Кровь хлещет, меняется религия, но рождается новая страна. Параллель историческая довольно внятна, но нового театрального содержания спектакль в себе не содержит. Им правит инерция стиля. «Порядок

слов» известен наперед, а громкая музыка выветривается из памяти, еще не отзвучав.

В советские времена Андрей Тарковский заметил по поводу своих коллег-режиссеров: они думают, что можно в жизни жить одним способом, а в искусстве — другим. Так у нас не получается. Вероятно, поэтому Марк Захаров пытается в искусстве найти внутреннее оправдание того способа жизни, которым он теперь пользуется. Преодоление векового интеллигентского табу оказывается делом исключительной сложности. Кажется, именно из этого источника возник весной 1997 года спектакль «Варвар и еретик», адаптация романа Достоевского «Игрок», дающей великолепный материал для объяснения того, что можно назвать ленкомовским способом жизни.

Символический город по имени Рулетенбург, горстка русских, играющих напропалую в надежде мгновенно поменять судьбу. Справа на авансцене выситесь диковинный механизм — как бы действующий макет рулетки — с множеством крутящихся площадок и шестеренок (художник Олег Шейнцис); виртуозная игра света, музыкальные удары и перепады — все, как положено, как заведено в Ленкоме четверть века назад. И вдруг (любимое словечко Достоевского) что-то случилось...

Не буду напоминать, чем заканчивается у Достоевского игра. Все азартные игры на земле заканчиваются одинаково. Азарт есть страсть, игра есть величайшая из страстей, крутится проклятая рулетка, гремит и оглушает музыка, люди гаерствуют и погибают в жажде быстрой перемены судьбы. В самом конце ленкомовского шоу герой спектакля, которого играет Александр Абдулов, выходит на авансцену. Выходит в белой ночной рубашке, босиком, готовый к последнему монологу. Казалось бы, ничего не предвещает острого человеческого проявления, своего рода исповеди, в которой протагонист Захарова подводит итог игры. Лицо актера вдруг искажает гримаса неизбывного горя, спазм стыда или какого-то иного близкого к нему чувства. Плачет он или смеется — трудно понять, но то, что с ним сейчас происходит, — подлинно. Поэт сказал бы, что тут кончается искусство и дышит почва и судьба. А я бы добавил: коротко дышит, секунды две, не больше. Но и этих секунд достаточно, чтобы вспомнить финал «Доходного



места» и прощальную улыбку Андрея Миронова — Жадова, актера и персонажа, с которыми Марк Захаров тридцать лет назад начинал свою режиссерскую жизнь.

P.S. Глава, посвященная Марку Захарову, была закончена несколько лет назад. Ее финал дописывался и «освежался»: надо было сказать несколько слов про «Королевские игры», потом про «Варвара и еретика». Английская версия книги была уже подготовлена к печати, русский же вариант автор держал в руках, не решаясь выпустить к читателю. Основной причиной тому была глава о «королевских играх». Скажу более внятно: в композиции всей работы лидер Ленкома оказывался единственным, кого автор книги «сформулировал», так сказать, до конца. «Хождение во власть» и режиссура М.Захарова уж слишком плотно сопрягались. В тексте была концепция, но не было объема, воздуха, если хотите. Того воздуха, который особо необходим, когда пишешь о художнике, рядом с которым прошла твоя собственная жизнь. Без этой чисто человеческой ноты не хотелось выпускать книгу.

Роль «концепции» или «любимой мысли» в работе историка театра или критика очень важна, но и очень опасна. В книге Питера Брука «Нити времени» (бруксовская версия «Моей жизни в искусстве») можно найти прекрасный пример того, как концепция загоняет ее создателя в интеллектуальную ловушку, из которой трудно выбраться. Постановщик «Короля Лира» вспоминает тот день, когда он придумал идею шекспировского спектакля и решил поделиться ею с Полом Скофилдом. Она казалась режиссеру очень стройной: Лир — это тот, кто хочет все послать к чертям и освободиться. Но что значит стать свободным? Надо чем-то пожертвовать. Но чем бы он ни пожертвовал, все равно что-то еще остается, к чему он прикован и от чего не может освободиться. Он отдаст королевство, но остается власть и авторитет. Он уступает власть, но остается вера в своих дочерей. От нее тоже надо освободиться, как и от крыши над головой. Но даже когда он свободен, казалось бы, от всего на свете, он еще не свободен от своего рассудка. Когда и рассудок покидает его, остается глубочайшая привязанность к Корделии. В беспощадном процессе освобождения любимая дочь тоже должна быть отдана. Лир не может

«освободиться» — в этом, казалось Бруку, трагическое кружево шекспировской пьесы, ее «идея».

Самое интересное тут — мгновенная реакция актера. Пол Скофилд с Бруком не стал спорить. Просто сказал, что не сумеет воплотить замечательную концепцию режиссера, поскольку не сможет сыграть «негативную идею». Негативная идея непитательна для него как актера. Так Брук получил один из важнейших своих режиссерских уроков.

Мне кажется, что это урок общезначимый. Вероятно, поэтому автор книги выжидал. Отправляясь на очередную премьеру в Ленком, мечтал о том, чтобы случилось чудо, и Марк Захаров разрушил или хотя бы усложнил сложившуюся «концепцию М.Захарова».

Именно с этим чувством смотрел и последнюю премьеру Ленкома под названием «Мистификация». В те февральские дни 1999 года готовился Всероссийский театральный форум, московские театральные люди распускали сплетни, пугали друг друга разгоном «репертуарных театров», какими-то криминальными фондами и т.д. Ленкомовское действо по «Мертвым душам» чудесно подсветило не только театральный скандал, но и нечто гораздо более важное. Как уже бывало в его жизни, Марк Захаров попал в болевой нерв времени. Это был далеко не самый мощный его спектакль, но уж наверняка один из самых точных. Он не повторил ошибок ста шестидесяти других инсценировок Гоголя. Он понял изначально, что поэму «Мертвые души» на сцене передать невозможно — нет у театра таких средств. Он пошел по тому пути, по которому прошел молодой Булгаков, сочинивший в начале 20-х фельетон под названием «Похождения Чичикова. Поэма в 10-ти пунктах с прологом и эпилогом». Булгаков двинул ватагу гоголевских героев на Русь советскую. Марк Захаров вместе с драматургом Ниной Садур двинул их на Русь постсоветскую. Основные темы поэмы были введены в какофонию того, что называется «Россией в обвале». Очумевшие люди, ополоумевшая страна, никто не знает, в какую сторону броситься и кого наказать за позор, в котором все очутились. Какой-то малахольный в шапке набекрень высовывается из дверей и хочет вопросить, куда ж эта Русь несется и почему ей «дают дорогу и постораниваются все другие народы и государства». Он

хочет спросить страну, а его выталкивают взащей и не дают ответа...

Марк Захаров не побоялся прочитать похождения Чичикова очень лично. Павел Иванович сидит в нем, во мне, в каждом, кто хоть раз в жизни оказывался в ситуации деятельной пустоты, погони за миражем или «бешеными деньгами», которая завершается зловонной окисью во рту или «дымом», как скажет в финале гоголевский герой. Так трактовать Чичикова может позволить себе художник, который знает то, что Блок ведал про истоки своего «Балаганчика»: пьеса вышла «из департамента полиции моей собственной души».

М. Захаров не выдержал избранного жанра. Блестящий сценический фельетон по «Мертвым душам» он решил закончить возвышенным мотивом смерти и «чертова колеса»: Чичикова чуть ли не распинают на этом колесе, взятом из давнего спектакля «Жестокые игры» (итоговость «Мистификации», в которой использованы элементы прежних работ Захарова и Шейнциса, отсылала к итоговости «Мастера и Маргариты» на Таганке, где Любимов и Боровский сочли элементы всех своих важнейших постановок). Чичикова «прокручивают» на огромном красном колесе, звучат христианские мотивы, которыми Захаров разрешает обычно свои важнейшие композиции. Фельетон и молитва, фарс и распятие не сходятся, но даже в этом виден лирический замысел. Режиссер решился приоткрыть свою душу.

Конечно, такого рода исповедь можно оспорить или немедленно высмеять. Слышал саркастический комментарий к «Мистификации»: «Сколько ж надо общаться с «Русским золотом» и господином Таранцевым, чтоб сделать Чичикова своим alter ego». В сущности, это и есть «концепция» нынешнего М. Захарова, то общее место, за пределы которого, убежден, — выйти необходимо. Ради того воздуха и объема, о котором идет речь. Критик — не носитель белых одежд, не обличитель, не тот, кто вершит приговор. Стоит почаще вспоминать чеховское ощущение современной ему критики, которая «воняет назойливым придиричивым прокурором». Прокурорскую негативную идею «прописать» легко, но она ж действительно не питательна. Жизнь оставляет герою возможность поворота судьбы. Без этих поворотов сюжет «королевских игр» не имеет человеческого измерения.

## Семейный портрет в интерьере

Эволюция Марка Захарова имела общественно-политический вектор. Режиссерская судьба Камы Гинкаса и Генриетты Яновской — противоположный случай. Эта семейная режиссерская пара годами не имела работы. Оба режиссера в советские времена числились отпетыми маргиналами. Они обрели имя задолго до того, как обрели свой «театр-дом» в виде Московского ТЮЗа. При этом возник организационный кентавр: Яновская, став в 1986 году художественным руководителем театра, должна была существовать по всем законам театрально-зрелищного предприятия. Она получила в наследство не ею созданный несвободный театр, который надо было реформировать. Таковы были предлагаемые обстоятельства. А Гинкас (в этом же «доме») пытался осуществить западную модель «театра для одной игры». Свободный от насильственного союза, он мог пригласить на спектакль артистов из других московских театров или из других стран, мало заботясь о том, о чем Яновская печется день и ночь. Согласитесь, такого рода опыт имеет общий интерес.

Кама Гинкас родился в Каунасе за месяц до начала войны. Раннее детство провел в гетто. Спаслось несколько детей, многие из которых потом стали заниматься искусством. Для взрослых гетто — фабрика смерти, для детей — «родина-время». Игровое отношение к смерти генетически вошло в искусство Гинкаса, определило истоки и пафос его театра. После войны он учился в еврейской школе, потом выучил литовский и только позднее — русский. Талмуд и Евангелие сплелись в его судьбе. В режиссуру он пришел из Вильнюсской консерватории, где занимался на актерском факультете. Литва была тогда советским Западом, мальчик из Каунаса сильно опережал сверстников по части информированности. В начале 60-х, когда Гинкас приехал в Ленинград и поступил в мастерскую Товстоногова, он уже слышал, кто такие «абсурдисты».

В 1962 году в мастерской Товстоногова он встретился с Гетой Яновской. Не известно, знала ли что-нибудь об «абсурдистах» Яновская. Точно известно, что она знала ра-

диолокацию, работала до режиссерского факультета в наименее секретнейших НИИ, потом продавщицей в книжном магазине, что тоже сильно поднимало интеллектуальный ценз. Как уже было замечено, возник уникальный сюжет: на одну семью — два Режиссера. Пишу это слово с заглавной буквы, чтобы передать графически отношение этой пары к режиссерской профессии. Товстоногов привил им веру, что на свете нет ничего выше Режиссера. Нет ни актера, ни художника, ни администратора — есть Режиссер, в котором все остальные умирают и растворяются. Режиссер не имеет права жаловаться на актеров: если ты его выбрал, значит он должен играть хорошо. Или замени его, или сделай так, чтобы думали, что он играет хорошо. Режиссер всемогущ и всесилен. Все, что рождается в его воображении, должно быть выполнено, чего бы это ни стоило. Нет ни советской власти, ни предлагаемых обстоятельств, которые снимают с Режиссера ответственность за все, что происходит в Театре. Режиссер и есть персонифицированный Театр, который всегда с тобой.

Такого рода максимализм обрек Каму и Гету на два десятилетия глухой борьбы за выживание. Несколько сезонов они проработали вместе в Красноярске, потом привезли театр в Ленинград, показали свои спектакли, и среди них неожиданного «Гамлета», которого Гинкас сделал вместе с художником Эдуардом Кочергиным. Шумный успех закрыл для них двери ленинградских театров. Конкуренты никому не были нужны, в том числе и их учителю Товстоногову, не отличавшемуся сентиментальностью в таких делах.

Еще раз подчеркиваю — Гинкас и Яновская не занимались политическим театром, не боролись с режимом. Перефразируя советскую анкету тех лет, которую каждый из нас десятки раз заполнял, Кама и Гета «не были, не состояли, не участвовали». Они не прославляли и не боролись, они хотели заниматься только театром.

Изгнанные из Ленинграда, они стали завоевывать Москву. Первым в Москве пробился Кама Гинкас. В самом начале 80-х он показал некое театральное сочинение под названием «Пушкин и Натали». Спектакль был сделан еще в Ленинграде, и я видел его впервые в небольшой комнате ленинградского Дворца искусств. Начали с кошунства. Высокий молодой человек пародировал Пушкина: примери-

вал одну бакенбарду, потом пытался ходить, «как Пушкин», подволакивая ногу. Затем погружался в пушкинские письма, воспоминания современников, начинал читать старые документы, попутно как бы изучая и комментируя их интонационно. Какие-то фразы подавал саркастически, предлагая нам проверить легенду. Потом девушки из фольклорного ансамбля, сидевшие среди зрителей, начали петь русские народные песни, плачи и заговоры. Они не просто пели, а голосили, выли, как воят бабы на Руси. Через десять минут вы переставали замечать ироническую интонацию и глаз не могли оторвать ни от этого блестящего человека, которого играл Виктор Гвоздицкий, ни от этого хора *a capella*, который странным образом соединился с текстом Пушкина.

Новый «порядок слов» заключался в том, что Гинкас отказался выражать правду на сцене «правдивыми» средствами. Он начал искать способы выражения театральной правды, то есть того же нового качества актерской игры, которого по-своему добивались лучшие режиссеры его поколения. Через иронию и пародию он вызвал дух национального поэта.

Своей театральной идее Гинкас служит истово. Меняются театры, города и даже страны, но «порядок слов» остается неизбылемым. Ставит ли он «Записки из подполья» Достоевского или «Тамаду» Александра Галина, «Палату № 6» Чехова или «Вагончик» Нины Павловой, он открывает авторский мир при помощи театральной игры как универсального языка общения. «Четвертую стену» он тоже сокрушает выходами из игрового пространства, наглыми пробоинами в нем; он не дает зрителям забыть себя и почувствовать себя в безопасности за этой самой «стеной». Агрессивно-игровые отношения с публикой есть закон его театра, который в конечном счете преследует лишь одну цель: продрагаться к реальности, к голому факту, который должен хоть на секунду стать фактом и событием зрительской жизни. «Чтобы играть и смотреть было опасно, как падать с горы, а потом, когда спасешься, возникало чувство возвращения к жизни»<sup>13</sup>.

Он любит работать в малом пространстве, здесь ему легче организовать игру и «зацепить» публику. В 1982 году спектаклем «Вагончик» он открыл Малую сцену МХАТ. Малые

сцены тех лет — театральный сквознячок, глоток свежего воздуха в насквозь подконтрольном репертуаре. Возможность жизни для маргинальной пьесы и маргинального режиссера. Возможность актеру ощутить дыхание близко сидящей публики.

Пьеса «Вагончик», написанная журналисткой Ниной Павловой, валялась среди многих иных безнадежных пьес в литчасти МХАТ. Ефремов предложили ее Гинкасу, и тот, к моему изумлению, согласился. Вся эта затея с точки зрения официоза (включая внутримхатовский, самый опасный) была крайне сомнительной. Безработный режиссер с полудиссидентской репутацией, неореалистическая пьеса, толкующая уголовный быт подростков на какой-то подмосковной стройке, — все это было бы кстати в молодом «Современнике», но не в одряхлевшем главном театре державы.

Гинкас разглядел в пьесе контуры своего театра. Он увидел здесь возможность соединения резкого натурализма с откровенно игровой театральной структурой. На Малой сцене МХАТ режиссер и художник Эдуард Кочергин придумали некий производственный коллаж из подручного российского материала. Притаскивали какие-то сгнившие доски, расстилали что-то вроде брезентового коврика, вываливали на него кучу мусора и цемента, заливали все это водой. Из зрительских дверей выходила бурча какая-то старуха с ведром, начинала разбираться с этой грязью. Старуха уборщица была настолько настоящая, что публика от нее шарахалась. На самом деле это была народная артистка Валерия Алексеевна Дементьева, которая должна была подготовить зал для открытого судебного заседания.

Судили девочек, от нечего делать избивавших друг друга. Дралась от скуки и от избытка энергии. Других интересов не было. Одурь бессмысленного быта, бессмысленной стройки. Советская «власть тьмы». Девочек играли актрисы МХАТ и реальные детдомовки. Гинкас строил игру на точно угаданной и тонко обыгранной типажности. В пространстве Малой сцены он пользовался в основном крупными планами. С этой целью внутри мхатовской труппы он произвел раскопки, открыв для себя двух замечательных характерных артистов — Брониславу Захарову (она играла мать одной из девочек) и Владимира Кашпура, который

играл судью. Броня Захарова приносила с собой стихию темного пьяного косноязычного быта. Кашпур же виртуозно лепил образ правоверного советского отставника, получившего задание исправить весь мир и свято верящего в свою миссию.

Живая жизнь завораживала публику, но под финал обрывалась нотой острой боли. Судья — Кашпур отпускал девочек на свободу. Отпускал вопреки закону, переступал этот закон, вероятно, первый раз в жизни. «Как будущих советских матерей» отпускал. Эту фразу про матерей он извлекал откуда-то из подсознания, бросал ее не в зал судебного заседания, а как бы в целый мир, лицо его сморщивалось гримасой боли. Плакать он не умел, должность не позволяла.

Резкий и терпкий натурализм, погруженный в игровую стихию, — формула режиссерского стиля Гинкаса. Таким кружным путем он выходит к постановке «последних вопросов». В спектакле «Казнь декабристов» публику ведут в игровое пространство указатели «На казнь» — типичная для режиссера двусмыслица, которая держит его театр. Предметом игры у него становится страдание, последние минуты человека перед казнью и сама казнь. «Все, все что гибелью грозит», вызывает у режиссера прилив театральной энергии. Он работает в зоне мифологии, полагает, что только миф передает правду человеческого существования — «в нем слышен не ледяной тон некоего верховного жреца, а глупое, живое дыхание человека»<sup>14</sup>.

Такого рода «дыхание» он обнаружил у Достоевского. Тут не идейное родство, а близость основного жизненного переживания, того, что Станиславский именовал «аффективной памятью». Осужденный на казнь автор «Бедных людей», приготовленный к смерти и помилованный за несколько секунд до гибели, всю свою дальнейшую литературную жизнь занимался одним вопросом: «Что же с душой в эту минуту делается?». Кама Гинкас смотрит в эту сторону неотрывно. В интервью в связи со спектаклем «Казнь декабристов» он сообщил журналистке любопытный факт своей биографии: «На втором курсе я поставил спектакль «Ночной разговор с человеком, которого презираешь» по Дюрренматту. Палач приходит ночью на квартиру к писателю, чтобы его убить. Для мудрого писателя палач — без-



грамотное быдло, машина, которая выполняет грязную государственную работу. Писатель оскорбляет палача, буквально плюет ему в лицо. Но неожиданно палач оказывается опычнее в таком немаловажном деле, как умирание. И он грустно и терпеливо учит писателя, как надо умирать...»<sup>15</sup>.

Гинкас начал с этого спектакля. Смерть для него — «немаловажное дело», к которому надо подготовиться. Особенно хорошо это видно в цикле его работ по Достоевскому. Центральный спектакль этого цикла, в который надо включить еще и оперу «Н. Ф. Б.», сделанную по мотивам «Идиота» в Германии, — инсценировка романа о Раскольникове.

Спектакль «Играем «Преступление» Гинкас поставил в 1991 году в Московском ТЮЗе. В театре Геты Яновской он арендовал флигель во дворе. В том флигеле, хранящем следы свежей побелки (замечательно найденный сценический образ романа — запах известки преследует героя), появлялся Родион Раскольников. Бритый по-тюремному, черное длинное, явно не по размеру пальто, какие-то не то клоунские, не то зёковские ботинки. Он то мычал, то говорил на каком-то тарабарском языке. Иногда с огромным трудом, по слогам пытался объясниться по-русски. Так Гинкас заявлял героя романа, на роль которого был приглашен Маркус Гротт, шведский актер из Хельсинки.

Экстравагантная идея очень быстро получала свое внутреннее оправдание. Такой Раскольников немедленно разрушал автоматизм восприятия классического текста. Языковые трудности актера обнажали трудности постижения реального смысла книги. Деконструкция текста обычно входит составляющей в театральную игру, которую Гинкас затевает. Двуязычие Раскольникова напрямую сталкивало нас с обжигающим смыслом книги.

Спектакль разворачивался как абсурдный языковой поединок. Бесноватый молодой человек пытался объяснить, вопрос понимания был для него вопросом жизни и смерти. Надо вот только найти слова и объяснить окружающим свою идею о «муравейнике» и «твари дрожащей». Не объяснил и слов не нашел. Казалось, этот бритый наголо финско-шведский маньяк в нелепых ботинках стремился на родину революции, а попал в страну обывателей, которые не могут его понять без переводчика. «Революционеры» тут

давно перебиты и остался только один человек по имени Порфирий Петрович, который Раскольников понимает без всяких слов.

Виктор Гвоздицкий представлял знаменитого следователя как искуснейшего лицедея. Он примеривал десятки масок, словом играл так же виртуозно, как душой Раскольников. И вдруг в какой-то момент сквозь эти кошки-мышки прорывалось мгновение голой правды без всяких игровых масок: «Кто я такой? Поконченный человек!». И это уже был не лицедей, и не черт, и не следователь, а, может быть, сам автор романа, прошедший сквозь искус революционной идеи, отбывший свой срок каторги и понявший про жизнь что-то самое важное.

Ходы к «самому важному» Гинкас ищет в новой физиологии театра. Часто его спектакли вызывают — особенно у свежей публики — болезненные рефлексии. Его Раскольников, например, брал топор в руку и готовился отрубить голову живой курице. Публика зажмурилась глазами, а топор с хрустом врезался... в кочан капусты. Он провоцирует публику, не боится сталкивать низменное с божественным. Он сверлит человека до тех пор, пока тот не забьется в судороге — и тогда прозвучит почти неслуханный хорал или иная духовная божественная музыка. Он знает закон косвенного влияния на современного зрителя, разуверившегося в «прямых» словах. Правда в его спектаклях приходит через внесловесные средства — вой баб (в спектакле о Пушкине), иностранный язык Раскольникова и вальс, «напетый» глухонемыми (в спектакле по Достоевскому). Ему нужна театральная провокация, чтобы засветились новым смыслом старые истины. В «Записках из подполья» вместе с тем же Гвоздицким он пытался через эпатаж представить то, что весь мир именует вслед за Достоевским человеческим «подпольем». Бесстрашию писателя он попробовал ответить бесстрашием театральной игры, которая была и не понята, и не принята. Герой «подпольного сознания» — Виктор Гвоздицкий — изощренный провокатор в старом халате и каком-то бабушкином берете, спущенном на ухо, выплескивал свое «подполье» так, как изрыгают дурную пищу. Грубый натурализм и крайняя театральность сталкивались в пределах одного спектакля. Гвоздицкий вел из-

нуряющую игру с Богом и самим собой, по сложности мало с чем сравнимую на современной сцене.

Публики тот спектакль не собрал, несмотря на то, что половина зала была отгорожена и пустовала. Это был один из немногих спектаклей Гинкаса на большой сцене того театра, которым руководит Гета Яновская. Гинкас на долгие годы ушел затем в «подполье» малого пространства, а Яновская осталась наедине со своим «театрально-зрелищным предприятием» и большой сценой. Она ведь отвечала не только за спектакли, но за строительство театральной «семьи», которой у нее не было столько лет. Гета строила очередной театральный «дом», Кама занимался своим очередным спектаклем. Такой наметился дуэт, так распределились роли.

Москву Яновская покорила «Собачьим сердцем» Михаила Булгакова. Премьера спектакля (1987) и журнальная публикация шедевра, находившегося под цензурным запретом с 1925 года, совпали. В зале детского театра в те дни можно было видеть цвет «перестроечной» Москвы. Как часто случалось в годы эйфории, интерес к «запретному плоду» — повести Булгакова — перекрывал интерес к спектаклю. Между тем именно спектакль был нов, а его содержание ни в коем случае не сводилось к политической метафоре, которую можно было вычлениить из текста.

Художник Сергей Бархин столкнул в пространственном мире «Собачьего сердца» два начала. Первое — оперное, позолоченное, «египетское» (там среди лотособразных колонн статисты разыгрывали пародийную «Аиду», любимейшую оперу героя повести профессора Преображенского, а также самого создателя «Собачьего сердца»). Оперное пространство сталкивалось и как бы перетекало в пространство обугленное и ободранное. Сцена была завалена не то углем, не то пеплом. Возникал образ выжженной земли, «черного снега», приснившегося когда-то Булгакову.

Запрещенную повесть, в которой были предсказаны до деталей последствия революционного эксперимента по созданию нового человека, Яновская лишила сатирического жала. Не зря она начинала спектакль с жалобного воя вьюги, который переплетался с жалобным воем людей. Все участники будущей игры сидели на авансцене и обращали в театральные небеса какой-то надсадный вопль, стон, кол-

лективную жалобу. Потом все затихало и оставался только одинокий голос пса-дворяниги, того самого Шарика, которого профессор Преображенский приласкает, откормит и положит на операционный стол. Присвоив права Творца, профессор создаст гомункула с человеческим лицом и собачьим сердцем.

Яновская, как и Гинкас, признавала за театром игровой закон, вне которого ни одна идея не может быть выражена. Она устроила театральные праздники из явления Полиграфа Шарикова (А.Вдовин), вылупившегося из милой дворяниги. «Гомо советикус» предстал во всем своем омерзительном великолепии. Высокий юноша с перебинтованным лбом сбрасывал с себя собачью шкуру, «ребенок» вытягивал вперед руки и совершал трогательные шаги навстречу прослезившемуся «папаше»-профессору (Преображенского играл В.Долгоруков). Потом он падал в «черный снег» и снова вставал, упрямо отыскивая устойчивость в вертикальном положении. Раскат смеха сопровождал первые человеческие слова Шарикова, усвоенные еще в собачьей жизни: «отзынь, гнида» и «не толкайся, падло». Потом «новый человек», гипофиз которого был пересажен от алкоголика Клима Чугункина, хватал бутылку из-под дешевого портвейна и жадно припадал к ней. Вновь звучала тема «Аиды»...

Спектакль ТЮЗа обращал к залу не «политическую метафору», а важнейший вопрос о границах человеческого познания и праве вмешиваться в саму природу жизни, в ее святая святых. Великий эксперимент, начатый под знаком создания «нового человека», оказывался губительным и для Шарикова, и для тех, кто его сотворил. Затолкать Шарикова назад так же трудно, как накрыть Чернобыльский энергоблок саркофагом. Профессор и его ассистент набрасывались на свое лабораторное творение. Они душили Шарикова быстро, ловко и молчаливо, забыв все просветительские теории и принципы.

Великий профессор оставался вдвоем с вновь обретенным милым псом-дворянигой в центре сцены. Падал черный снег, медленно исчезал свет. Не было ни «Аиды», ни каких-либо иных театральных шумов. Полное беззвучие.

Недалеко от меня сидел академик Андрей Дмитриевич Сахаров. Незадолго до премьеры Булгакова ему разрешили

вернуться в Москву из ссылки. Присутствие в зале такого зрителя обостряло восприятие булгаковского сюжета. Редактор журнала «Театр», воспользовавшись случаем, решил взять интервью у опального академика. Один из создателей водородной бомбы говорил об ответственности ученого. Он представил себе, что будет, если родимые Шариковы попадут в космос: «Ведь они опоганят всю Вселенную!».

Академик закончил тем, что верит в Разум. О театре он совсем не говорил. Проблемы строительства театральной «семьи» и общего «дома» его не занимали. Между тем «Собачье сердце» имело огромный успех, Шарикова повезли по Европе, один фестиваль сменялся другим, актеры приоделись и подкормились, будущее казалось безоблачным. Мало кто представлял тогда, каким опасным окажется воздух свободы для театра, привыкшего существовать в замкнутом пространстве. Гастроли и фестивали заменили ежедневный творческий труд, спектакли рождались редко, а успех «Собачьего сердца» не повторялся. В труппе нарастало брожение, вспыхивали и подавлялись волнения. Идея «театра-дома» явно переживала кризис. В такой ситуации каждый спектакль мог стать последним. Огромным усилием творческой воли Г.Яновская кризис преодолела. Но потеряла дар легкости. Что бы она потом ни ставила — чеховского «Иванова» (спектакль назывался «Иванов и другие»), фантазию на темы «Синей бороды» Оффенбаха или «Грозу» Островского — сверхзадачей было доказать, что она Режиссер, еще Режиссер, всегда Режиссер, и эта дополнительная тяжесть перекашивала строение спектаклей. Впрочем, это не мешало ее премьерам быть в центре внимания критики, и часто лучшей критики, стосковавшейся по концептуальной режиссуре.

Пока Г.Яновская разбиралась со своим театром, К.Гинкас счастливо обжился в комнатном пространстве. Он был свободен в выборе актеров, у него были обязательства только перед своим воображением и замыслом. Каждый сезон возникал какой-нибудь небольшой проект, который умножал славу режиссера. Когда у Гинкаса забрали флигель, он освоил фойе. Тут он вновь стал играть в Достоевского и поставил «К.И. из «Преступления» (1994). Это был полуторачасовой монолог Катерины Ивановны, вдовы Мармела-

дова и мачехи Сонечки. Монолог, произнесенный в излюбленных режиссером обстоятельствах: в присутствии смерти, на поминках, перед гробом, стоящим где-то за стеной. На роль К.И. была приглашена Оксана Мысина, замечательная актриса «эксцентрической школы». Игра строилась на смене масок и настроений. Худая и длинная как жердь, в черном мужском распахнутом пальто, цирковых, не по размеру ботинках (гардероб, казалось, был взят напрокат у Раскольниковова), она играла — часто без видимого перепада — то подвыпившую бабу-скандалистку, то заботливую и нежную мать, то экстатическую кликушу-богомолку. Гинкас ввел в спектакль детей (он всегда предпочитает «натуру»). К.И. демонстрирует свое несчастное потомство, вытаскивает какие-то бумажки, твердит о своем благородном происхождении, заскакивает в соседнюю комнату к гробу и, возбудившись, продолжает свой отчаянный поединок с публикой. «И чем больше этой почти пугающей натуралистической точности в деталях, тем сильнее ощущение кошмарного сновидения, тем менее реальны и эта женщина, и эти дети, и слова поминальной молитвы. И образ обезумевшей от горя женщины двойится. Она горюет, но она и дразнит своим горем, своим отчаянием. Она провоцирует и острым глазом ловит ваш отклик»<sup>16</sup>. Так дышит актерская ткань в спектаклях Гинкаса. В конце спектакля — вполне ожидаемая метафора: Катерина Ивановна ухватывалась за какую-то лестницу, взбиралась к потолку, а потом еще билась в истерику и стучалась в этот потолок с единственной мольбой пустить ее туда, наверх, где находят утешение все страдальцы. Мощная музыкальная тема сопровождала этот выплеск человеческого горя, который у Гинкаса венчает любую игру с жизнью и смертью.

Спектакль был признан лучшим в московском сезоне. Я смотрел его спустя год после премьеры. Критиков в публике не было, а было несколько десятков рядовых зрителей, актриса пыталась пробиться к ним, задиралась, общалась, вытягивала на реакцию. Игра не залаживалась, провокация в зоне риска не только не сближала К.И. с публикой, но отдаляла. Малое пространство обнаруживало свои подводные рифы. Театр терял не в количестве зрителей, а в качестве театрального переживания.

В свое время Немирович-Данченко доказывал Станиславскому, что студийное малое пространство в некотором отношении опасно для искусства актера. Он полагал, что сценическое искусство, замкнутое в малых размерах студийного театра, может быть предметом эксперимента, может даже представлять некоторые драгоценные для сцены качества, но никогда не может быть так ярко, так захватывающе, как в театре. «Есть же что-то в актере, что ширится, развивается, ярче звенит от необходимости преодолеть известный резонанс, есть что-то, что не только заражает залу, а и заряжается ею, залой. В самом творчестве актера происходит такой процесс, по которому его возможности становятся все шире и звонче от того, что широк и звонок резонанс сценической аудитории»<sup>17</sup>. Спор этот происходил 31 декабря 1917 года.

Кама Гинкас, а рядом с ним другие крупнейшие режиссеры надолго «дезертировали» в малое пространство. Они ушли туда в поисках новой «артистической культуры». Но вслед за ними туда же спрятались режиссеры поменьше и посообразительнее. Идея комнатного театра, приносящего быстрый успех, овладела режиссерскими массами. Не зря Марк Захаров пугал своих коллег тем, что следующий спектакль он сделает в лифте. В лифте я еще спектаклей не видел, но то, что зрителей усаживают в фойе, в коридоре или прямо на сцене, обрезая зал, как ненужный аппендикс, — все это в конце XX века вошло в норму.

Именно так, усадив горстку зрителей на сцене ТЮЗа, Гинкас сыграл «Казнь декабристов» (1995). Пьеса была собственного производства. Он репетировал ее в начале 80-х в Художественном театре: тогда нам казалось, что документальная драма о казни лучших людей России, о том, как у нас даже повесить-то как следует не умеют, произведет сильное впечатление. К тому же в материале этом были все слагаемые, необходимые для театра Гинкаса: правда факта и миф, абсурд и юмор, наконец, игра со смертью. В Художественном театре пьесу сочли идеологически сомнительной, и репетиции быстро заглохли.

Прошли годы, старый замысел Гинкаса попал в контекст новой российской реальности, в которой смерть подвергалась такой же инфляции, как рубль. Когда с утра до вечера питаешься телевизионным зрелищем обугленных лиц

и расчлененных тел, театральная игра со смертью как-то не залаживается. Театр игрового «факта» выставлял образцы петель и крючьев, при помощи которых казнили в старой России; герои подробно обсуждали, кто где стоял, как оборвались веревки (ко времени казни декабристов палачи подзабыли ремесло — полвека в России не вешали). Актеры носили на груди дощечки с именами героев, которых они обозначали. Но лиц, которым можно было бы сочувствовать или ненавидеть, не было, как не было и того «глубокого живого дыхания человека», которое Гинкас умеет открывать как никто другой. Брехтовские ходы — вне человеческого обоснования — производили обратное впечатление. Чем больше «выходили» из несуществующих ролей, чем сильнее «остраняли» пустоту, тем более неловкое чувство испытывала публика, приглашенная «на казнь».

Важную роль Автора или Историка «остраняла» Гета Яновская. По замыслу Автор должен был сухо и протокольно комментировать происходящее. Игра покоилась на том, что люди, участвующие в реальной истории, восстановить правду не могут. Уже во время события история превращается в миф, и никто уже не может точно сказать, сколько веревок оборвалось, кто где стоял во время казни и что сделал перед смертью. Историк сидел в первом ряду спиной к публике и подавал реплики. Удержаться в рамках протокола Г.Яновская не сумела. Ее распирала гражданская страсть. В конце концов она вышла к играющим. Она ободряла их и сострадала им, она даже закуривала вместе с ними, печалась о несчастной доле России. И чем больше она страдала, тем большим становилось отчуждение. Чувства, загрубевшие от зрелища ежесдневной смерти, не шли на контакт с театром. Прямое слово на слезе отторгалось теми секретными защитными механизмами, которыми вооружена человеческая психика. Virtuозная монтажная техника Гинкаса столкнулась с тем, что режиссер вынужден учитывать. Он вынужден учитывать, где сегодня находится не только игровой, но болевой порог, потому что последний «монтаж» осуществляет в театре не режиссер и даже не актер. Этот монтаж осуществляет зритель, который приносит с собой улицу. Признаюсь, я оказался в тот вечер плохим зрителем. Казнь декабристов смонтировалась в мо-



ей голове с кадрами чеченской войны, и перед таким монтажом театральная игра оказалась бессильной.

Гинкас отрубил зал в «Казни». Яновская вскоре прошла по этому же пути. «Грозой» Островского публика наслаждалась, сидя на сцене. Не надо думать, что семейный режиссерский подряд работает синхронно. Скорее он работает «циклами». Скажем, пока Гета занималась «Грозой», Кама успел сочинить «Макбета» в Муниципальном театре Хельсинки. Там он вернулся к большой сцене и большой публике. Пространство меняется, но стихия игрового театра полностью подчиняет себе обоих режиссеров. Играют они, конечно, тоже по-разному. В лучших вещах К. Гинкаса сквозит импровизация, озорство, «легкое дыхание». В лучших вещах Г. Яновской всегда виден мысленный каркас, построение, те «муки слова», которые многими ценятся в искусстве невероятно высоко. Так сложилась репутация тюзовской «Грозы».

«Я понимаю, что все это наше русское, родное, а все не привыкну никак». Проходную фразу одного из героев пьесы Яновская развернула в глубоко продуманную (вместе с Сергеем Бархиным) временнó-пространственную композицию, которую можно назвать если не «энциклопедией русской жизни», то уж, во всяком случае, энциклопедией современной режиссуры. Великолепно «работает» горизонталь и вертикаль сцены, вся ее техническая оснастка (отсылающая к легендарным работам Любимова и Боровского). Придуманы «люди грозы», не существующие у Островского (поклон Мейерхольду). Virtuозно разработана музыкальная партитура, оркеструющая пьесу на фольклорном уровне. Заново переосмыслена «природа чувств» в Островском и вся система человеческих конфликтов и взаимоотношений «Грозы». По-новому увидены Кабаниха (прекрасная работа Эры Зиганшиной), Кулигин (Игорь Ясулович), юродивая Катерина (Юлия Свежакова), да и все самые второстепенные персонажи пьесы (поклон учителю Товстоногову). Режиссер не оставила не интерпретированным ни одного живого места старой драмы. В ответ возникла волна критических умозаключений, порой очень содержательных. В героях Островского, сотворенных в ТЮЗе, некоторые обнаружили архетипы, имеющие отношение к тайным основам национальной жизни. После таких открытий

критика обычно начинает задыхаться от собственного глубокомыслия.

В «Макбете» меньше всего как раз глубокомыслия. Режиссер играет с Шекспиром так же, как он играл бы с любым другим автором. То, что спектакль идет в Хельсинки, конечно, важно. Театр — это всегда «здесь и сейчас», вероятно, поэтому в последних русских «Макбетах» — ржавое железо, форма хаки, чеченский синдром. А тут — чуть отъехал от Петербурга, и завил горе веревочкой. Фамилии актеров загадочны, как строки «Калевалы». Леди Макбет играет артистка Анне Элина Люютикаяйнен, это можно только спеть. Кама это запросто выпевает, он давно освоился в стране Суоми (с тех самых пор, как из России стали выпускать). Он работает тут с той полнотой самоосуществления, которой у него часто не хватает в Москве. Поставил «Чайку», «Палату № 6», «Преступление и наказание». Может, в стране Суоми он обретает прибалтийское небо своего литовского детства?

Обратившись к Шекспиру, Гинкас вновь пытается извлечь энергию из столкновения смерти с игрой. Он погружил пьесу в некую первобытно-общинную среду, еще не тронутую христианской цивилизацией. Представьте себе африканскую пустыню с чахлой, кривой растительностью, как на плохо выбритом лице, представьте, как выпаленное, выжженное полотно загибается, закручивается, как пламя, ползет в небо и застывает скалой. Представьте эту «землю дыбом» и леди Макбет, цепляющуюся там, на вздыбленной вертикали, за какой-то бугорок и замирающую в виде некоего жалкого зародыша. Вообразите шатры, людей с яйцеобразными, увеличенными, забинтованными головами и телами, повозки, колесницы, муляжи трупов, которые волочат из конца в конец сцены и лупят по ним палками. Представьте себе Гамлета, который в самом начале убил Клавдия, и вы получите «Макбета» в Муниципальном театре Хельсинки.

Гинкас ощущает «Макбета» как осколок иного, огромного целого. Наемные убийцы-алкаши по совместительству служат сторожами, могильщиками и шутами, иногда не сразу поймешь, что перед тобой — «Макбет», «Гамлет» или «Двенадцатая ночь». В его «Макбете» нет ведьм как носителей судьбы. Ведьмы у Гинкаса — миленькие девочки,

эдакие лолиточки, возникающие из каких-то отверстий, проделанных в игровой пустыне. Девочки Макбету не прочтат, они его соблазняют. Так современный режиссер ответил на запрос своего дня. Мы ведь не по «Гамлету» живем и не по «Макбету» страдаем. Наше «быть или не быть» попроще: мы с судьбой не меряемся, имеем дело с соблазном, в лучшем случае — со страстью. Леди Макбет страстно любит своего мужа, так любит, что готова мир положить к его ногам вместе с короной и горой трупов. В этом «Макбете» нет проблемы морали как христианского изобретения. Тут детей режут, как куриц, не задумываясь и не содрогаясь. Тут правит наглый случай, человеческая жизнь дешева, как простейший реквизит (театральность зла, как обычно у Гинкаса, подается простыми средствами: Макбет меняет перчатки — белые, желтые, красные — вот тебе и вся философия игрового театра, построенного на крови).

Постановщика «Макбета» числят у нас по разряду режиссеров-интеллектуалов. Это, вероятно, заблуждение. Мозги в этой семье — у Геты, у Камы же — интуиция. Он идет от впечатления, его тянет за собой яркая краска, случайный мотив, который он разрабатывает до конца, до дна и там, на глубине, порой обнаруживает мощный питательный источник (тут он, вероятно, и сошелся с художником Сергеем Бархиным, способным ответить или подыграть сюрреалистическим видениям своего режиссера). В этом «Макбете» правит библейский образ пустыни. В этом «Макбете» контрапунктом возникает образ дыры, происхождение которой не берусь указывать. В мировом устройстве Гинкаса и Бархина есть какие-то скважины, пробоины, щели, откуда появляется и куда проваливаются люди. Из одних дыр-скважин возникают ведьмы-красотки. Из других дыр производятся на свет войны. Этот обряд повторяется несколько раз. Тревожное сочетание бесплодной пустыни и жизни, что продолжает играть и корчиться в родовых муках, — едва ли не самое стойкое впечатление, которое можно вынести от хельсинского «Макбета».

Как обычно у Гинкаса, сквозной игровой прием не может овладеть всем пространством пьесы. Бутафорские убийства приедаются, а сюжетность начинает торжествовать над

театральной метафорикой и метафизикой. Когда основное событие пьесы постепенно просветляется, оно кажется мелковатым. Макбет похож на Гамлета, а месяц в небе — на сыр голландский; жизнь пронизывают уподобления и созвучия, но в конце концов остаешься наедине с актером и актрисой, которые не могут долго поражать собой. Гинкас многое сделал за Анну Элину Люютякяйнен и Сантьерна Киннунена (он играет Макбета). Он их, как говорится, закрыл. Но умирать в актерах он не собирался. И если глаз удовлетворяется изумительной общей картинкой, подвижностью и гибкостью режиссерского воображения, то и желать больше нечего. Все остальное — плата игрового режиссерского театра за радость совместной игры. А есть ли другая радость в театре?

P.S. Поставив «Макбета», Кама Гинкас перенес тяжелый инфаркт, о котором я узнал далеко от России. Первая мысль была чисто театральной: у нас опасной пьесой, накликающей беду, считается «Чайка», у них — «Макбет». Ставишь эту пьесу — жди сюрпризов. Американские мои приятели привели множество примеров того, как кто-то, взявшись за «Макбета», руку сломал, пережил наводнение или ушел в мир иной. Летом 1997 года режиссер Кама Гинкас играл не в Шекспира. Он играл со смертью и провел эту игру по всем правилам своего театра: достойно, с юмором, не унижаясь перед ведьмами. А та страна и тот город, в котором он поставил «Макбета», восстановили порядок. Великодушные финны сотворили четыре обходных шунта к Каминому потрепанному «мотору». Так хорошо его «зашунтировали», что Кама вернулся в родимый ТюЗ, в театр Геты Яновской, и поставил в этом театре пушкинскую сказку «Золотой петушок», в малом пространстве, а потом, не переводя дыхания, сотворил «Комнату смеха» О.Богаева, екатеринбургский вариант «Последней ленты Креппа» С.Беккета. Большую сцену он обузил до масштабов своей обычной «волшебной коробочки», на этот раз мрачноватого ящика, в который вот-вот «сыграет» одинокий изношенный советский старик. Гинкас играл во флигеле, в белой комнате... На этот раз он играет в гробу: так читается пространство металлической складывающейся комнаты в коммунальной квартире, приснившейся Сергею Бархину.

Вместе с Олегом Табаковым режиссер вошел в опасную зону убогого быта, к которому создатель «Вагончика» и «Тамады» не прикасался много лет. Первоклассному комедианту Гинкас предложил классический набор своих сценических инструментов. Табаков быстро обустроился в игровом гробу. Звуки урчащего унитаза он научился переживать как музыку ада. Если б еще пьеса выдержала, если б не стреножила высокую затею, если б... Впрочем, сослагательного наклонения искусство не терпит. В «Русской почте», переименованной в «Комнату смеха», Кама Гинкас продолжает рискованную отважную игру. Про что? Да все про то же. Про жизнь, единственным содержанием которой стала подготовка и встреча со смертью. Про театр, который защищает от жизни свою исконную игровую территорию.

## Эпос и лирика

«Задержанное» поколение (к нему принадлежат и герои предыдущей главы) — это те, кто пришли в наш театр в конце 60-х и попали на долгие годы в мертвую паузу истории. «Шестидесятники» по режиссерскому паспорту, они были отторгнуты не только чиновниками, но и своими учителями. Органической смены поколений не произошло: в условиях сложившейся театральной системы значим был только тот, кто имел свой театральный «дом». «Дома» эти во владение распределялись чиновниками, и потому маргиналам или тем, кого можно было бы отнести к контркультуре, создать свой театр было практически невозможно (особенно в столицах). Лидеры советской сцены тоже не торопились пускать в свои владения конкурентов. Товстоногов открыто формулировал невозможность впустить в свой «дом» потенциального разрушителя. Чем талантливее ученик, тем большую угрозу он несет. Товстоногов расселял своих подмастерьев по ленинградским театрам, но разрушать свой «дом» и помогать своим «могильщикам» он не захотел (надо сказать, что его настрадавшиеся ученики, в

том числе Яновская и Гинкас, хорошо усвоили и этот завет своего мастера).

Тем не менее «задержанное» поколение явилось и предъявило свой счет. Центральными фигурами этого поколения стали Лев Додин и Анатолий Васильев. При общности исторической задачи, которая выпала на их долю, при близости предлагаемых обстоятельств, в которых они работали, нет в нашем театре более полярных режиссеров. В сущности, они являют собой два полюса новейшей русской сцены, если хотите, «эпос и лирику» современной театральной России.

Анатолий Васильев — ученик Марии Кнебель и Андрея Попова, двух правоверных мхатовцев. Лев Додин — воспитанник Бориса Зона, прямого ученика Станиславского и одного из самых толковых его интерпретаторов.

Общий театральный корень важно отметить. Не менее важен исторический знак, под которым входило в жизнь поколение Васильева и Додина. Война и первые послевоенные годы — их родина-время.

Васильев — провинциал, южанин из Ростова-на-Дону. В этом крикливом и пестром городе он провел юность, там закончил химфак университета, а потом нанялся на корабль и бороздил Тихий океан для пользы науки. Что толкнуло моряка и химика в режиссуру — неизвестно. Известно только, что в 1968 году, как раз перед тем, как советские танки вошли в Прагу, он очутился в стенах ГИТИСа. В 1972-м оказался на стажировке в Художественном театре, начал ставить «Соло для часов с боем» с мхатовскими «стариками». Он вошел в Художественный театр как в сон, как входят в образы художественной литературы. Во сне он увидел собственные похороны. Спектакль ему выпустить не дали (не без помощи прославленных «стариков»). Изгнание из МХАТа стало исходным событием его жизни. С тех пор он невзлюбил наших актеров-«звезд» и стал именовать их не иначе, как «портретами».

Додин — мальчик из профессорской семьи. Всю жизнь провел под небом северной российской столицы, океанов не бороздил, никаких иных интересов, кроме театральных, не имел. Закончив институт, попал в подмастерья к Зиновью Корогодскому, в детский театр, который тогда был у

всех на виду. Хозяину Ленинградского ТЮЗа, так же как руководителю БДТ, нужны были подмастерья. В этом качестве Додин пребывал немало лет. Как только он заявил себя самостоятельным мастером (это был 1973 год и это была пьеса Островского «Свои люди — сочтемся!»), над ним нависли тучи. Вскоре ему пришлось покинуть ТЮЗ и начать бродяжническую режиссерскую жизнь.

Оба — театральные экстремисты, фанатики, но на свой лад. Додинский фанатизм скрыт за внешней благообразностью. Его облик ассоциируется с преуспевающим ученым. Или раввином. Рано поседевшая аккуратная борода, кожаный пиджак, очки в роговой оправе. Как чеховская героиня, ходит всегда в черном. Мягкая властность тона. Говорит неспешно, кружит, как коршун, вокруг одного и того же, чтобы наконец ухватить общеизвестное и повернуть его неожиданной стороной. Так же и ставит: с максимальной подробностью, с бесконечным интересом к деталям, к тому, как создается жизненный узор. Мышление — романное. Геология, профессия отца, кажется повлияла на характер и метод его «раскопок» в области прозы. В рамках нормальной пьесы ему негде разгуляться, он не чувствует себя полноценным соавтором. Ему нужна многофигурная композиция и перспектива, уходящая в бесконечность. К его спектаклям иногда готовишься, как к перелету через океан. «Братья и сестры» идут в два вечера, «Бесы» длится десять часов с двумя антрактами-посадками. Люди приходят с едой и питьем, знают, что тут их ждет не только радость, но и испытание. Так существует наш театральный «эпос».

Взглянув на Васильева, не сразу разгадаешь, кто перед тобой. Странная смесь Достоевского и Григория Распутина. Широко расставленные напряженные глаза, седая, как бы неухоженная борода, волосы сзади заплетены в косу, на шею косынка, куртка или рубашка на выпуск, подпоясанная как-то по-толстовски.

Художник и одновременно знахарь, старец или колдун. Но все не по-монашески и не по-русски стильно, живописно, если хотите, театрально. Вера и Игра входят в его понимание театра, а православный мистицизм расцвечен огоньками провокационного юмора. Разочарование в театре преследует его беспрерывно. Свою театральную жизнь он

воспринимает как командировку, выписанную ему Господом Богом. Достоевский и Пиранделло — его главные авторы. Работает на границе верования и знания, в любом сумасшествии обязательно отыскивает метод. Говорит, как пишет, сгущениями, тяготеющими к афоризму. Он подавляет инициативу критиков, формулируя себя подробно и со вкусом. Не дождавшись срока, печатает дневники, вводя читателей в лабораторию своего «психоремонта». Он мистифицирует и боготворит наш «серебряный век». Оттуда его идеалы, внутренний разлад и мука, которую он лелеет. Оттуда же нелюбовь к сцене-коробке, которую он обязательно разрушает. Образ его театра, как он его видит, расположен в плоскости сновидения. Он сравнивает его с детским чувством в темном прохладном сарае, сквозь щели которого пробиваются лучи света, а в них пылинки кружатся. Вот про это «кружение» он пытается рассказать.

Режиссер из Петербурга — воплощенный здравый смысл, но под ним таится бездна. Из этой бездны он тайно питает свое искусство. Московский режиссер — из породы «мучеников» и «мучающих». Часто его воспринимают как человека, вышедшего из той стихии демонического самоуничтожения, которая знакома нам по романам Достоевского. Иногда кажется, что он горит на каком-то внутреннем костре и продолжает сигнализировать обо всем, что с ним происходит. Такова театральная «лирика» нынешней России.

Васильев и Додин шли к своему театру трудным путем. Додин пытал счастья в разных местах, однажды попал в БДТ к Товстоногову и поставил там «Кроткую» Достоевского с Олегом Борисовым. Как только обозначился успех, стало ясно, что здесь ему не жить. МХАТу в начале 80-х он предложил инсценировку романа Федора Абрамова «Дом», которую незадолго до того поставил в Малом драматическом театре в Ленинграде. Я читал по его просьбе пьесу актерам и парткому Художественного театра. Додина тогда в МХАТ не допустили. А когда удалось все же дать ему постановку «Господ Головлевых» (по роману Салтыкова-Щедрина, который режиссер сам и инсценировал), то процесс создания этого спектакля превратился в сказку мхатовского театрального быта. В течение полутора лет Додин ткал по миллиметру огромное сценическое полотно, пригласив ак-



теров в соавторы и пытаюсь привить им вкус к такого рода сочинительству. Растренированное аморфное тело Художественного театра напряглось до предела. Первый прогон длился восемь часов. Под конец актеры играли с таким видом, что они должны сразу же по окончании репетиции четвертовать этого раввина, который измучил их своими навязчивыми идеями.

Додин, в отличие от Васильева, испытание МХАТом прошел, спектакль выпустил, и, может быть, это был один из самых важных спектаклей Художественного театра перед закатом империи.

Режиссер и художник Эдуард Кочергин увидели Головлево как сколок России с ее необъятным и одновременно душным, сковывающим простором. В толстовской «Истории лошади» Кочергин изобрел метафору мира-конюшни. На мхатовских подмостках он ограничил игровое пространство полами огромной шубы, распахнутой и будто распятой по периметру сцены. Все в «Головлевых» умещалось и умерщвлялось в объятиях этой шубы. В финале шуба сморщивалась и опадала, не открывая при этом никакой перспективы. Пространственное решение было поддержано световым и звуковым. В спектакле царила мистическая полутьма, в которой сверкали лампадные огонечки. Многократно усиленное биение человеческого сердца давало ритм зрелищу и рифмовалось с ритмом литургической службы (долгие месяцы на репетиции приглашался знаток церковного пения, и радиотрансляция, к ужасу внутримхатовских церберов, разносила по всем закоулкам театра заупокойные молитвы).

Биевание человеческого сердца не зря вошло в музыку спектакля. Тут правила не сатира, а ритуал и обряд, которые были едва ли не основным средством додинских режиссерских композиций. Обрядово играли в карты и «калякали» за чайным столом, обрядово спивались и грешили, обрядово приходили в мир и уходили из него. Ритмический рисунок «Головлевых» держался на повторах смертей и заупокойных служб. Психологизм как средство раскрытия человека тоже был подчинен обрядово-ритуальной структуре, что для многих мхатовских актеров оказалось делом чрезвычайной трудности. К тому же это был обряд, который лишал психологизм внутреннего содержания: форма

была установлена, но ее смысл был выхолощен. Воплощением этой чистой формы, лишенной содержания, и стал Порфирий Головлев, Иудушка, которого стоит отнести к важнейшим созданиям актерского гения Смоктуновского.

«Как-то расплылись, стали мучнистыми, бесцветными черты лица», — живописует Иудушку — Смоктуновского критик 1984 года. Хотя грима нет, но со знакомым лицом актера «что-то такое происходит, от чего берет оторопь»<sup>18</sup>. Оторопь брала от того, в какие тайники заглянул артист (будучи много лет свидетелем и «объектом» речевой манеры Смоктуновского, могу предположить, что в Головлеве, как, вероятно, во всяком великом, бесстрашном актерском создании, он прояснял и свою собственную природу). Смоктуновский прикоснулся к загадочному взаимодействию слова и души, к их редкому праздничному соитию и цветению и к их страшному несовпадению и вражде. В сцене карточной игры Иннокентий Смоктуновский и Анастасия Георгиевская справляли праздник домашнего словотворчества. Виртуозность мельчайшего словесного жеста откликалась в виртуозности жеста физического. Во всем этом было что-то родовое, семейное, уходящее в бездну исторической жизни народа. «Милый друг маминька» и еще не угробивший ее сыночек наслаждались жизнью как словесным поединком.

Это был один полюс речи. Другой же полюс Смоктуновский открывал исподволь и как бы отчужденно от героя, вернее, от его сознания. Речеговорение погружалось в стихию бессознательного и становилось орудием медленной пытки. Патока неторопливой речи обволакивает и душает собеседника. Промолвит слово и проверяет: так ли сказал, накинул ли петельку на человека. Изматывающий ритм, вибрирующая, журчащая, проникающая интонация. Поток уменьшительных суффиксов, как бы заласкивающих, зализывающих наносимую рану. Этими суффиксами он доводит свою жертву до полного оупения. Через слово поминает бога, сделав его своим пространственным и психологическим центром. Своими средствами актер творил образ и облик Пустословия, которое Щедрин открыл как уродливое и страшное в своей дальнбойной силе явление русской жизни.

Спектакль Льва Додина появился на свет в 1984 году, в щедринское по колориту время. Именно тогда череда «умертвий» настигла страну. Один за другим ложились у Кремлевской стены вожди, один за другим восходили на Мавзолей с прощальной речью их преемники. Жизнь пародировала мхатовский спектакль. В марте 85-го на Мавзолей взшел последний генсек. Речь была вполне казенная. И лишь одним нестандартным словом он проговорился и резанул слух. «Мы будем бороться против пустословия», — пообещал генсек. В этот момент я немедленно вспомнил о «Господах Головлевых» и нашем великом актере, который тогда еще играл Иудушку на главной сцене страны.

В начале 80-х власти дали Л. Додину во владение захудалый Малый драматический театр, призванный обслуживать тружеников Ленинградской области. Обретя свой театр, Додин стал «обслуживать» мир. Перемена статуса началась с сочинения театральной фрески под названием «Братья и сестры» (по роману Федора Абрамова). Режиссер как бы подводил исторический фундамент под спектакль «Дом»: время действия «Братьев и сестер» отодвинулось из 70-х в первые послевоенные годы.

Спектакль был сыгран в основном молодыми актерами, вчерашними додинскими студентами\*. Студенты были хорошо выучены, а Додин был к тому же вооружен опытом Любимова и его «Деревянных коней» (в основе которых, напомним, тоже лежала проза Абрамова). Колхозную сагу должны были сыграть городские мальчики и девочки, только что вышедшие из стен школы.

Начали не с изобретений, а с воспоминаний. Вспомнили, как некогда в ранние годы МХТ актеры ходили на Хитров рынок «изучать жизнь» (перед тем как поставить «На дне» Горького). Вот точно так же Додин со своими актерами двинулся на реку Пинегу под смехи театральных обывателей. Они прожили лето на Севере, в абрамовской деревне, существовавшей так, как будто война еще не закончилась. Они изучили и освоили народную речь, тот особый северный говор и интонацию, в которую неотторжимо впечатана душа человека. В самом этом говоре они об-

---

\* «Братья и сестры» сначала готовились в Ленинградском театральном институте, на курсе, которым Додин руководил вместе с профессором Аркадием Кацманом.

наружили десятки оттенков, которые потом виртуозно использовали на сцене. То было не подражание народной речи, всегда неловкое. Нет, то был интонационный образ народной жизни, который откликался образу изобразительному.

Прямо по центру сцены стоял большой щит, вроде стены деревенской избы, сбитой из старых, выщербленных бревен. По бокам от порталов раскачивались на оси две длинные деревянные жерди, которые могли замкнуть сцену или, напротив, распахнуть ее для тех, кто захочет сюда войти. Потом на сцену бросят луч света, замелькают на бревенчатом «экране» кадры военной кинохроники, прозвучит по радио знакомый голос с грузинским акцентом. Сталин обратится к советскому народу, но не к «товарищам», а к «братьям и сестрам». Бывший семинарист в критический момент вспомнит Священное писание и поменяет узаконенную им самим лексику. Затем деревянный «экран» поднимется вверх и открит за собой группу людей, напряженно вглядывающихся вдаль. Стоп-кадр. Застывший эпиграф. Из канувшей эпохи, из прошлого смотрят на нас те самые «братья и сестры».

Деревянный «занавес» Кочергина окажется сродни шерстяному занавесу Боровского в «Гамлете». Он также будет бесконечно преобразоваться, открывая запасы метафорической энергии: то перед нами потолок избы, то полог неба, то земля, то колыбель любви, то гнетущий образ все равняющей смерти.

В двух вечерах пекашинской летописи Додин восстанавливал целую эпоху послевоенной жизни. Он занял в спектакле почти пятьдесят человек и сумел объединить их единой художественной волей. Коллективный образ вымирающей деревни был воссоздан с той душевной затратой, которая заставляла вспоминать о раннем МХТ или молодом «Современнике».

Понятию «народная сцена», опошленному десятилетиями имитаций, был возвращен изначальный смысл. Актер приучался к новой театральной грамматике, к скульптурному и музыкальному ощущению пространства. На деревенском материале Додин творил визуальный театр, который на Западе знают по работам Тадеуша Кантора или Роберта Уилсона. Только здесь литература не была второстепенной.

Тут учили не только видеть, но учили жить. Без этого «учительства» театральный эпос в России не состоялся.

Советская послевоенная деревня, как и предреволюционное село Головлево, существовала на сцене по канонам мифа. Обрядовая символика организовывала зрелище. Из этого источника питался образ первого послевоенного сева, когда, выхваченные лучами света, плыли на нас женщины, каждым взмахом своих рук дарящих новую жизнь земле. Из него же рождалась сцена воскрешения из мертвых, когда все убитые разом появлялись в деревне и бросались к своим женам, старикам и детям. Так возник образ неоплодотворенной природы, когда перенесшие войну пекашинские бабы ложились на спины и неожиданно образовывали нечто вроде огромного единого человеческого тела или подсолнуха, молящего о небесной энергии. Осиротевшие, безмужние, пригретые редким северным солнышком, они замирали под ним, как весенняя земля в ожидании живительного семени.

Быт народа, уклад его нравственной и материальной жизни воссоздавался с дотошной поэтической зоркостью. Телогрейки и кирза, стирающие всякое различие пола, трофейные лакированные туфельки, которые примеривают, сбросив сапоги, запах мяса, которым впервые за несколько лет наелись досыта на празднике, запах березового листа в деревенской бане, которым воскрешают распаренное тело, буханка хлеба, которую не режут, а преломляют на много частей, чтобы помянуть погибшего отца, — все находило свое место в этой мифопоэтической обработке советского быта.

Меньше всего спектакль питался патриархальными иллюзиями. Тут рассказывали историю коллективного самоистребления нации. В этом было уже что-то дьявольское. Победившие фашизм на чужой земле, эти люди после войны с еще большим ожесточением стали вновь уничтожать самих себя.

В самоистреблении народа особая роль принадлежала искусству. Начав спектакль с речи Сталина и военной хроники, вторую часть «Братьев и сестер» Додин открыл «Кубанскими казаками». На бревенчатый «экран» проецировались кадры образцовой кинокомедии, сотворенной в эпоху голода и призванной создать «виртуальную реальность». Мо-

рем льется зерно, сияют улыбки сельских красавиц, заливается хор ликующих голосов, славящих высокий урожай, потом незаметно «экран» поднимается, под ним стоят все те же пекашинцы: нищая деревня смотрит шедевр отечественного кинематографа. «Урожай наш, урожай, урожай высокий!» — хор взвывается в небеса, а поток зерна продолжает хлестать уже не на деревянный «экран», а по колхозникам, по их тюремным ватникам, по их скорбным, родным, настроженным и радостным лицам. Да, да, радостным. В коллективном портрете деревни режиссер и его актеры успели уловить и этот важнейший оттенок: нация занималась самоистреблением с верой в близкий рай, который должен искупить все жертвы (у нас, мол, голод, а на Кубани-то, смотри, уже молочные реки и кисельные берега). Роль искусства в формировании этой губительной веры трудно переоценить.

Театр предлагал новый уровень существования актера на сцене. Молодые актеры объединились не в ненависти, а в любви. Они любили тех, о ком они рассказывали, и явно гордились своей способностью выразить на сцене самые трудные вещи, именуемые строем народной жизни. Додин предъявил компанию художников, одержимых общей верой и способных к долговременному союзу. Вместе с «Братями и сестрами» Ленинград явно обретал еще один «театр-дом». Тот дом, где спектакль больше чем спектакль, где биография театра складывается вместе с биографией зрителей: они ревниво смотрятся в зеркало своего театра и выставляют ему такие требования, которые «театрам на одну игру» в принципе не выставляются.

Рождение «театра-дома» в России — дело чрезвычайно редкое (на весь XX век таких театров было, может быть, не больше десятка). В сущности, это событие национальной культуры. Оно и случилось в марте 1985 года в еще не переименованном городе Ленинграде. Ранним утром, показав местным властям восьмичасовой спектакль, новые «братья и сестры» гурьбой вышли на пустынную улицу. Судьба их детища еще не была ясна, хотя кто-то из начальников даже заплакал в конце марафона не то от ужаса, не то от восторга. Это был тот особый случай, когда нельзя было привычно уродовать спектакль, вымарывать какие-то реплики или что-то подправлять. Работа была настолько мощ-

ной и безоглядной, что ее можно было или уничтожить на корню, или оставить в покое. Актеры не торопились расставаться, бродили по ночному Питеру, ближе к рассвету заметили, что на домах стали вывешивать траурные флаги, и испугались странному совпадению. Не по их ли спектаклю траур? В тот час еще никто не знал, по какому поводу колыбель революции одевают в печальное убранство. Через несколько часов тайное стало явным. В ночь на 11 марта 1985 года, в день рождения спектакля, умер Константин Черненко. Совпадение было символическим. Уходила в небытие эпоха великого Пустословия, завершался порожденный ею театр. Новоиспеченным «братьям и сестрам» предстояло доказать жизнеспособность своего «дома» в совершенно новых предлагаемых обстоятельствах.

Васильев свой театр налаживал гораздо более мучительно. В середине 70-х, изгнанный из МХАТа, режиссер приходил в разные московские театры с идеями, которые казались бредовыми. От него шарахались как от прокаженного. Театру Советской Армии, где я тогда служил, он предложил, например, знаменитую музыкальную комедию сталинских времен «Свадьба в Малиновке», увлекая наших полковников тем, как фанерные трактора будут пахать фанерную землю. Социалистический реализм он уже тогда воспринимал как особого рода стиль, который готов был театрально осваивать.

Первый свой «дом» он обрел в конце 70-х. Тогда московские чиновники решили дать во владение Андрею Алексеевичу Попову и трем его ученикам Драматический театр имени Станиславского\*. Васильев успел там сделать «Первый вариант «Вассы Железновой» Горького (1978), а затем «Взрослую дочь молодого человека» (1979) Виктора Славкина — два спектакля, которые немедленно выдвинули его в ряд первых режиссеров страны.

\* Это были соученики Васильева по ГИТИСу Борис Морозов и Иосиф Райхельгауз. После того как всех троих попросят из Театра имени Станиславского, товарищи Васильева сделают свою карьеру в других театрах. Морозов станет главным режиссером Театра имени Пушкина, затем ведущим режиссером Малого театра, а с 1996 года главным режиссером Театра Российской Армии. Иосиф Райхельгауз, помыкавший несколько лет без работы, в конце концов обретет свою гавадь в созданном им маленьком театре под названием «Школа современной пьесы».

То, что игрался первый (то есть дореволюционный) вариант пьесы Горького, не было филологическим эпатажем. Отказ от «второй редакции», созданной в 1935 году, был отказом от советской идеологии, которой Горький под конец жизни подчинился. Васильев вернулся к оригиналу, начал с «медленного разбора» истории, разыгравшейся в доме богатой волжской купчихи Вассы Железновой. Метод разбора восходил безусловно к Станиславскому, к его способности сочинять на основе пьесы роман человеческой жизни. Повествовательность, однако, имела внутри тугую тайную пружину. Публике предлагалось следить не за тем, за чем она привыкла следить. Васильев начал, в сущности, опыт по спасению «психологического реализма» и той актерской техники, которую когда-то искал основатель МХТ. По классическому канону метода сюжет тут двигала не столько цель (весьма смутная), но груз прошлого, то есть скрытая сила исходного события. С первых же секунд зрелища атмосфера, сценическая среда и человек проникали друг в друга и начинали сложное взаимодействие.

Жизнь в доме волжской купчихи Вассы Петровны начинается на рассвете. В клетке, поднятой почти под колосники, разгуливают потревоженные голуби. Голубиная воркотня странно сплетается со звуками блюза. Горничная хихикает над страницами бульварного романа. Читает долго, потом встает, подходит ближе к авансцене, делает какое-то замысловатое па, разминая затекшие члены. Начинают собираться домочадцы. Васса — Елизавета Никищихина, маленькая женщина, «хозяйка Волги», подошла к зеркалу, распустила волосы. Шаркающей, вялой походкой, в носках и белой ночной сорочке, на которую наброшена шуба, утомленный распутной ночью выходит братец хозяйки Прохор — Георгий Бурков. Вносят попыхивающий жаром самовар, чинно рассаживаются. Появляется сынок Вассы Павел — Василий Бочкарев: горбун, с женой которого дядюшка развлекался минувшей ночью, оглядывает всех ненавистным взором, а потом, отбежав вглубь сцены, под голубятню, открывает дверь на улицу и оглашает мир радостно-жутким воплем: «У Железнова жена гуляющая!».

Спектакль можно было пересказывать, как детективный роман, но напряжение носило не словесный, а чисто те-



атральный характер. Оно шло, казалось, из самого сценического воздуха, которым Васильев научился распоряжаться. У него объявился очень сильный союзник — художник и архитектор Игорь Попов (еще со времен «Соло для часов с боем»). Они разделили пространство дома Железновой на две неравные части по диагонали (эта стенка или занавеска, образующая зеркальное двоемирие, на многие годы станет авторским знаком большинства васильевских композиций). За белесоватой стеной умирал старший Железнов; там были, так сказать, владения смерти, здесь — обиталище странной жизни, которую предстояло исследовать. Стену украшал характерный орнамент, взятый из декора Художественного театра. Изобразительная цитата напоявила об эпохе модерна, к которой принадлежал «первый вариант» пьесы, но также иронически о недавнем прошлом режиссера Васильева, изгнанного из МХАТа. Тревожная воркотня голубей вклинивалась в паузы спектакля, накликая всему этому миру мрачный исход.

Семейство Железновой добывало себе «волю». Развратник и растлитель старший Железнов, смерти которого ждут не дожудтся домочадцы; его сыновья, порченые дурной болезнью и мужским бессилием; забубенный Прохор, насильно склоняющий к любви жену юродивого племянника; горничная, задушившая ребенка, прижитого от сына Вассы; наконец, сама хозяйка дома — все они хотят «освободиться». Традиционные социальные мотивы борьбы за наследство, грубо прописанные у Горького, трансформировались в спектакле до неузнаваемости. Не о наследстве тут шла речь. Режиссерский микроскоп Васильева открывал и прозревал характер российского «освобождения».

Три акта спектакля были тремя срезами «свободы». В первом действии, где за кривой стеной умирал старший Железнов, тяга к воле выплескивалась лишь в диких и беззаконных взрывах чувственности. Дом начинал «гулять». «Социальное» отражалось в чувственном с невиданной на нашей сцене откровенностью. Второй акт проходил в исповедях, признаниях и истериках. Повесть о человеческой жизни открывала то, что можно было бы назвать подпольем свободы. Злобная ненависть приводила к первым подземным толчкам, доводили до смерти служанку, горбун

Пашка пытался убить дядюшку. В третьем акте начиналась вакханалия вольницы.

Хозяин умер, власти больше нет; Васса, отвечая какой-то собственной затаенной идее, отпускала вожжи. Хмельная отрава свободы оборачивалась разгулом звериных страстей. В припадке бессильного гнева, грозя убийством, юридивый горбун Пашка хватал корзинку с голубиными перьями, какими-то обезьяними дикими прыжками подминал пространство и забрасывал этими перьями всю сцену. Дом начинал кружиться в белой пляске смерти. По тому, как на нож сошлась семья, можно было представить размер другой катастрофы, которую Васильев «вчитал» в паузы горьковской пьесы, законченной за год до начала первой мировой войны и за четыре года до Октябрьской революции.

Спектакль поразил Москву. Через двадцать лет после «Современника» и через четырнадцать лет после появления Театра на Таганке родился новый театральный ансамбль. Актеры известные и никому не ведомые становились мастерами, обладающими помимо индивидуальных особенностей неповторимой маркой своего «дома». Лирический дар режиссера метил их всех своим знаком. Через много лет А. Васильев, используя терминологию Гротовского, будет говорить о «вертикальном» театре, то есть о религиозном, высшем оправдании актерской профессии (по отношению к Станиславскому П. Марков называл это «этическим оправданием лицедейства»). Он начал поиск такого оправдания театра в «Вассе». Плоть и дух актера представляли в новом единстве. Режиссера интересовала не проблема «пола» и даже не противоречивая цельность человека — предмет эфросовской режиссуры, на которой Васильев учился. Проявления человека в «Вассе» были настолько непредсказуемыми, что надо было думать не столько о «противоречивой цельности» человека, сколько о его «вариативности». Новый психологизм открывал человека не как строгое единство, а как набор возможностей, и эта увлекательная идея впервые стала «читаться» на сцене. При всей жесткости театральной структуры она питалась из глубоких лирических источников. Васильев использовал театр для выяснения отношений с самим собой.

Москва не сразу поняла, что произошло. Привыкшие к тому, что в нашей ситуации уже ничего не может случиться-

ся, критики осторожничали. Нужен был второй спектакль Васильева — он назывался «Взрослая дочь молодого человека», — чтобы заново оценить «Вассу».

Этот второй спектакль, рожденный на излете 70-х, предъявил сходные театральные идеи, но на более доступном материале. Пьеса Виктора Славкина рассказывала о судьбе поколения, к которому у Васильева был свой счет. Та же самая диагональ стены перерезала пространство советской типовой квартиры. «Всесильный бог деталей» правил и здесь: на кухне готовили салат, резали картошку и яйца, а завоженный зал следил за этим священнодействием. Соседка сбоку огорченно вздохнула: майонез забыли...

Это была, конечно, театральная игра, в которой подробности быта нужны были для того, чтобы так же «подробно» вспомнить канувшее время. И они его вспоминали. Из болотной тины остановившегося времени, из позора смирения и оскудения Васильев переносил нас в канувшую эпоху «оттепели». Музыкально-пластическими средствами он восстанавливал ее жалкий и прекрасный образ. Доставались из старых сундуков узкие брюки и пиджаки конца 50-х годов с накладными плечами, завязывались немислимые стилияжи галстуки, извлекались ботинки «на манной каше» — подошве из белого каучука, ставили пластинку с подпольным волшебным буги-вуги, изготовленную нашими виртуозами из рентгеновского снимка (это называлось «джаз на костях»). Васильев начинал танец поколения — танец освобождения, танец отчаяния, танец несбывшихся надежд.

Режиссер нащупывал одну из самых мощных энергий, которой владеет сцена, — энергию возрожденного времени. Родина-время может быть ничтожной, ужасной, но оно единственно и уже потому прекрасно. Вот почему с таким остервенелым восторгом сорокалетние люди выплясывали всю свою жизнь под американскую «Чу-чу», а московский саксофон выделял такие импровизации, от которых заходила душа.

Спектакль имел небывалый успех, но счастье длилось недолго. Новый театр портил картину управляемого процесса. От Васильева можно было ждать неожиданных импровизаций, как от того саксофониста. Надо было уничтожить этот театр. Сделано это было очень просто: вынудили

уйти главного режиссера Театра имени Станиславского Андрея Алексеевича Попова, задача которого изначально заключалась в том, чтобы прикрыть своих учеников. А. Попов вернулся в МХАТ доигрывать чеховских интеллигентов, а в Театр Станиславского назначили нового главного режиссера, бесцветного, как само время. Расчет был на то, что Васильев не выдержит и сорвется.

И он сорвался — ушел. Юрий Любимов приютил его на Малой сцене Таганки. Здесь Васильев восстанавит «Вассу Железнову», здесь же, на Таганке, уже при Эфросе и вне всякого контакта с ним, выпустит вторую пьесу Виктора Славкина «Серсо». Он репетировал этот спектакль несколько лет, добываясь ему одному видимого совершенства. Москва потеряла терпение. Васильева сравнивали с героем шварцевской сказки, который, став чемпионом по стрельбе и боясь неуспеха, перестал стрелять, а только предьявлял дипломы о своих прежних победах. Театральная молва издевалась над режиссером; у тех же, кто хорошо знал Васильева или работал с ним, рождались совершенно иные ассоциации. Всплывал в памяти образ Станиславского, но не того олимпийца в пенсне, портреты которого украшали стены театральных школ, а Станиславского в расцвете лет, сектанта и мученика, сжигавшего себя и своих актеров в поисках последней божьей правды.

Случай Васильева находился именно в этой области. Он бежал от успеха, которого от него ждали. Он не хотел подтвердить репутацию. Его окрестили последним рыцарем психологического реализма, а он в «Серсо» подверг сомнению самую его основу. Он начал затаенный поиск игровой театральной правды, а психологизм вдруг ощутил ловушкой. Замкнутость актера на самом себе, заданная так называемым переживанием, показалась ему тупиком, не дающим совершить акт художественного творчества. Актеру надо выйти за свои пределы и взять образ не «от себя», а из своего воображения или космического пространства. В театральных кладовых он стал отыскивать то, что могло бы оформить его новый подход. «Метод физических действий» провоцировал на изобретение «метода метафизических действий». И тут он вспомнил, конечно, Михаила Чехова и тему импровизации (Чехов к тому же был учителем Марии Кнебель, то есть Васильев приходился ему «внуком»

по прямой линии). Потом он неизбежно вспомнил Гротовского, которого ощущал как инкарнацию Станиславского в современности (кажется, Гротовский так же ощущал и самого Васильева). Советскую пьесу «Серсо» он раскапывал до каких-то праистоков. Так в лаборатории Гротовского, исполняя ритуальную мелодию, «раскапывают» ее и себя до такого состояния, когда «песня начинает петь нас»<sup>19</sup>.

Сюжет пьесы Славкина был прост: несколько приятелей завалились на дачу провести уик-энд, «распаковали» дом после зимней спячки, оторвали доски, отогрелись, стали вспоминать свою жизнь, попытались наладить общение, почувствовать друг друга. Потом поняли, что игра не получается, заколотили дом и разошлись. Вот в этой истории Васильев и попытался расслышать голос иных миров. Он построил дом, вокруг которого усадил публику, создал пространство, не разделенное рампой (отныне, как правило, он эту рампу любыми способами будет уничтожать). Герой истории (Альберт Филозов) выучился играть на фортепьяно (у Васильева во всех спектаклях поют, танцуют и звучит фортепьяно). Режиссер создавал то, что Михаил Чехов называл партитурой атмосфер. При помощи этой партитуры публика должна была узреть какую-то иную реальность. Он добивался особой четкости и прозрачности игры. Как когда-то фантазировал Мейерхольд, люди и характеры тут становились не целью, а средством для создания мистико-лирического настроения. Эту идею театрального символизма Васильев осуществлял почти с буквалистской наглядностью. Он усаживал своих современников за стол, накрытый крахмальной белой скатертью, давал им в руки письма Пушкина, Грибоедова, Цветаевой, Книппер-Чеховой. Он выставлял немислимой красоты бокалы с вином. Звучали тексты канувшего времени, голоса сходились и расходились по законам сложной музыкальной композиции; это было не чтение, а какой-то завораживающий театрально-спиритический акт. Актеры настраивались, как особо чувствительные антенны, чтобы выйти за свои эгоистические пределы и дать голосу прошлого «спеть их». «Эпический» Додин повествовал о порче национального языка в «Головлевых». «Лирический» Васильев в это же время пытался пробиться к его, национального языка, незамутненным истокам.

Довести свой опыт до конца он не смог. На Таганке произошла «смена составов»; Эфросу, который сменил Любимова и взмошел на лобное место, было, естественно, не до «Серсо». Васильев забрал свой спектакль, как чемодан из гостиницы, и вышел в никуда. Когда наступит «гласность», он покажет «Серсо» на многих фестивалях Европы и Америки. Там он узнает, что такое мировая слава. В 1987 году создаст наконец свой «дом» на улице Воровского и назовет его «Школой драматического искусства». Дом этот, вернее подвал, вскоре опустеет: актеры, которых Васильев одарил миром и славой, покинут его. Он начнет с нуля, призовет новых учеников и превратит свой подвал в эстетическое убежище, если хотите, в скит, куда «непосвященным» будет запрещен вход. Он усомнится в практике репертуарного театра в том виде, в каком эта практика застыла в России на исходе XX века. Жизнь «скита» на Поварской — поиск альтернативного ответа на вопрос о будущем русской театральной идеи. Практика А.Васильева 90-х годов может быть осознана вполне только на фоне того respectable европейского театрального предприятия, который в те же годы выстраивал Лев Додин.

Театральная стратегия Додина в эпоху свободы мало изучена. С конца 80-х годов его театр и он сам существуют в осознанном двоемирии: полжизни в России, полжизни за ее пределами. «Дом» живет как бы на колесах, и этот способ театральной жизни стоит быть осмысленным более широко.

Свобода поставила художников театральной России перед проблемами, которые давно известны. Все они могут быть спрессованы в одном-единственном слове — деньги. Впервые за десятилетия режиссерам пришлось вспомнить о кассе и научиться выговаривать неизвестные иностранные слова «спонсор» и «продюсер». Ведь у нас не существовало понятия «коммерческий» и «некоммерческий» театр, все были под одним государственным сапогом, содержались из одного государственного кармана и под одной государственной крышей. Крыша «поехала», сапога не стало, а карман стал худым. Внешние обстоятельства решительно изменились, внутренние — остались теми же. Напряжение, которое тут возникло, требовало исхода.

Л.Додин должен был заново оценить общую ситуацию. Вокруг театра мгновенно оформилась индустрия развлечений, телевидение стало потрясать передачами про то и «про это», а мелкие театральные антрепризы, сколоченные наспех из двух-трех «звезд», саранчой налетали на родимые города и веси. Выживали те, кто мог ответить на вызов рынка. Ответить любым способом. Именно в эти годы над страной взошла звезда Р.Виктюка, который обогатил постную театральную жизнь выплеском прежде запретных чувств. В Питере стали издавать журнал «Гей-славяне», в Москве сходного рода театр предьявил Роман Виктюк. При этом режиссер от идеи репертуарного театра не отрекался, пытаясь просто наполнить эту идею новым содержанием. Иным путем пошел в эти годы Валерий Фокин. Получив во владение Ермоловский театр, он своей «семьи» создать не сумел. Вернее, не захотел разбираться с «террариумом единомышленников». Фокин выбрал свободу. Подобно Гинкасу, он стал заниматься только своими проектами, каждый раз собирая новую актерскую компанию. Подобно А.Васильеву, он покинул практику стационарного репертуарного театра. На место крепостной зависимости от актеров и имитации бессрочной любви к не тобой рожденному организму пришла соблазнительная цепочка: проект — новая актерская «семья» — фестиваль — новый проект. Та цепочка, которая, в сущности, определяет жизнь большинства театральных людей в Европе и Америке. Спектакль по «Мертвым душам» («Нумер в гостинице города NN») с Авангардом Леонтьевым — Чичиковым, импровизация на темы рассказа Кафки «Превращение» с Константином Райкиным стали событиями. Но события эти в очень малой степени повернули театральное сознание общества. Казенный репертуарный театр по-прежнему сохраняет свое монопольное положение, а выход из государственной системы сопряжен с чудовищным риском, на который мало кто отваживается.

Л.Додин из этой системы не вышел. Но он пытался сохранить не только форму, оболочку «театра-дома», но сокровенную суть этой театральной идеологии, возводимой не к МХАТу тридцатых годов, но к свободному, еще не государственному «товариществу», каким был Художественный театр до революции.

Труднейшим испытанием идеологии «художественного театра» стал мировой театральный рынок, на который Л.Додин вышел одним из первых. Это было как выход в открытый космос без скафандров. Последствия «облучения» мало кто тогда сознавал. Помню А.Васильева в Авиньоне летом 1988 года (он показывал на фестивале «Шесть персонажей в поисках автора», которыми заворожил европейскую публику). Восторг зрителей совершенно не соответствовал настроению режиссера. Создатель «Школы драматического искусства» бросил тогда загадочную фразу: «Месяц гастролей на Западе, и русский театр погиб». Очень скоро я смог оценить дальновидность этого прогноза.

В Малом драматическом испытание Западом проходило в причудливых формах, загадочных для европейских продюсеров. Додин рассказывал, что поначалу приходилось в обязательном порядке заставлять актеров не экономить на суточных и обедать, чтобы сохранить силы для вечернего спектакля. Мастера, живущие на консервах и супах из пакетов, должны были предъявить Европе и Америке тот русский театр, который со времен Станиславского был для них лишь преданием. Додин представил «Братьев и сестер», «Звезды на утреннем небе» А.Галина, а вслед за тем студенческий «Гаудеамус», «Бесов» Достоевского и еще несколько работ, которые пользовались устойчивым спросом. Постепенно додинский ансамбль занял в европейском искусстве то место, которое много лет занимал Стрелер со своим «Пикколо-театром» (это сравнение принадлежит не мне, а Питеру Бруку). Однако успех петербургского театра на Западе совершенно не означал легкой судьбы в России. Напротив, чем больший успех театр Додина имел за рубежом, тем труднее ему было на родине. Критики, сформированные идей «театра-храма», не могли привыкнуть к тому, что «храм» по имени МДТ по полгода пустует. «Служба», которая совершается в основном за границей, наших театральных прихожан не устраивала. Наталья Крымова, авторитетный критик старшего поколения (к тому же вдова Анатолия Эфроса), так комментировала известность Додина в статье, посвященной московским гастролям МДТ осенью 1995 года (отмечу, что театр Додина до этого не был в Москве восемь лет): «Сенсационным известиям о том, что МДТ — лучший театр России», а «Лев Додин — первый ре-



жиссер в мире», можно было бы только порадоваться, но само собой возникают вопросы. Кому из газетчиков известна вся театральная Россия? Какие режиссерские имена составляют ряд, в котором Додин поставлен первым?». И дальше характерное умозаключение: «Сегодняшняя репутация МДТ сложилась там, где нас нет. Оттого и вопросы»<sup>20</sup>.

Додина в России стали отпевать почти одновременно с его громкими успехами на Западе. Он пытается на это не реагировать, газет не читает (или говорит, что не читает). Он занят другим делом. В сущности, он пытается спасти идеологию и практику «театра-дома» в условиях нашего дикого рынка. Он не сдал «новым русским» ни одного сантиметра театральной площади, при том, что его театральная «семья» состоит из полусотни актеров и семнадцати студентов-стажеров, которые фактически стали частью труппы. Его заботы глубоко традиционны для «художественного театра». Как соединить «стариков», которые начинали дело, с тем поколением, которое выросло на «Гаудеамусе» и «Клаустрофобии». Как укрощать актерские самолюбия и преодолевать сотни ежедневных проблем, корнящихся в самой природе совместного быта людей искусства. Создать «театр-дом» очень трудно, сохранить — почти невозможно (срок, отмеренный такому театру, недолог, и Додин уже близок к роковой черте). Ставит он редко, может репетировать месяцами, а иногда годами. В Париже или Лондоне ежедневная муштра продолжается так, как если бы они были в Петербурге. И для этой муштры берутся в поездку педагоги, как, бывало, в хороших семьях брали с собой гувернеров. Непрерывность внутреннего строительства семьи входит в распорядок дня. Тут нет мелочей, гибель грозит отовсюду (ежедневный «Караул!» — это тоже от Станиславского), и потому надо смотреть в оба, придавая рутинному театральному быту черты осмысленного служения. До сих пор перед каждым спектаклем здесь собираются на «зачин», чтобы «уйти от улицы», настроиться на игру. Атмосфера закулисья мгновенно отражается на сцене, и потому надобно это «закулисье» держать в узде, побеждать ежедневно при помощи самых разнообразных домашних средств, дружеских посиделок, общих праздников. Подобно своим учителям, Додин боится разрушения «дома» и практически не пускает в свой театр других режиссеров.

Так настороженно, держа круговую оборону, существует в условиях рынка один из последних наших театральных «домов».

Последние его премьеры проходили не в Петербурге, а в Париже и Веймаре. В рамках русского сезона во Франции были сыграны «Вишневый сад» и «Клаустрофобия» — два театральных лика России, прошлой и нынешней, связанные между собой темой разрушения гармонии и чувством какой-то внутренней катастрофы, которая зависла над нами. В «Клаустрофобии» к тому же он вышел в область так называемой новой русской прозы, совершенно не освоенной нашим театром. Он соединил несоединимое, В.Сорокина и Л.Улицкую, Венедикта Ерофеева с М.Харитоновым. «Пахучая смесь крови и кала» в Париже — лично свидетельствую — воспринималась иначе, чем в России. Не имея с актерами ни общего языка, ни общей памяти, там наслаждались яркостью сквозных метафор и энергией молодых артистов, представляющих жутковатый образ неведомой им страны. На родине же «кровь и кал» оказались внутри общего цвета и запаха жизни и потому неразличимыми. Духи, закрепленные на зловонии, у отечественных «дегустаторов» не пошли.

Разноголосая пресса зафиксировала тягу Додина к новой театральной живописи. Превращение чистейшего, ослепительно белого танцкласса во вселенскую свалку в «Клаустрофобии» — единственно читаемый сюжет спектакля — истолковали мировоззренчески: «Белое начинает пестреть, комкаться, рябить, рваться, пениться. Чистое — покрываться пятнами. Нетронутое к финалу захватано, замызгано, запивлено, запорото. Смердит, воняет». В контрапункт этой пластике стали воспринимать словесно-предметный ряд, который в Москве получил иное объяснение, чем в Париже: «Тут три лейтмотива. Во-первых, мат. Во-вторых, низ, то есть кал и моча. В-третьих, секс, принародное совокупление. Все три мотива должны подкрепить ощущение вселенского помешательства, о котором изысканный питерский театр хочет возопить городу и миру»<sup>21</sup>.

Режиссера стали укорять за капитализацию национальной беды. Спектакли, сделанные с внутренней установкой «на экспорт», вызывали подозрение в ангажированности

особого толка. В сущности, разыграли старые наши гены: в России с трудом верят в репутации, сложившиеся «там, где нас нет».

Ответом на все это может быть только новый спектакль. Чем дальше, тем труднее этот новый спектакль рождается. Додин не знает радости короткой любви, которая таится в единичном проекте. Такие проекты осуществляются им «на стороне»: в Зальцбурге и других престижных мировых центрах ставятся оперы, о которых соотечественники ничего не знают (как не знают они ничего об оперных экспедициях Васильева, Гинкаса или Любимова). В России это чаще всего воспринимается отхожим промыслом. Да и сам Додин никогда не рассказывает о своих оперных приключениях. Он по-прежнему мыслит свою жизнь в масштабах петербургского театра, того целого и хрупкого организма, который надо непрерывно развивать и «этически оправдывать».

Последней его работой стала «Пьеса без названия». Додина привлекла первородность монстрообразной пьесы, в которой открывается «весь Чехов». Он сократил героев, убрал мелодраматические повороты, перемонтировал реплики, то есть произвел цепь мелких пластических операций, на которых давно набил руку. Он смикшировал то, что теперь именуют «субкультурой русского антисемитизма» (в первой чеховской драме этот родной звук отчетлив: достаточно сказать, что вместо будущего Лопухина дом генеральши прибирает к рукам кабатчик Абрам Абрамович, который к тому же «заказывает» учителя Платонова наемному костолому). Режиссер отказался от барского дома и сада, красивых террас, кипящих самоваров и атмосферной звукописи. Тут нет ни брачного крика марала, ни обличительных монологов еврея-студента (прямого предшественника доктора Львова). Исчезли яркие общественные тирады самого Платонова, а с ними вместе и мотивировки его нравственного «отказа». Ничего не дописав, Додин решительно перестроил пьесу в нужном ему направлении.

Провинциальная южно-русская история озвучена джазом. В спектакле звучат труба, саксофон, фортепьяно, ударные инструменты; актеры, как заправские музыканты, импровизируют джазовые мелодии, которые каким-то своим путем создают то, что в старом театре называли тоном. По-

следний поддерживается также сквозными излюбленными мотивами. И в этом спектакле правит стихия воды, песка и огня: барский дом поставлен художником А.Порай-Кошицем на высокие сваи, под которыми большой бассейн с темно-зеленой мутной водой. Из этих вод все исходит и сюда же все в конце концов возвращается. Вода блестит, слепит и мерцает под театральными юпитерами, свечи плывут, как маленькие кораблики, создавая причудливый узор. На песчаной кромке воды играют в шахматы, в решительные минуты оголяются, таинственно сходятся, а потом совершают омовение. Спектакль строят оппозиции воды и песка, чистого и грязного, оголенного и закрытого тела. Гармония и хаос, порядок и разруха движут зрительный образ спектакля, отвечающий образу сюжетному. Женатые, вдовы, замужние и одинокие люди пытаются пробиться друг к другу. Мужчины и женщины находятся в ситуации вязкой, бесконечной, неразрешимой «выясняловки», которую Додин истолковал довольно неожиданно.

История о том, как несколько чувствительных женщин борются за брненное тело и душу местного учителя Миши Платонова, преобразована в пародийную мистерию или, если хотите, в мистическую пародию. Вдовствующая генеральша Войницева — Татьяна Шестакова полна к герою огромной бабьей нерастраченной нежности. Той же нежностью полны к нему Софья (Ирина Тычинина) и его собственная толстушка жена (Мария Никифорова). Но дело-то в том, что сам Мишель Платонов ощущает себя абсолютно пустым. Утрата вкуса к жизни, собачья старость, достигшая ни с того ни с сего молодого человека, — чеховский сценический синдром, который разгадываем целый век.

Загадка тут не в самой духовной пустоте, а в том, что в пустоте этой обитает искра божья. Вот почему Миша Платонов мучается. Три часа Сергей Курышев играет эту мучающуюся пустоту. Он пытается заполнить ее при помощи женщин, но каждый раз после грехопадения замыкается в еще более тоскливое одиночество. То ленивый самец, упрятаный в белый летний костюм, то голый человек на голой земле, укрытый шкурой, Платонов выпадает из всех привычных определений. Его тоска не мотивирована никакими прямыми социальными причинами, не оправдана никакой физиологией, но эта тоска сосет его мозг, подтачи-

ваест силы и в конце концов завершается насильственной смертью, которую он принимает как милость божью. Эмансипированная, роскошная, стержовно-восторженная дура, с которой он ритуально сходил в воде и которой обещал новую жизнь, убивает Платонова. Детский драматургический ход, который зрелый Чехов себе бы не позволил. Но Додин снимает эту неумелость чисто режиссерским текстом, завершающим спектакль: бездыханный герой оказывается в пространстве бассейна в той сетке, которой обычно покрывают воду, предостерегая ее от возможного загрязнения. Голый человек лежит в этой сети, как большая красивая рыба, звучит джазовая мелодия, и разражается благословенный дождь. Не вода земли, но живая небесная вода, которой Платонову не дано было испить.

В спектакле Додина не пять, а двадцать пять пудов любви, но, странное дело, в нем нет эротики. Вернее, эротика тут вполне декоративна. Видимо, в Петербурге помнили предостережение Чехова, сделанное по сходному случаю (речь шла о пьесе «Иванов»): не давать бабам заволакивать собой центр тяжести, сидящий вне их. Режиссер и его замечательный артист любовную историю, конечно, плетут, но не в ней обретают искомый «центр тяжести». Они пытаются понять истоки платоновской болезни, названия которой будущий доктор Чехов еще не знал, но признаки которой описал с патологоанатомической точностью. Через много лет после «Платонова» в письме к Суворину Чехов обозначит эту болезнь более или менее внятно: у классиков, мол, каждая строчка пропитана сознанием цели, смысла, а у нас в душе хоть шаром покати, и эта болезнь безверия, отсутствия цели хуже сифилиса и полового истощения.

Вокруг этой «болезни без названия» Додин и его актеры сочиняют свою версию Чехова. То, что Миша Платонов — учитель, замечательно обостряет ситуацию. Неверующий — учит. Обличая зло, сам его творит. Творит без всякой личной выгоды и необходимости, а просто от безволия, от короткого и вялого возбуждения, не приносящего радости. «Смешной негодяй», как он сам себя аттестует, причиняет страдание женщинам, а они, безумные, хором вопят по нему в финале, воют по-бабьи, оплакивая своего мучителя. Все эти «цветы зла» нашей сценой не осваивались. В эту сторону старались даже не смотреть. Додин решил. Он уви-

дел своего героя вне привычных утешительных конструкций. Искра божья мечется в пустоте, не имеющей никакой наперед заданной нравственной формы. Протопьеса Чехова возведена к протопьесе жизни. И в этой таинственной протопьесе человек оказывается лишь набором возможностей, которые реализует случай. Это медленно проступающее открытие образует смысл огромного и порой душу изматывающего петербургского спектакля.

Как это уже завелось по отношению к Додину, «Пьесе без названия» встретили по-разному. Высшие фестивальные награды оттенялись иными суждениями и мрачными прогнозами. Громко звучали (тоже привычные) выводы об исчерпанности додинского театра, о пустоте и даже профессиональной недостаточности основных актеров. Не было забыто, конечно, и то, что деньги на спектакль дали немцы и получили взамен право на премьеру

Когда я учился водить машину, то опытный шофер посоветовал: «Никогда не смотри в сторону грузовиков. Притягивает». Так Л. Додин научился не смотреть в сторону своих «могильщиков». В театре на улице Рубинштейна живут и работают «романно», с дальней и ближней перспективой, которую невозможно предугадать. Про за границу никто не говорит, двоемирие стало бытом, как для русского провинциального актера бытом было путешествие из Керчи в Вологду. Однажды я оказался в театре в тот день, когда там случилось несчастье. Налаженная машина работала без сбоев. В этом театре занимаются твоей жизнью, но непременно займутся и твоей смертью. Это тоже часть повседневной драмы, которая составляет жизнь «театра-дома». И когда побудешь внутри этой жизненной драмы несколько дней, втянешься в ее надолго заданный ритм, почувствуешь зал, в котором студенты стоят в центральном проходе на коленях и похожи на молящихся мусульман (это на «Вишневом саде»), когда все это соединишь воедино, то не очень удачный или даже неудачный спектакль воспринимается чуть иначе. Не так, как это было бы в Париже. Это рядовой спектакль того театра, который знает другое измерение жизни. Грибы-спектакли важны, но важнее всего «грибница», которая их порождает. Как ее, грибницу эту, сохранить?

У Додина на столе лежит книжка, посвященная организации театрального дела в дореволюционном МХТ. Он

читает ее с острым чувством сопричастности. Те ведь тоже могли на целый сезон порвать с Москвой (осенью 1905-го) или уехать в Штаты на два года после гражданской войны. Начали с «общедоступного», а потом стали едва ли не самым дорогим театром. Мыслили не спектаклями, а сезонами, определяя тактику и стратегию выживания. Немирович получал жалованье как премьер-министр Витте, а Качалов побольше иного губернатора. Быт? Да, но очень многое проясняющий, наталкивающий на решение. Тот Художественный театр для него — не только легенда, но образ жизни в искусстве. Катастрофа, случившаяся с МХТ, взывает к созданию какой-то системы «раннего оповещения». Но ее у Додина нет. Вероятно, поэтому самый успешный наш театр сроднился с чувством близкой беды, которую он старается по мере сил своих отдалить. Это тоже входит в жизненный распорядок «театра-дома». Без *temperamentum* *potest* здесь новый день не начинают.

На одном полюсе — «дом», на другом — «скит». Как мы помним, театр Васильева открылся в подвале бывшего доходного дома на улице Воровского, ныне переименованной в Поварскую. Улица вполне символическая для театрального подвижника. Именно здесь Станиславский и Мейерхольд в 1905 году основали свою знаменитую студию. Просуществовала она всего несколько месяцев, развела навсегда своих создателей, надолго предопределив развитие нашей сцены. Васильевский подвал тоже обещал многое. Он рифмовал русскую театральную судьбу, связывая начало и конец века.

Первый же спектакль — «Шесть персонажей в поисках автора» — начинал новый и, казалось, счастливый цикл васильевских исканий. Чудесное превращение театрального пространства, которое стало дышать, как живое существо, нераздельность актеров и публики, импровизационная стихия, которая окунала зрителей то в атмосферу изысканного борделя, то возносила их к обсуждению последних вопросов бытия, — все это осталось в памяти от того спектакля. При помощи Пиранделло А. Васильев попал на свою пожизненную любимую мысль, единственную тему, которая его занимает: тему театра, его существа и призвания. Он открывал образ своего театра как неразрешимого про-

тиворечия, как дрящегося мучительного и сладостного кружения, из которого нет выхода. Бесконечный гитарный напев «Беса ме мучо» стал музыкальным эквивалентом этой внутренней темы. «Поцелуй, поцелуй меня, мой мальчик» — голос послевоенного аргентинского шлягера, который Васильев достал из своей «аффективной памяти», действовал неотразимо. Голос этот оборвался очень скоро. Группа актеров, с которыми Васильев начал школу и сотворил спектакль по Пиранделло, распалась. «Персонажи» стали искать другого «Автора». Трудно объяснить почему. Есть одна причина того, почему рождается театр, и миллион причин, которые приводят его к гибели. Может быть, в театральной крови Васильева нет «семейного» гена, он физиологически не способен быть одновременно дипломатом, нянькой и психоаналитиком, что помимо режиссуры входит в обязанность «отца театрального семейства». У него нет постоянной оглядки на то, чем его актер дышит, что играет сегодня и что будет играть завтра. Театр Васильева — это прежде всего он сам. Он прокламирует актеров-соавторов, но терпит только учеников и последователей. Как только актер становится «портретом» или «звездой», как только он начинает поглядывать на часы во время репетиции, такому актеру у Васильева делать нечего. Он часто вспоминает старух из эрдмановского «Самоубийцы», обеспокоенных, что покойников стали сжигать, а не хоронить в землю. Они боятся, что когда наступит Судный день, им нечем будем воскресать. Для Васильева это не только шутка. Его актеры практически не снимаются в кино и не мелькают на телевидении. Он знает, как быстро перерождаются актерские мышцы, как тиражируется их лицо и стирается индивидуальность. «Чем будем воскресать?» на языке его театра означает — «чем будем играть?».

Пока Додин покорял мир, Васильев ушел в лабораторные искания. Он перестал заниматься общезначимой и открытой для нашей публики режиссерской практикой. Он перестал ставить спектакли, потерял интерес к рутине ежевечернего представления. Он потерял интерес к репертуарному театру. Рецидивами «прежнего Васильева» были его вылазки на Запад, где он в разные годы поставил «Маскарад» (в «Комеди Франсэз»), оперу «Пиковая дама» (в Веймаре), «Дядюшкин сон» Достоевского и «Без вины вино-



ватые» Островского (оба спектакля родились в Венгрии). Но «заграничные» его успехи или скандалы (в Париже, скажем, был и успех, и скандал) для русской публики и русской критики мало что значили. Значимо было то, что с начала 90-х годов «Школа» на Поварской практически закрыла свои двери для профанов. Васильев стал создавать театр не для зрителей, а для тех, кто этот театр делает. Подвал превратился в экспериментальную мастерскую, в которой он начал изучать Платона и Гомера, Томаса Манна и Пушкина, Мольера и Достоевского. С «открытой практикой» новой русской сцены Васильев оборвал всякие связи. Его школа — парафраз того, что устроил Гротовский в маленьком итальянском городке Понтедера. Theatre as vehicle — назвал этот тип театра Питер Брук, но по-русски эту метафору «самодвижения» трудно перевести, потому что за словами нет общепонятного содержания. Опыт театра, замкнутого на самом себе, театра как чистого *движения, проводника, медиума*, у нас забыт со времен Станиславского и Мейерхольда, а если сказать, что это просто «искусство для искусства», то сразу возникают ассоциации, от которых начинается изжога.

В скит уходят тогда, когда общемонастырская жизнь чего-то недодает. От общезначимой театральной практики отказываются тогда, когда эта практика становится тупиковой или постыдной. Когда «театр-дом» становится «доходным местом», «криминально-зрелищным предприятием» или «террариумом единомышленников», то на другом конце цепи обязательно возникнет «скит». Кто-то же должен сохранять эталон «мер и весов»!

Не берусь описывать пять лет, от начала до середины 90-х годов, которые Васильев провел в своем «скиту» на Поварской. Я там почти не бывал, а видео, на котором зафиксированы основные эксперименты тех лет, совсем не передает существа театральных опытов. Я не видел ни «Бесов», ни мольеровского «Амфитриона», ни пушкинских композиций, ни гомеровских зримых гекзаметров. Но я видел спектакль по «Государству» Платона, в котором пять артистов практиковались в игре с абстрактными идеями. Актеры пытались понять, что такое движение человеческой мысли и как это движение можно выразить театрально. Со-крат вел диспут, в котором обсуждались вечные темы го-

сударственного устройства. Что такое власть и существует ли наслаждение властью, как надо править людьми и что считать справедливым. Предметом театра становился не характер, а язык, само устройство мозгового аппарата, который работал наподобие нынешнего компьютера. Сократ вопрошал оппонентов по системе «да» или «нет», не давая возможности уклониться от неумолимой дилеммы. «Может быть» — это не для компьютера. Нас втягивали в «дознание о словах», в причудливую театральную игру, в которой философ доводил своих оппонентов до истощения. Он управлял течением мысли на сцене, а мозг противников не выдерживал этой изумительной бормашины, этого вгрызающегося в тебя интеллектуального жала. «Да» или «нет», «да» или «нет», — повторял он, и оппонент в конце концов падал бездыханным, но разогревшийся мыслительный бурав остановить было невозможно. Философ вставал над поверженным соперником и снова вопрошал и терзал его своим «да» или «нет». Не было никакой «психологии», вернее, могильной плиты психологизма. Артист покоился на человеке, как статуя на постаменте. Он не только роль играл, но еще и играл с ролью, и это действительно обновляло сами условия театрального существования.

Платоновское «Государство» разыгрывали на маленьком пятачке, окруженном строительными лесами и мусором. В начале 90-х подвал стали перестраивать. Философы в белом (вне этого цвета Васильев не мыслит своего театра) спорили, разгуливая на руинах. Отделенный от русских проблем, ушедший в скит, режиссер занимался только театром, но воздух времени неизбежно проникал и сюда.

К зиме 1996 года васильевский подвал на Поварской преобразился. Снесли перекрытие между этажами, обнажили расписные потолки богатого доходного дома, построенного в 1913 году. Возник изумительной красоты прозрачный двухъярусный театр. Рампы, естественно, нет, а есть единое белое пространство, которое, как холст, можно насыщать светом и цветом. Театральная аппаратура и вся труппа театра не просто обнажены для публики. В этой наготы театрального мирка есть свой архитектурный порядок, организованный Игорем Поповым. Побывав вместе с Васильевым в «Комеди Франсэз», они вывезли оттуда идею деревянного механизма, при помощи которого в мольерон-

ские времена двигали объемные декорации. Это огромное колесо стоит теперь на втором ярусе, и любопытствующая публика может осмотреть и потрогать причудливое сооружение, а заодно и заглянуть в актерские гримборные, открытые для обозрения публики. Прозрачность не только архитектурный, но и важнейший театральный принцип васильевского сита.

Зимой 96-го «Школа драматического искусства» сыграла первую премьеру в новом зале и впервые за пять лет вышла к публике. Премьера освятила новое театральное жилище книгой «Плач Иеремии», положенной на музыку композитором В. Мартыновым и спетой не актерами, а хористами ансамбля древнерусской духовной музыки. От Васильева здесь — как сказано в афише — «сценография и мизансцены». Что это такое? Это театральная молитва на тему «одинокого, безутешного и презираемого Иерусалима», слава которого исчезла. Господь исполнил слово свое и разорил страну, поправшую заветы; дети издыхают от голода, а жезл гнева Господня посадил пророка в темное место, и он стал «цель для стрел». «Душа моя падает во мне», — изливается в плаче Иеремия, пытаясь утешить народ свой, плененный врагами. На эти темы идут церковные распевы, несколько частей, с паузами, дающими спектаклю воздух. «Вертикальный» театр оперирует звуком, средой и атмосферой, паркетный пол натерт и блестит, хор меняет одеяния — черный цвет, потом белый и голубой. В декоративной белой стене, пересекающей, как всегда у Васильева, игровую площадь, вырезаны арки и окна. Это сразу же дает вам чувство собора и площади перед ним. Хор возносит свой плач и ритуально возжигает сотни свечей, прикрепленных к стене. Белые голуби, которых Васильев облюбовал еще в «Вассе Железновой», бродят по паркетному полу, потом шумно взлетают вверх и усаживаются на стену. И вдруг декоративная соборная стена эта начинает медленно наклоняться. Кажется, что голуби своим ничтожным весом привели в движение громадную махину, которая накрывает нас своей тенью. В высшие секунды действия хор исчезает из поля зрения, слышны лишь возносящиеся вверх голоса. Мы остаемся наедине с одухотворенным пространством. Театр без актеров, пространство без людей, но душу творимого на твоих глазах искусства ощущаешь с

небывалой остротой. «Господи, посмотри на поругание наше», — возносится вверх последний плач, хор облачается в голубые плащи с капюшонами, бородатые певчие, все как один двойники Васильева, шествуют вдоль белой стены. Потрескивает горящий воск, тревожно и глухо воркуют голуби, вклиниваясь в молитву. Как обычно у Васильева, театр начинается, возникает как бы из ничего, а потом уходит в чистоту и пустоту. Только свечи горят да голуби разгуливают себе по пустынной площади, залитой вечерним исчезающим светом.

Устанавливается мир и покой в душе. Редкое, если не редчайшее в современном театре чувство. Для сохранения источников этого покоя, видимо, и потребовалось уйти в театральный «скит».

Четверть века я вглядываюсь в создателя «Школы драматического искусства» и не могу его разгадать. «Плач Иеремии» приоткрывает тайные ключи, но и они не сулят близкой развязки. Его театр питает ощущение прожитого как совместной длительной беды. На постаменте этой общей беды возник пиранделлизм, обожествление театра, который стал для него средством преодоления страха жизни. Окраина Тулы, где он жил в детстве, и городок, в котором родился Пиранделло, у него как-то мистически сошлись. Он будет чужим в любом времени и при любом режиме. Всегда в плену, как тот Иеремия, он возносил и будет возносить свой «плач», мало зависимый от того, что происходит вокруг. В своих дневниках он вопрошает небесного создателя, за что он избрал русских вслед за евреями для бесконечных испытаний; он придумывает тысячи самых хитроумных способов обмануть самого себя и потушить тот огонь, который его сжигает. Он ставит «Маскарад» в Париже и «Пиковую даму» в Веймаре, но перемена страны обитания ничего не меняет. Он пытается установить дистанцию между своим «скитом» на Поварской и новой русской действительностью, которой он эстетически противостоит. «Я успокоился, потому что отошел совсем от этой жизни. Я ее настолько не люблю, что освободился от нее. Я совсем все не люблю»<sup>22</sup> — это из интервью, датированного весной 1995 года. Когда «совсем все не любишь», театр для самого себя становится способом спасения. Но окончательно спастись таким образом нельзя. В какой-то мо-

мент все равно приходится пригласить профанов, потому что, как сказано в китайской Книге перемен, колодец должен быть глубоким и вода в нем должна быть чистой, но если никто не пьет воду из этого колодца, то там заведется рыба и испортит его воду. Между прочим, именно эту китайскую мудрость вспомнил Ежи Гротовский, один из духовных учителей Васильева. Вспомнил, когда его школа в Понтедера стала задыхаться. И тогда театральный подвижник выпустил своих учеников из кельи в мир.

Васильев и Додин не встречаются много лет, их режиссерские пути не пересекаются. Они не видят спектаклей друг друга и не знают, какие «проекты» готовятся в подвале на Поварской в Москве и на улице Рубинштейна в Санкт-Петербурге. Русская театральная община распалась, каждый выживает в одиночку. Когда я рассказываю Додину о Васильеве (и наоборот), они напрягаются. Даже рассказ о «чужом» воспринимается как покушение на очерченные ими «владения». При естественной защитной реакции — острый интерес к иному опыту и другой судьбе. Они неразделимы и неслиянны, как полюса одного магнита. Так существует то, что можно назвать эпосом и лирикой театральной России.

## Три карты

За глаза все наши режиссеры-лидеры как-то именуются. Товстоногова в театральной среде, как уже было сказано, называли Гогой (что даже фонетически подтверждало репутацию «крестного отца» и неофициального распорядителя театральных судеб); Любимова — Юрий Петрович, иногда просто — Петрович (как цехового старшину, мастера); Ефремова по всей Руси кличут звонким именем Олег (хотя не всем удалось с ним выпить на брудершафт). Уже давно поседевшего Петра Наумовича Фоменко почему-то все величают Петей — и в этом амигошонстве есть, вероятно, свой резон. Это знак принадлежности к птичьему классу комедиантов, увековеченных гением Островского

(Гриша Незнамов, Лёлик Табаков, Аркашка Счастливец, Петя Фоменко etc...). Он избыл свою жизнь в этой крикливой и пестрой стае, в этом тесном театральном «курятнике». Он один из тех, кто сумел-таки претворить тему театрального «курятника» в нечто общезначимое. Этот шанс жизнь предоставила ему поздно, настолько поздно, что он мог бы вспомнить по этому случаю слова своего дальнего предшественника из французских комедиантов — «нам дарят кальсоны тогда, когда уже нет задницы».

Он начинал в Школе-студии МХАТ (это уже после Пединститута). С правоверными «системщиками» не сработался и был изгнан. Атмосферу школы вспоминает в духе «Театрального романа», который, мне кажется, именно он и должен когда-нибудь поставить. Вспоминает своего педагога (друга Булгакова), который очень любил интонировать, то есть подыскивать какую-нибудь неожиданную интонацию, от которой потом может засветиться весь характер или даже вся пьеса. Заниматься интонированием по мхатовской методе было делом абсолютно запретным. А он «зайдется страшным предсмертным кашлем, выплюнет содержимое в платок, сунет платок в боковой карман, закроет дверь и шепотом, заговорщицки предложит: ну, давай поинтонируем»<sup>23</sup>. Он не только превосходно показывает млейшего мхатовского еретика, он в эту игру до сих пор сам играет. Склеивает слова, приваривает их друг к другу, проникает в таинство суффиксов и корней. В мире невербального театра он остается фанатиком русской речи, которую чувствует до последних, чисто музыкальных глубин. Поэтому не может работать на Западе: ставить спектакль на чужом языке то же самое, что целоваться через стекло (это Петра Наумовича сравнение).

Он начинал в Московском театре драмы и комедии, куда вскоре пришел Юрий Любимов. Потом оказался в Театре имени Маяковского. В последующие годы менял сцены и города, чтобы в начале 80-х окончательно расстаться с опостылевшим «театром-домом» под названием Ленинградский театр Комедии. Фоменко ушел в педагогику. В стенах ГИТИСа он обрел свой новый «дом» и сотворил новых артистов. В начале 90-х в Москве возник театр под названием «Мастерская Фоменко» — одно из немногих обнадеживающих явлений театральной жизни конца века.

«Шестидесятник» по паспорту, по театральной крови он, безусловно, принадлежит иным временам. Все доблести своего поколения, включая гражданские, Фоменко сконцентрировал и преобразил в чувство театра. Притом того театра, который заведомо был обречен. Жадный интерес ко злу, разлитому по всему пространству жизни, эксцентрическое проявление основных человеческих чувств, взятых на пределе, — от восторга любви до автоматизма любовной похоти, озорная политическая буффонада в сочетании с мистическим гиньолем — достаточно было этих разногласий с «большим стилем» советского театра, чтобы стать его, этого театра, изгоем или, точнее, перекати-полем.

Наше театральное «поле» он пересек вдоль и поперек, особенно облюбовав старый маршрут из Петербурга в Москву и обратно. Свой природный дар он пытался приспособлять к предлагаемым обстоятельствам: ставил Брагинского, Тренева и Никитина рядом с Шекспиром, Камю и Жироду. Он себя насиловал и ломал, примеривал разные маски и играл разные роли, в том числе роль главного режиссера советского театра со всеми вытекающими последствиями для душевного и физического здоровья. Его главрежество в славном Театре Комедии над гастрономом на Невском проспекте (а длилось оно восемь лет, с 1972-го по 1981-й) напоминало губернаторство Санчо Пансы. С начальством он ладить не умел, запутался в театральных интригах, на всех обиделся и был в конце концов придушен труппой вместе с ленинградскими болотными упырями, родственниками по прямой линии его сухово-кобылинских страшилищ из «Смерти Тарелкина».

Сухово-Кобылина он поставил в 1966 году, в Театре имени Маяковского. Это был один из прощальных жестов Николая Охлопкова, который тогда уже мало понимал, что происходит вокруг. Андрей Гончаров возглавил театр позже, спектакль Фоменко принял, но потом «Тарелкина» уничтожили. Не сразу: спектакль прошел полсотни раз и успел врезаться в память театрального поколения.

Фоменковский дар попал в масть уникальной пьесе. Царская цензура держала ее в наморднике вплоть до революции, и не случайно. В сущности, это одна из очень немногих классических вещей, коснувшихся святая святых

государственной жизни — полицейского застенка. Автор пьесы сам много лет находился под следствием, подозреваемый в убийстве своей любовницы. Столбовой дворянин, он столкнулся с тем, с чем столкнутся потом многие наши писатели. Историю своих мытарств он преобразил в новую литературу для театра, начав редкую, пунктиром идущую линию нашей драмы, которую, вслед за Достоевским, именуют обычно фантастическим реализмом, но что, скорее, можно было бы назвать реализмом мистическим. На этом старый писатель и сошелся с входящим в серьезную жизнь режиссером Петром Фоменко.

Мелкий канцелярский пройдоха решается на мнимую смерть, чтобы не только уйти от кредиторов, но и «доставить» другого, гораздо более крупного и удачливого прохвоста с символическим именем Варравин. Разборка идет, таким образом, среди «своих», бандиты крупные уличают мелкого и начинают над ним судилище. «Тарелкин» назван автором «комической шуткой» (ну, у нас и «Вишневый сад» именуется комедией). Так вот, в этой шутке не сатира звенела, а разворачивалась дьяволиада, протагонистами которой становилась чиновно-полицейская братия, «вурдалак, упырь и мцырь». Сухово-Кобылин живописал жизнь, в которой полицейское «чрево взалкало — до иступления». Это «иступление» — редкий случай в русской классике — не сопровождалось ни утешительством, ни резонерством, тут не было ни одного «гуманного места», которое могло бы смягчить гнетущее впечатление.

Запрещая «Тарелкина», цензор нашел талантливый довод, почему пьесу нельзя допускать на сцену. Он полагал, что она может возбудить в публике «чувство содрогания». Автор, надо сказать, даже возгордился этим определением и, развив его, выдал потом как одну из важнейших формул своего искусства: «содрогание о зле есть высшая форма нравственности». Эстетику «содрогания» в театре старой России практически не разрабатывали, а в советской — тем более. Мейерхольд ставил эту пьесу дважды, переименовав ее первый раз в «Веселые расплюевские дни» (премьера прошла за несколько дней до октябрьского переворота). Он решил спектакль в гофмановском стиле. Ядовитый Ното повус (то есть А. Кугель) упрекал Мейерхольда в диком «невпопаде»: чего, мол, страшать нас мерзостями канувшей



в небытие полицейской России, когда на улице готовятся ко второму акту революции. Когда «веселые дни» революции кончились и восстановились наши естественные порядки, «комическая шутка» Сухово-Кобылина на десятилетия выпала из кругозора театра. Молодой Фоменко под занавес чахоточной «оттепели» решил рискнуть.

В «Тарелкине» он представил образ страны-застенка. Это была театральная преисподняя, «вурдалак, упырь и мцырь» веселились, но веселье отдавало мистикой. Спектакль (перед тем как его решили показать на сцене) шел в небольшой комнате, затянутой серым шинельным сукном. Прямо перед зрителями стоял гроб с крышкой, открытой так, как будто это был рояль (характернейшая фоменковская двусмысленность). Сразу же из-за ширмы появлялось бледное лицо героя полицейской дьяволиады. Тарелкина играл Алексей Эйбоженко, короткая жизнь которого будет неразрывно связана с искусством Фоменко. Лицо и волосы пройдохи были совершенно обесцвечены, будто потеряли пигментацию. Воспаленно-зверский оскал мнимого самоубийцы и сама эта маска альбиноса предвещали события невероятные. Возникла атмосфера ледящего страха, которую спустя десятилетия хорошо передает один из участников спектакля, Евгений Лазарев (он играл квартально-го Расплюева): «В этой темной глубине могло мелькнуть и тут же исчезнуть что угодно: чьи-то комнаты, трактиры, полицейский участок, казематы, камеры... Какие-то шпионы-полицейские, шпионы-чиновники неожиданно появляются, кого-то уволокивают, кто-то прячется... Станным образом в тесном помещении возникало что-то очень российское, просторное и темное, не освещенное электричеством, немножко пьяное, опасное». В музыке, сопровождавшей дьяволиаду, возникали отзвуки бодрых советских маршей. И под них — «всеобщий сыск, надзор и — стукачи, стукачи, стукачи... Вот ты не замечала за ним, он ни во что ни оборачивался? Во что он оборачивался? В стену!»<sup>24</sup>.

Это был не гофмановский абсурд и даже не советский, а именно российский, выросший из глубин нашей татаро-монгольской и крепостной неволи и полнейшего пренебрежения человеком. «Просторное и темное, немножко пьяное, опасное» — эти эпитеты к тому же описывают оптику фоменковского «мистического реализма», оптику, ко-

торой в России почти не пользовались со времен Мейерхольда, Михаила Чехова и Игоря Терентьева. Режиссер вел свой спектакль к «содроганию о зле» и добивался его. Но-вейшие варравины потихоньку удушили постановку.

Вся последующая жизнь Фоменко была предопределена этим ударом. Он умирал и возрождался многократно вместе со своими спектаклями, которые он ставил в разных театрах. Его труппа осколками разбросана по двум столицам. В любом театре он немедленно обретал своих «пернатых», слетавшихся на его манок. Он слышит музыку «мистического реализма», но в равной степени владеет стилем лирического фарса. Его многоликость идет от скоморошества, но он из тех скоморохов, которые помнят свое прошлое, когда у них вырывали языки и запрещали хоронить рядом с нормальными людьми. Романтический флер профессии у Фоменко очень силен; говоря об актерстве, он часто поминает Оскара Уайльда с его «Соловьем и розой». Там соловей бросается на шип, чтобы издать свою лучшую трель. Не обходить «шипы» виртуозностью, а наткнуться на самое острие — этот путь он полагает единственным для русской актерской школы, завещанной предками.

Он начинал как музыкант, играл на скрипке, закончил одну из лучших московских музыкальных школ. Музыкальное начало определяет и ведет его режиссуру, но довольно часто оставляет его на мели в тоскливом и тошнотворном общепотребительных нотных знаков в этой области) может быть зафиксирована через некоторые повторяющиеся мизансцены, которые для режиссера значат не меньше, чем лейтмотивы для композитора.

Перебираю в памяти излюбленные мизансцены Фоменко, какие-то устойчивые режиссерские темы, которые сквозными мотивами прошивают его искусство на протяжении десятилетий, — ставит ли он безусловного Островского или совершенно условного Геннадия Никитина. Особенно Никитина, который не обременен канонами режиссерского прочтения и вообще ничем не обременен. Пустоты такой пьесы (она называлась «Муза» и поставил ее Фоменко в середине 70-х в Ленинградском театре Комедии) режиссер вынужден заполнять своим воображением. «Пустота» оказывается провоцирующей — порой она открыва-

ет артиста до самых глубин его творческой фантазии, не стесненной гением драматурга, по отношению к которому режиссера все равно воспринимают лишь как исполнителя.

Пьеса Никитина имела подзаголовок «Мой друг Моцарт». Моцарт был помянут по случаю того, что герой пьесы, некий алкаш по фамилии Марасанов, в детстве учившийся игре на скрипке, решил вместе с двумя другими своими собутыльниками возродиться к новой жизни через Музыку. Сфера жизни в том спектакле, как всегда у Фоменко, была представлена в своей грубо-плотской, «фламандской» форме, решенной ироническими средствами театра. На первом плане громоздилась наглая тахта, на которой царствовала жена Марасанова (эту крошку уморительно играла Татьяна Шестакова, будущая героиня театра Льва Додина). Она знала только один верный способ избавить супруга от излишков мысли и прибегала к этому способу в неприхотливо-кошачьих формах. Сам же алкаш-работяга был наделен режиссером чувством непроясненной тоски, которую он разрешал доступными нашему человеку средствами: выпивал и затем затевал игру с телевизором, опережая на долю секунды волчий рев «Ну, погоди!», обращенный к постоянно убегающему зайцу в знаменитой мультипликации тех лет.

Дело происходило в цеху какой-то фабрики, по сцене были разбросаны рулоны бумаги, толстые обмотанные трубы причудливыми изгибами уходили вверх. И вся эта тупая производственная канитель, весь этот соцреалистический коллаж вдруг разрезался ослепительной мизансценой. Три алкаша приходили в Дом культуры к подруге юности Музе Аполлоновне, руководительнице детского хора. На стропилах оказывались дети — белый верх, черный низ. Эфирная Муза в виде актрисы Ольги Волковой (одной из безусловных «фоменок») призывала хор вспомнить что-нибудь самое радостное — «поле, детство, море одуванчиков». И этот детский советский ангельский хор вдруг обрушивал на нас, на алкашей, на весь этот погрязший в мерзости мир «Аве, Мария». Музыкальный удар был поддержан изобразительно. Производственные стены, взятые на просвет, открывали таящиеся в них фрески, канализационные трубы становились трубами органа, а синий кусочек неба

в вышине — знак фоменковского мироустройства — придавал композиции завершенность. Алкаши содрогались от умиления, на одну секунду в их душах зажигался божественный огонь, и, вероятно, ради этой секунды был сооружен весь тот спектакль по несуществующей пьесе.

Грубую микстуру жизни перед употреблением на сцене Фоменко непременно взбалтывает. Его занимает момент преобразования «действительности» в искусство. В конце 60-х в Театре имени Ленсовета он поставил пьесу Маяковского «Мистерия-буфф» в обработке Марка Розовского. Он вновь попытался соединить стихию политической буффонады с мистериальным искусством. Революционную агитку Маяковского он острял библейской патетикой, умудрившись закончить спектакль Нагорной проповедью. Естественно, спектакль запретили.

«Мистерия-буфф» для него не только пьеса, но и лучшее определение природы его театра. Мистерия-буфф у него есть жизнь, взятая на изломе. А его именно этот излом и занимает. Актерство есть часть этой мировой мистерии-буфф, и оно, актерство, для него тоже не только профессиональная категория. Каждый, кто постиг тайну преобразования и причащения, каждый, кто падал и поднимался, грешил и калялся, каждый, кто хоть раз услышал свое «Аве, Мария», уже не безнадежен. Петербургские упыри, римские калигулы, «волки и овцы» или герои чеховского водевиля — все они в композициях Фоменко погружены в стихию беспрерывно актерствующего мира. Все валяют дурака, придуриваются, актерское братство и блядство сплавлены неразрожимо. Как у людей.

Человек у Фоменко не носит никакого ярлыка. Он темн, темен и светел, способен к неожиданному вывиху, и режиссер сладострастно эти вывихи регистрирует. В «Дознании» Петера Вайса на сцене Таганки в середине 60-х он менял места палачей и жертв, и это было не только исторически верным по отношению к фашизму, но и по отношению к советской истории. Такой двусмысленности тогда даже наши либеральные критики не могли принять.

Герои Фоменко играют в разные игры — с любовью, с властью, с загробной жизнью, наконец, со смертью, которая занимает режиссера чрезвычайно, до самой глубины его комедиантской души. Он относится к ней то почти

тельно-благоевейно (как в чудесном его телевизионном фильме по «Спутникам» Веры Пановой), то по-балаганному дерзко. Он дразнит небытие и посылает ему театральные проклятия. Герой его спектакля «Экзамены никогда не кончаются» Эдуардо Де Филиппо (1976) жалкий итальянец по имени Гульельмо Сперанца даже из гроба вставал, чтобы адресовать смерти некий условно-фаллический жест, тот самый, который у нас все хорошо понимают: одна рука со сжатым кулаком вытягивается резко вверх, а другая как бы переламывает ее по середине. «На вот тебе!».

«На вот тебе!» — без слов кричит итальянец Сперанца, что значит по-нашему Надежда. «На вот тебе!» — мог бы возгласить сам режиссер, знающий вкус того, что называется переменной судьбы. Его настоящий театральный язык, несмотря на кажущееся благочестие, языческий, и лучшие его актеры это чувствуют. За его охальничеством — русское скороморошество или площади старых европейских городов, где с удовольствием отправляли друг друга «в материально-телесный низ». Я видел, как за кулисами официознейшего Театра Советской Армии великая старуха Любовь Ивановна Добржанская, которая играла у Фоменко маленькую роль (едва ли не последнюю в ее жизни), училась при помощи более опытных молодых товарищей выполнять тот самый фаллический жест, который заменял ей целый монолог.

Как и М.Захаров, его ближайший современник по поколению, П.Фоменко чувствует характер нынешней «русской рулетки», но он играет в другую игру. Он много лет вынашивал «Пиковую даму» и в конце концов поставил ее на вахтанговской сцене. Он не разгадал «трех карт», но зато пришел к важному для себя выводу: есть вещи в искусстве театра, которые разгадывать не нужно, просто надо с ними жить. Так он и живет в последние годы.

Он любит скрытое пространство. Кусочек голубого цвета в вышине, отдергивающиеся занавески, за которыми «другая жизнь», вообще нечто загадочное и ослепительно-прекрасное, что скрывается за пологом, — это его тема, его образ, его режиссерская тайна. В арбузовской мелодраме «Этот старый милый дом» (1972) он превращал сцену в обиталище каких-то диковинных людей-птиц. Герои Арбузова сидели на разных плоскостях сцены, как на

ветках дерева, в воздухе зависли музыкальные инструменты, люди не говорили, а пели, щебетали, пересвистывались. Стены дома плавно переходили в деревья, в природу, в космос с неизменным голубым просветом в вышине.

Просвет в его, казалось бы, непоправимо испорченной режиссерской жизни возник в перестроечное время, когда Фоменко исчез из системы репертуарного театра и спрятался в нише по имени ГИТИС. Вместо «портретов» он обрел студентов и учеников, с которыми в конце концов сотворил свою Мастерскую. Один за другим возникли студенческие спектакли, о которых заговорила сначала Москва, а потом и театральный мир. «Владимир 3-й степени» Гоголя в постановке Сергея Женовача, «Приключение» Марины Цветаевой в постановке Ивана Поповски, собственный фоменковский прорыв — «Волки и овцы» Островского. Работа, где он обрел наконец то легкое дыхание, в котором заключен наиважнейший секрет его театра. Создав Мастерскую, Фоменко основал затем студию при ней (так пробивается, возрождается русский театрообразующий ген, знакомый по истории Художественного театра). Ни у Мастерской, ни у студии еще нет своей крыши: они кочуют из театра в театр, из пространства в пространство, но стиль «фоменок» виден везде.

Фоменко развил в своих учениках особый театральный слух, понимание музыкальной природы любого словесного текста. Островского и Цветаеву, Фолкнера и Блока его ученики играют рядом, не ощущая тут никакой пропасти. Он привил им вкус к поэтическому театру и отвратил от театра тенденциозного. На вопрос о том, каково кредо его Мастерской, Фоменко иногда отвечает: «А черт его знает». В ситуации конца века и грядущих перемен такой не-ответ кажется содержательным.

Русская театральная идея, потеряв основные «дома» своего обитания, кажется, избрала Фоменко очередной жертвой и героем, который призван занять вакантное место. К амплу неформального лидера театральной России он не был готов, но стремится сыграть эту роль достойно. Несколько лет он перечитывал со своими учениками «Войну и мир», которую чувствует помимо всего иного как книгу великого утешения. «Утешительную» функцию театра Фоменко исповедует вполне осознанно. Он дерзнул и поста-

вил второй том «Мертвых душ» (1998), потерпел полуудачу, которая его не обескуражила. В его «доме» уже возникли свои «трещины», проблемы и конфликты, но они еще чудом держатся вместе.

Его преследуют инфаркты, один за другим. К его сердцу тоже проложили уже обходные шунты (спасибо немцам). У него нет времени играть в «королевские игры». Когда он говорит, его несет и завораживает все та же музыка. Говорит витиевато, пафосно, часто не чувствуя зала. Он говорит — колдует, чему-то своему служит и что-то свое слышит. И следишь не столько за словами, сколько за ним самим, за его превосходно вылепленной головой, глубоко посаженными глазами, голосом, который им управляет. С каждым годом этот голос становится все глуше и глуше, кажется, он задыхается и хочет договорить какую-то окончательную мысль. На репетициях он с фанатическим упорством пытается ухватить ритм сцены, ее ускользающую мелодию. Не фиксирует раз найденное, не трясется над ним. Его воображение обгоняет его способность реализовать что-то, он бесконечно все перерешает, переставляет, переозвучивает. Его спектакли — сильно пересеченная местность. Они живут порывами и прорывами или погибают, так и не найдя своего тона. И если поверить поэту, который полагал, что именно так дышит любая творческая ткань — тут ядро, а там протоплазма, то у Фоменко этой протоплазмы избыток. Но зато как поразителен спектакль, в котором он обретает созвучие с самим собой.

Вот таким спектаклем стали его «Без вины виноватые», мелодрама Островского об актерах провинциального театра прошлого века, которую он поставил в 1993 году в Театре имени Вахтангова. Он вернулся к актерам-«портретам», но пришел к ним от своих студентов. Он пришел помолодевшим, заряженным счастливой энергией. На спектакль этот критики набросились с чувством людей, дорвавшихся до зеленой травки после долгой зимы.

Это как раз тот случай, когда рядовая вещь в контексте времени приобретает значение, многократно превосходящее самые смелые ожидания создателей. Оказалось, что именно через эту мелодраму театр отметил то, что можно было бы назвать «концом идеологии». Живой сплав зрелища, пародии, романсов, слез и всех иных «шутков, свойст-

венных театру», и все это без нажима, с той свободой и естественностью, которой невозможно сопротивляться.

Праздник этот Фоменко сотворил в буфетном фойе, для нескольких десятков гостей (мотивировка эксцентрического места действия была в самой пьесе — крылатая фраза комика Шмаги, что истинное место актера в буфете). Знаменитые вахтанговские «портреты» подчинились закону иного пространства. Обладая родовой комедиантской памятью, Фоменко устроил всеобщий бенефис: каждому подарено несколько высоких секунд, когда и театр, и публика, и жизнь принадлежат только ему. И тут они все равны — от Лидии Вележевой и Юрия Краскова, которых я видел в первый раз, до Юрия Волынцева и Юрия Яковлева, которых я видел как будто в первый раз. Искусство выравнило их своей особой меркой, убрало из программки фирменное совковое клеймо (все эти рычаще-свистящие «наррродные рэсэфесэссээр», которые броней закрывали их человеческое существо). Существо открыто, вырваны с корнем, ну если не все, то многие штампы, над которыми они сами в этом спектакле смеются. Пьеса о театре жизни и о жизни в театре сыграна с той полнотой попадания в историческую масть, которое сделало спектакль событийным.

В поворотные моменты истории театр рассказывает о том, что он лучше всего знает. О самом себе. Артисты — народ необеспеченный, формулирует в пьесе богатый барин и обожатель актрис. И дает два перевода понятия актерства: по-европейски — пролетарии, «а по-нашему, по-русски, птицы небесные: где посыпано крупки, там клюют, а где нет — голодают». Вот эти самые «птицы небесные» оказались в спектакле Фоменко слитным и многокрасочным собранием излюбленных народных «типов»: от возвышенно-философствующего пьяницы и сентиментально-очаровательного бабника с бархатным голосом до «беззаветной героини».

Сами «птицы небесные» своей «зеркальности» не создают, полностью заикленные на делах закулисных. Комедианты в спектакле Фоменко с жадностью «клюют» театральную крупку, посыпанную драматургом и стократ умноженную современным режиссером, который «клевал» это вещество столько десятилетий. Ничего у них в жизни нет, кроме этой вечной «крупки»: кто как играет, кого как



принимают и кто кого покори́л. Душу в этом мире, как они полагают, тоже распределили по типажам («Душа-то для актера, пожалуй, и лишнее», — с горечью размышляет комик. «Для комиков — это так; но есть и другие ампула», — оскорбляется «первый любовник»). И живут по законам тех пьес, что играют, и интриги затевают чудовищные, и настоящую кровь с трудом отличают от клюквенного сока.

Два вечных полюса актерства, два полюса расщепленной театральности представили у Фоменко две истинно вахтанговские актрисы, Юлия Борисова и Людмила Максакова. Актриса Людмила Васильевна Максакова играет провинциальную пошлячку и интриганку актрису Нину Павловну Коринкину с редкой отвагой. Играет нахально, без грима и без наркоза, с тем перебором, который соответствует публичному и безжалостному эксперименту на самой себе. И тем сложнее задача Борисовой — ничего не играть, представить на этом торжище не актрису Кручинину, а человека, вернее, актрису-человека, одаренного душой и состраданием и способную питать роль самыми заветными чувствами. Станиславский в свое время придумал для таких случаев дикое, но понятное для людей искусства словосочетание: «человеко-роль».

Островский написал пьесу, когда ему было за шестьдесят. Драматург полагал, что она стала делом нсобыкновенной удачи, какого-то счастливого настроения, когда ему, по тогдашним понятиям старику, «неожиданно приходили в голову художественные соображения, доступные только молодым силам». Шестидесятилетний Фоменко, помолодевший от своих студентов, почувствовал «художественные соображения» Островского. Он первым, кажется, вспомнил, что предсмертная мелодрама Островского о театре отделена коротким историческим перегоном от того взрыва в самом качестве русского актерства (а значит, и всей нации!), который произведет купеческий сын Константин Алексеев — Станиславский (внимательнейший зритель, а потом и истолкователь Островского). «Я ваш собрат по искусству или, лучше сказать, по ремеслу. Как вы думаете: по искусству или по ремеслу?» — задирается с актрисой Кручининой ее сын, актер Гриша Незнамов. Он задирается вполне в духе главной альтернативы, которую Станиславский обратит ко всему русскому актерству. И разве не-

ненависть основателя МХТ к «птичьему» в артисте, разве эта мука соединения «птичьего» и человеческого, твари и творца не станет главным двигателем его собственной жизни? Ведь на ином языке и на ином жаргоне духовный кентавр «человечно-роль» есть не что иное, как «Бого-человек». Комнатный спектакль Фоменко был освещен изнутри светом больших театральных тем, живущих в самом воздухе вахтанговского театра.

В решении этого пространства режиссер и художник Татьяна Сельвинская преодолели прямые указания Островского. Никаких тебе обшарпанных стен и порванных обоев жалких актерских уборных, обозначенных в ремарках. Буфет был отделен «от жизни» разноцветными шторками, которые то открывали, то закрывали нас от света улицы, что рвалась в театр (спектакль играли в дневное время). Большой мир и условно-театральный мирок тянулись друг к другу не сливаясь. Световая игра была подхвачена по всему пространственному полю: люстры в вышине были зачехлены разноцветными тканями, а сами провинциалы — актеры и неактеры — напоминали в своих цветных накидках персонажей итальянских площадных забав. Из столкновения «искусства» и «жизни» возник карнавал, но очень русский карнавал, московский, со всеми нашими страстями, пьяной тоской и романсами, в которых изливалась душа. Провинциальный артист, «птица небесная», перебирал струны гитары, а поклонник млея в предвкушении очередного «блямблям» и сладко замирал от тоски и блаженства.

«Принцесса Турандот»? Ну конечно же это сравнение немедленно приходило в голову. Оно было уместно по многим причинам, и совсем не только по театральным. Тут было какое-то незримое родство или, как сказал бы Шмага, нить, которую Фоменко счастливо потянул. И когда они взялись за руки, эти трагики и комедианты, эти «мамочки» и «мамули», и побежали вприпрыжку по кругу, задыхаясь от восторга, общая нить, связующая эпохи российской сцены, вдруг стала явственно ощутимой. Они бежали по тому самому заколдованному кругу, по которому бежали вереницей в сказке про «синюю птицу» в Художественном театре, а потом в старой итальянской сказке, сотворенной умирающим режиссером. Что за музыка звучала там, чему они там так радовались зимой 22-го года? Что кончи-

лась гражданская война и голод, что можно вновь благословить жизнь? Трудно сказать, тем более, что предчувствие их подвело, а смерть самого Вахтангова посреди праздника оказалась гораздо более пророческой, чем прямой смысл поставленного им спектакля.

Искусство ищет новые источники выживания. Режиссер Петр Фоменко не ушел в скит. Он вернулся в ГИТИС, в школу, припал к родной почве. Как зерно, упавшее в землю, он взошел новой жизнью в своих учениках. В мелодраме Островского он отыскал свой заветный «шип», о который наткнулся всем своим комедиантским сердцем. Вероятно, поэтому карнавал в вахтанговском буфете обнаружил сверхтеатральное значение. Если хотите, спектакль Фоменко стал долгожданным знаком и образом обретаемой нами свободы. Режиссер угадал общее настроение. Через Островского он окликнул нас и дал понять, что мы еще живы, что театр жив, что чума, кажется, миновала. Эти комедианты, эти «шуты гороховые» чувствуют перемену исторической погоды с бессознательной и поражающей остротой.

Почему? Да потому что птицы небесные.

## Послесловие

Трудно писать послесловие в книге о современном театре. Только поставил точку, как тут же появляется новый спектакль, который требует быть учтенным или просто опрокидывает уже облюбованную концепцию. «Черный ящик» театра продолжает работать, и разгадывать его записи во время полета дело неблагодарное. К счастью, непредсказуемая жизнь сама позаботилась о финале нашей истории.

22 июня 1997 года в Московском Художественном театре отмечалось столетие «Славянского базара». Два человека, проговорив восемнадцать часов, предложили проект идеального театра, который они же и попытались осуществить. Боковым последствием проекта было появление режиссуры как суперпрофессии XX века. Мы выставили на подмостках МХАТа два кресла, настольную лампу и стол из гримуборной Станиславского. Пригласили основных действующих лиц современной русской сцены, а также крупнейших режиссеров мира приехать в Москву и подвести итоги театральному веку, во многом прошедшему под знаком «Славянского базара». Все здравствующие герои книги сошлись в круг, впервые за годы свободы посмотрели друг другу в глаза. Выходя на сцену, волновались так, как не волнуются даже перед собственной премьерой. Кто-то, как Лев Додин, прилетел на день из Милана, кто-то, как Петр Фоменко, отпросился из больницы. Не надо было никого убеждать. Как-то само собой разумелось, что в этот день человек, именующий себя русским режиссером, дол-

жен быть в Художественном театре. Питер Брук прислал важное послание, Ежи Гротовский — телеграмму. Деклан Доннелан, Тадаши Судзуки, Отомар Крейча, Маттиас Ландгхофф и многие другие поочередно с Олегом Табаковым, Михаилом Ульяновым, Аллой Демидовой, Александром Калягиным выходили к музейным креслам двух «противоположников» (так их назвал Анатолий Васильев). Марафон длился не восемнадцать, а шесть часов, ответственное соседство волновало и напрягало мысль. Современные режиссеры сами оказались в ситуации «противоположников», представив — самим фактом соседства — всю палитру современной российской сцены на рубеже веков.

Как мы пишем, так и дышим. Так и ставим спектакли, так и говорим. Не зря Анатолий Васильев напомнил о театре как о чуде языка, который приходит от родителей, от воздуха твоей страны и земли. От них же и способ творить театр. Каждый выступал в стиле своего театра.

Начал Юрий Любимов. Кажется, это было первое значимое появление создателя Таганки перед театральной Москвой после возвращения из вынужденной эмиграции. Он тут же вспомнил про это, ошарашив собравшихся открытием: «Я должен был выжить и понял суровые вещи. Мы отучились серьезно работать, так, как работают, скажем, многие европейские актеры. Хватит нашего глупого романтизма, хватит блужданий, нас приучили за 75 лет к идиотским мифам, и мы не можем собрать себя по-настоящему». Он предложил начать новое тысячелетие с полной реформы театральной школы. «За кем мы бежим, куда стремимся, у нас есть свои традиции, своя статья». Он говорил о подготовке актеров-профессионалов, способных творить театр, основанный на зрелище, а не на словах. В свои 80 лет он был в превосходной форме, которая искала нового содержания.

Любимов с резкой определенностью ставил вопрос о праве любого режиссера на то, чтобы иметь свой «дом». Раскол Таганки окрасил его заявление в грустные тона. Впрочем, идея «театра-дома», подчиненного одной художественной воле, была подвергнута сомнению и с совершенно другой стороны. Сергей Юрский, тот самый Юрский, который начинал свою актерскую жизнь у Товстоногова в Ленинграде, а потом оставил «театр-дом» и стал существо-

вать на свой страх и риск, вступил в полемику с Любимовым. К новому «Славянскому базару» он написал памфлет и сыграл его на чеховских подмостках, покорив зал россыпью блестящих парадоксов на тему театра, который стал ареной утверждения режиссерского своеволия и попрания свободы тех, кто испокон века определял дело театра (то есть актеров): «Два человека попытались определить законы театрального творчества. Они их сформулировали, и казалось, что эти законы будут действовать вечно, как законы природы. Но XX век стал веком беззакония, стал борьбой за свободу в такой же степени, как и попранием этой свободы. Мы присутствуем при завершении века режиссерского своеволия в театре». Юрский протестовал не против режиссуры, а против того, что он назвал «своеволием хозяина». Этому «хозяину» кажется, что он единственный художник, актеры же — краски, которые он более или менее умело выдавливает на холст сценической площадки. А что ж актеры? Артист нашел формулу и для людей своего цеха: «Актеры порой сознают унижительность своего положения. И тогда они стремятся вырваться в «звезды». Это нетрудно, гораздо труднее по-настоящему что-то сыграть. Вырвавшись или ворвавшись в круг «звезд», актер остается тем же тюбиком краски, но имя его играет, этот тюбик теперь стоит дорого и, главное, имеет право капризничать и причинять всем окружающим массу мелких неудобств, в том числе и творцу-режиссеру. Это маленькая месть бывших художников».

Юрский прикоснулся и к феномену советского театра, к его звездным часам. Он вывел этот феномен из самого устройства нашей жизни: «В России всегда были две власти — власть хозяев жизни и власть властителей дум, эти две власти не совпадали. Властителями дум в разное время были писатели, адвокаты, потом актеры, режиссеры, в 60-е годы в России на короткий срок ими стали даже поэты, такого не было со времен Древней Греции. «Перестройка» показала невероятные перевертыши сознания. Властителями дум стали сатирики, потом экономисты, потом те, кто мог подражать голосом Горбачеву, потом дикторы, потом затейники. Хозяева жизни мучительно хотят стать властителями дум, потому и становятся теперь актерами, экономистами, а то и затейниками».

Завершая речь, актер подошел к креслам основателей МХТ и оттуда — в стиле иронического пафоса — отчитался: «Дорогие, искренно почитаемые Константин Сергеевич и Владимир Иванович! В Москве в этом сезоне было 200 премьер, почти каждый заметный актер обзавелся собственным театром или театром собственного имени, теперь и это можно. У нас теперь капитализм, у нас теперь, случается, хвастают дороговизной спектакля, так и пишут — «это самый дорогой спектакль сезона, или года, или века, или всех времен и народов». Самое модное слово в театре нынче — «спонсор». В ваши времена это слово было, но оно не так часто произносилось и вообще не так часто били клоны».

Речь Юрского вызвала немедленный отпор. Другой ученик Товстоногова, Кама Гинкас, который никогда не показывался на крупных театральных сборищах, привычные рассуждения по поводу режиссерского своеволия отнес к нашей исконной болезни. Бывшие русские, потом советские граждане, с его точки зрения, по-прежнему не свободны, по-прежнему ощущают себя униженными и защищают свою свободу от любых посягательств. Те, кто придумали Художественный театр, полагает Гинкас, придумали систему, по которой актер перестал делать на сцене все, что он хочет, а стал соотносить свою свободу с волей других равноправных творцов. Создатели МХТ привили нам идею свободы в конкретном рисунке, стиле, фактуре, когда все играют в определенных рамках и получают удовольствие еще и от самих законов игры. Родом из гетто, он не был бы самим собой, если бы не вспомнил и не сопряг день 22 июня (день зачатия Художественного театра) с днем начала войны с нацистской Германией. Для него такого рода совпадение — модель «созидающего» дня, из которого питается свободный театр.

Лев Додин пробивался к своей мысли эпическим путем, очень похожим на тот метод, который правит его режиссурой. Кружась над предметом, он в конце концов ухватил нечто самое существенное в нашем вековом опыте строительства «театров-храмов». Художественно-общедоступный театр для него есть загадка в самой его основе. Оценивая мощь совершенного изобретения, Додин пытался понять его источник. Он говорил об огромной фантастической силе

идеализма, который сочетался в лучшие годы МХТ с удивительной трезвостью и хозяйственностью. «Это соединение крайней трезвости и крайнего идеализма было тем могучим двигателем, который породил девятнадцатый век и который он обещал двадцатому. Наш век искажил и изогнул идеализм, даже не в театральном, а в общечеловеческом смысле. Идеализм вызвал к жизни такие духовные саркомы, как коммунизм и фашизм, трезвость переросла в рационализм, деячество и наглуемую капитализацию искусства». Послание «основоположников» оказалось нерасшифрованным. «Меня сюда привела тоска по всему тому, что не состоялось, что изменилось, что взорвалось». Додин в музейное кресло не сел. Он предложил их режиссерам другого поколения, которым еще предстоит провести действительно новый «Славянский базар», не только в память уходящего, но в зачин нового века, который, может быть, что-то изменит. Сегодняшняя ситуация вселяет тоску и разочарование. «Но, как всегда, все не бесконечно, и, испытав тоску, хочется испытать и надежду».

Об этих же идеальных посылах русской театральной идеи говорил и Анатолий Васильев. «Говорил» — не то слово. Он шаманил, публично исповедовался. Он вспомнил своих учителей, и в мерном, торжественном их назывании — от Марии Кнебель, Юрия Любимова и Анатолия Эфроса до Олега Ефремова и Ежи Гротовского — было что-то почти ритуальное. Путь русского актера и русского театра, по Васильеву, это путь высокой игры, праздника и жертвы. Он не разъяснял, что значит эта жертва и во имя чего она приносится. В этом зале такие вещи можно было не объяснять.

Проповедь Анатолия Васильева войдет в историю русской сцены, так же как войдет и немедленная отповедь ему, скрытая в путаной и страстной речи Петра Фоменко. Для него театр меньше всего глубокомыслие, жертва или распятие. Он тоскует по «легкому дыханию», по тайне, которую не надо мистифицировать. Опыт МХТ для Фоменко есть еще и опыт сокрушительного поражения, потеря веры, утрата того «легкого дыхания», без которого сцена не живет. Люди, создавшие идеальный театр, в конце концов перестали разговаривать друг с другом и находили любой повод, чтоб не встречаться. Это тоже придется учесть тем, кто начнет строить «театр-дом». Фоменко верит в тех, кто



сейчас начинает, он готов благословить тех, кто дышит ему в затылок. Он слышит их голоса и различает их лица, которых мы еще не слышим и не различаем.

Мне пришлось вести этот марафон. Рядом сидел Олег Ефремов, который этот марафон открыл. Надо было видеть чудовищное напряжение человека, который без малого тридцать лет ведет «дом» по имени МХАТ, видеть его реакцию на каждое слово, на каждый жест того, кто выходил к тем самым креслам. Каждому предложено было сесть в них и что-то сказать отцам-основателям. Никто не сел. Одни впадали в патетику, переходившую в тост, большинство нервно отшучивалось. И когда все это наконец завершилось, я почему-то вспомнил, как Станиславский пытался однажды сформулировать в нескольких словах искусство театра, с которым он хотел бы иметь дело. Слов тогда оказалось всего четыре: легче, выше, проще и веселее.

Может быть, он мог бы выступить с этим на нынешнем «Славянском базаре», на исходе XX века.

## Примечания

### Часть первая

- 1 *Берковский Н.* Литература и театр. М.: Искусство, 1995. С. 538.
- 2 *Соловьева И.* Театр 1929—1953 и социалистический реализм// Театральные течения. М.: ГИТИС, 1998. С. 245.
- 3 О сюжетном соотношении искусства 20-х и 30-х годов см.: *Паперный В.* Культура 2// Новое лит. обозрение. М., 1996.
- 4 См.: *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским// Независимая газ. М., 1998. С. 32.
- 5 Г.Бродская опубликовала найденные в архиве ФСБ документы о расстреле без суда и следствия брата Станиславского, Георгия Сергеевича Алексева, и его детей в декабре 1920 года в Крыму — см.: *Бродская Г.* «Окаянные годы» Амфитеатровых и Станиславского// Культура. 1995. 18 ноября.
- 6 Об этом см. в содержательной ст.: *Yampolsky M.* In the Shadow of Monuments: Notes on Iconoclasm and Time// Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Centure Russia/ Edited by Nancy Condee. L.: Indiana University Press, 1995.
- 7 Это наблюдение принадлежит киноведу Науму Клейману.
- 8 *Соловьева И.* Театр 1929—1953 и социалистический реализм. С. 247.
- 9 *Юзовский Ю.* Гамлет и другие// Театр. 1956. № 2. С. 145.
- 10 Там же.
- 11 «Если враг не сдается, — его уничтожают» — название статьи Горького, впервые опубликованной в «Правде». 1930. № 314. 15 ноября (в тот же день «Известия» опубликовали эту же статью Горького под несколько измененным названием «Если враг не сдается, — его истребляют»).
- 12 *Пастернак Б.* Замечания к переводам из Шекспира// Избранное: В 2 т. М.: Худож. лит., 1985. Т. 2. С. 309.
- 13 Там же. С. 321.
- 14 Там же.
- 15 Там же. С. 306.
- 16 «Оттпель» — так называлась повесть Ильи Эренбурга, опубликованная в журнале «Знамя». 1954. № 5.
- 17 *Ильинский И.* Сам о себе. М.: Искусство, 1984. С. 430.

- 18 *Анненский Ин.* Книга отражений. Спб., 1906. С. 113.
- 19 Там же.
- 20 *Зингерман Б.* Классика и современность: Сб. // В творческом соревновании. М.: Искусство, 1958. С. 206.
- 21 Эти сведения почерпнуты из рассказов самого Смоктуновского, с которым я работал много лет вместе в Художественном театре.
- 22 *Берковский Н.* Достоевский на сцене // Театр. М., 1958. № 2. С. 70.
- 23 Там же.
- 24 Все разговоры с О.Ефремовым приводятся по хранящимся в моем архиве записям.
- 25 *Петрушевская Л.* Мой театральный роман // Стас. 1997. № 1. С. 46.
- 26 *Соловьева И.* Спектакль идет сегодня. М.: Искусство, 1966. С. 98.
- 27 Цит. по верстке книги, посвященной «Современнику», книге, так и не пришедшей к читателю в 70-е годы.
- 28 Из разговора О.Табакова с автором книги 25 октября 1996 года.
- 29 *Окуджава Б.* Финал почти что криминальный // Аргументы и факты. 1993. 13 апр. С.7.
- 30 *Рудницкий К.* О режиссерском искусстве Товстоногова // Товстоногов Г.А. Зеркало сцены: В 2 т. Л.: Искусство, 1980. Т. 1. С. 19.
- 31 Это сравнение принадлежит Инне Соловьевой — см. ее ст.: Есть ли родственники за границей // Моск. наблюдатель. 1991. № 6—7. С. 1—4.
- 32 *Володин А.* Оптимистические записки // Володин А. Для театра и кино. Л.: Искусство, 1967.
- 33 Письмо Вл.И.Немировича-Данченко М.Горькому по поводу «Дачников» от 19 апр. 1904 // *Немирович-Данченко Вл.И.* Избранные письма: В 2 т. М.: Искусство, 1979. Т. 1. С.360—370.
- 34 *Алперс Б.* Театральные очерки: В 2 т. М.: Искусство, 1977. Т. 2. С. 434.
- 35 Премьеры Товстоногова / Сост. и автор поясн. текста Е.Горфункель. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 175—177.
- 36 Там же.
- 37 Театр. 1967. № 5.
- 38 Книги А.Эфроса «Репетиция — любовь моя», «Профессия — режиссер» и «Продолжение театрального рассказа», а также «Книга четвертая» собраны в издание: *Эфрос А.В.* Анатолий Эфрос: В 4 кн. 2-е изд., доп. М.: Фонд «Русский театр» — Панас, 1993.
- 39 Там же. Кн. 4: Книга четвертая. С. 337.
- 40 Там же. Кн. 1: Репетиция — любовь моя. С. 13.
- 41 См.: *Эфрос А.* Как быстро идет время! // Театр. 1967. № 2. С. 68.
- 42 *Асаркан А.* Булгаков. Мольер. 1966 // Театральная жизнь. 1988. № 24. С. 9.
- 43 Там же. С. 10.
- 44 *Гаевский В.* Приглашение к танцу // Гаевский В. Флейта Гамлета. М.: Союзтеатр, 1990. С. 54.
- 45 Цит. по записи, сделанной тогдашним завлитом Театра на Малой Бронной Н.М.Скегиной.
- 46 Об этом написал Юрий Трифонов в статье, посвященной 60-летию Ю.Любимова — см.: Театр. 1977. № 9. С. 52—53.

- 47 Театр. 1957. № 2. С. 172.
- 48 *Крымова Н.* Имена. М.: Искусство, 1971. С. 145—146.
- 49 Из беседы автора книги с Д.Боровским в мае 1995 года.
- 50 См. ст.: *Турбин В.* От находок к открытиям// Молодая гвардия. 1964. № 5. С. 287.
- 51 Сов. Россия. 1964. 16 янв.
- 52 Правда. 1963. 8 дек.
- 53 Цит. диалог с Ю.П.Любимовым, который был сделан мною для российского телевидения в мае 1989 года, после возвращения режиссера из эмиграции.
- 54 *Аксенова Г.* Театр на Таганке: 68-й и другие годы. М.: Правда, 1991. № 5. С. 25—26 (Б-ка «Огонек»).
- 55 Диалог автора книги с Ю.П.Любимовым для телевидения в мае 1989 года.
- 56 Протокол обсуждения «Живого» с председателями колхозов отчасти воспроизведен в цитированной кн. Г.Аксеновой «Театр на Таганке...». С. 34—47 (см. примеч. № 54).

## Часть вторая

- 1 *Швидкой М.* Диалоги с О.Н.Ефремовым// Театр. 1983. № 10. С. 112.
- 2 Эта реакция Станиславского зафиксирована в дневнике актера МХАТ Николая Кудрявцева, хранящемся в Музее МХАТ.
- 3 *Потапов Н.* Сеанс черной магии на Таганке// Правда. 1977. 29 мая.
- 4 «Эпический покой дворянской жизни» — определение Станиславского — см.: *Стрובה М.* Режиссерские искания Станиславского. 1898—1917. М.: Наука, 1973. Т. 1. С. 297.
- 5 Из разговора с А.Калягиным, записанного О.В.Егошиной для кн.: Режиссерский театр: От Б до Ю: Разговоры под занавес века. М.: Московский Художественный театр, 1999. С. 193.
- 6 *Лордкипанидзе Н.* [рец.]// Неделя. 1972. 28 мая.
- 7 Сов. культура. 1972. 23 мая.
- 8 *Зубков Ю.* Высота критериев// Правда. 1972. 15 авг.
- 9 Лит. газ. 1973. 19 сент.
- 10 *Соловьева И.* «Балалайки и компания»// Неделя. 1973. 22—28 окт. С. 16—17.
- 11 Цит. пояснительный текст Е.Горфункель в кн. избранных рецензий, посвященных Товстоногову — см.: Премьеры Товстоногова. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 262.

## Часть третья

- 1 *Гельман А.* Патриоты войны// Моск. новости. 1996. № 37. 15—22 сент.
- 2 Так С.Рассадин определил прозу Владимира Сорокина, одного из лидеров «новой волны» в литературе — см. газ. «Век». 1995. № 1.
- 3 *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. М.: Искусство, 1961. Т.8. С. 41.
- 4 *Петрушевская Л.* Три ли сестры?// Коммерсант Daily. 1997. 25 февр.
- 5 Там же.

- 6 *Тименчик Р.* Ты — что? или Введение в театр Петрушевской// Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989. С. 396.
- 7 *Любимов Б.* Как добиться красивой жизни мирным путем// Аргументы и факты. 1993. № 4.
- 8 Этой фразой заканчивалась ст. «Визит к президенту». Эпитет «простой» по отношению к Ельцину сразу же вызывал в памяти горьковское определение Ленина: «прост как правда». Так работала «память жанра».
- 9 Лит. газ. 1992. 7 мая.
- 10 *Захаров М.* Спасибо публицисту// Лит. газ. 1992. 13 мая.
- 11 *Чудакова М.* Российское общество в воротах XX века // Неприкосновенный запас: Очерки нравов культурного сообщества. М., 1998. № 1. С. 71.
- 12 Интервью с М.Захаровым в связи с отставкой членов Президентского совета транслировалось 24 января 1996 года по каналу НТВ.
- 13 Из интервью К.Гинкаса автору книги 21 мая 1995 года.
- 14 *Глушенко И.* Живое и мертвое: Кама Гинкас приглашает на казнь// Независимая газ. 1996. 17 янв.
- 15 Там же.
- 16 *Егошина О.* Экспериментатор-провокатор// Независимая газ. 1998. 24 июня.
- 17 Стенограмма хранится в Музее МХАТ.
- 18 *Крымова Н.* Головлевские проказники// Лит. газ. 1984. 4 июля.
- 19 *Grotowski J.* From the Theatre company to art as vehicle//Richards T. A work with Grotowski on physical actions. Routledge, 1994. P. 127.
- 20 *Крымова Н.* Очень разный МДТ: Заметки о московских гастролях Малого драматического// Невское время. 1996. 13 янв.
- 21 *Аннинский Л.* На войне как на войне// Экран и сцена. 1995. 16—23 ноября.
- 22 *Васильев А.* «Дойдя до точки, я остановился» (диалог с Аленой Карась)// Моск. наблюдатель. 1995. № 5. Июнь. С. 7.
- 23 Из разговоров автора книги с П.Фоменко 22 июня 1998 года.
- 24 *Лазарев Е.* Бесовское действо// Моск. наблюдатель. 1991. № 3. С. 9.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Списки основных режиссерских работ главных героев книги\*

Георгий Товстоногов

- 1933 «Предложение» А.Чехова. Художник Г.Волчинский. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1934 «Женитьба» Н.Гоголя. Художник Г.Волчинский. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1935 «Музыкантская команда» Д.Дэля. Художник Г.Волчинский. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1936 «Голубое и розовое» А.Бруштейн. Художник Г.Гоциридзе. Театр юного зрителя, Тбилиси.  
«Великий еретик» И.Персонова и Г.Добржанского. Художник Г.Гоциридзе. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1937 «Троянский конь» Ф.Вольфа. Художник Г.Гоциридзе. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1938 «Дети Ванюшина» С.Найдёнова. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.
- 1939 «Странный суд» В.Шкваркина. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
«Белест парус одинокий» В.Катаева. Художник И.Штенберг. Театр юного зрителя, Тбилиси.
- 1940 «Беспокойная старость» Л.Рахманова. Художник Б.Локтин. Театр юного зрителя, Тбилиси.  
«Кремлевские куранты» Н.Погодина. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
«Сказка» М.Светлова. Художник Б.Локтин. Театр юного зрителя, Тбилиси.  
«Лжец» К.Гольдони. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.  
«Много шума из ничего» У.Шекспира. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.
- 1941 «Парень из нашего города» К.Симонова. Художник И.Штенберг. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
«Полководец Суворов» С.Бехтерева и А.Разумовского. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.

---

\* В составлении списков принимали участие сотрудники театров, архивов, библиотек и в первую очередь сами, ныне здравствующие, режиссеры. К сожалению, не все сведения удалось установить с достаточной полнотой и унифицировать.

- 1942 «Школа злословия» В.Шеридана. Художник И.Штенберг. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Голубое и розовое» А.Бруштейн. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Ночь ошибок» О.Голдсмита. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Бабы сплетни» К.Гольдони. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.
- 1943 «Ленушка» Л.Леонова. Художник В.Иванов. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Время и семья Конвей» Д.-Б.Пристли. Художник Мелеги. Театральный институт, Тбилиси.  
 «Бешеные деньги» А.Островского. Художник В.Иванов. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.
- 1944 «На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.  
 «Собака на сене» Лопе де Вега. Художник И.Штенберг. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Мещане» М.Горького. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.
- 1945 «Офицер флота» А.Крона. Художник Б.Локтин. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
 «Лисички» Л.Хеллман. Художник И.Штенберг. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.
- 1946 «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони. Художник Б.Локтин. Театральный институт, Тбилиси.  
 «Давным-давно» А.Гладкова. Художник И.Штенберг. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.
- 1947 «Победители» Б.Чирскова. Художник Э.Чарномский. Казахский академический театр драмы, Алма-Ата.  
 «Победители» Б.Чирскова. Художник Э.Чарномский. Русский драматический театр, Алма-Ата.  
 «Галантное свидание» Е.Гальперина. Студия Театра оперетты, Москва.  
 «Как закалялась сталь» по Н.Островскому. Художник К.Кулешов. Гастрольный реалистический театр, Москва.
- 1948 «О друзьях-товарищах» В.Масса и М.Червинского. Спектакль поставлен совместно с М.Турчинович. Художник С.Мандель. Гастрольный реалистический театр, Москва.
- 1949 «Где-то в Сибири» И.Ирошниковой. Художник В.Татлин. Центральный детский театр, Москва.  
 «Тайна вечной ночи» И.Луковского. Спектакль поставлен совместно с А.Некрасовой. Художник В.Иванов. Центральный детский театр, Москва.  
 «Где-то в Сибири» И.Ирошниковой. Художник В.Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
 «Из искры...» Ш.Дадиани. Художники И.Вускович, В.Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.

- 1950 «Семья» И. Попова. Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Испанский священник» Д. Флетчера. Спектакль поставлен совместно с А. Гинзбургом. Художник С. Юнович. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Студенты» В. Лившица. Художник С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.
- 1951 «Свадьба с приданым» Н. Дьяконова. Художник В. Иванов. Дворец культуры им. С. Кирова, Ленинград.  
«Русалка» А. Даргомыжского. Дирижер И. Шерман. Художник М. Григорьев. Оперная студия Дворца культуры им. С. Кирова, Ленинград.  
«Каждый день» В. Полякова. Художник С. Мандель. Театр эстрады, Ленинград.  
«Закон Ликурга» по Т. Драйзеру. Инсценировка Н. Базилевского. Спектакль поставлен совместно с А. Рахленко. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Дорогой бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова по книге Ю. Фучика «Репортаж с петлей на шее». Спектакль поставлен совместно с А. Рахленко. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Гроза» А. Островского. Художник Г. Мосеев. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.
- 1952 «Шелковое созвездие» А. Каххара. Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым. Художники Я. Садовская и А. Тибилова. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Гибель эскадры» А. Корнейчука. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Обычное дело» А. Гарна. Художник С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Донбасс» Б. Горбатова. Художник С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.
- 1953 «Степная быль» Е. Помещикова и Н. Рожкова. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Новые люди» по роману Н. Чернышевского «Что делать?». Инсценировка С. Заречной. Спектакль поставлен совместно с В. Ефимовым. Художник М. Лихницкая. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Кто смеется последним» К. Крапивы. (Руководитель постановки). Режиссер А. Белинский. Художник С. Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.
- 1954 «На улице Счастливой» Ю. Принцева. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Поезд можно остановить» Ю. Маккола. Художник В. Иванов. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Помпадурсы и помпадурши» по М. Салтыкову-Щедрину. Художник С. Мандель. Театр Комедии, Ленинград.



- 1955 «Мать своих детей» А.Афиногенова. Художник М.Лихницкая. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
 «Воскресенье в понедельник» В.Дыховичного и М.Слободского. Художник С.Мандель. Театр Комедии, Ленинград.  
 «Первая весна» Г.Николаевой и Ст.Радзинского. Художник С.Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
 «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского. Художник А.Босулаев. Театр драмы им. А.Пушкина, Ленинград.
- 1956 «Униженные и оскорбленные» по Ф.Достоевскому. Художник В.Дмитриев. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
 «Три соловья, дом 17» Д.Добричанина. (Руководитель постановки). Режиссер А.Рахленко. Художник С.Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
 «Шестой этаж» А.Жери. Режиссер М.Сулимов. Художник В.Степанов. Большой драматический театр им. М.Горького (БДТ), Ленинград.  
 «Безымянная звезда» М.Себастиана. Режиссер Р.Сирота. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.  
 «Когда цветет акация» Н.Винникова. Режиссер И.Владимиров. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.  
 «Второе дыхание» А.Крона. (Руководитель постановки). Режиссер Р.Агамирзян. Художник Д.Попов. Театр драмы им. А.Пушкина, Ленинград.
- 1957 «Лиса и виноград» Г.Фигейредо. Режиссер Р.Сирота. Художник Г.Товстоногов. БДТ им. М.Горького.  
 «Идиот» по Ф.Достоевскому. Композиция Д.Шварц и Г.Товстоногова. Режиссер Р.Сирота. Художник М.Лихницкая. БДТ им. М.Горького.
- 1958 «Синьор Марио пишет комедию» А.Николаи. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.  
 «Трасса» И.Дворецкого. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.
- 1959 «Варвары» М.Горького. Режиссеры Р.Сирота, Р.Агамирзян. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.  
 «Пять вечеров» А.Володина. Режиссер Р.Сирота. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.
- 1960 «Гибель эскадры» А.Корнейчука. Режиссер Р.Агамирзян. Художник В.Иванов. БДТ им. М.Горького.  
 «Семен Котко» С.Прокофьева. Художник С.Мандель. Театр оперы и балета им. С.Кирова.  
 «Воспоминание о двух понедельниках» А.Миллера. Режиссер М.Рехельс. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.  
 «Иркутская история» А.Арбузова. Режиссер Р.Сирота. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.
- 1961 «Четвертый» К.Симонова. (Руководитель постановки). Режиссер Р.Агамирзян. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.

- «Океан» А.Штейна. Режиссер М.Рехельс. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.
- «Не склонившие головы» Н.Дугласа и Г.Смита. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.
- «Моя старшая сестра» А.Володина. Режиссер Р.Сирота. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.
- 1962 «Перед ужином» В.Розова. (Руководитель постановки). Режиссер В.Голиков. Художник И.Масленников. БДТ им. М.Горького.
- «Горе от ума» А.Грибоедова. Режиссер Р.Агамирзян. Художник Г.Товстоногов, костюмы М.Лихницкой. БДТ им. М.Горького.
- «Божественная комедия» И.Штока. Художники М.Смирнов, М.Щеглов. БДТ им. М.Горького.
- 1963 «Палата» С.Алешина. Постановка Г.Товстоногова и Е.Лебедева. Художник В.Степанов. БДТ им. М.Горького.
- 1964 «Еще раз про любовь» Э.Радзинского. Художник А.Янокопулос. БДТ им. М.Горького.
- «Поднятая целина» по М.Шолохову. Инсценировка П.Деминна. Режиссеры А.Герман, В.Голиков. Художник С.Мандель. БДТ им. М.Горького.
- 1965 «Зримая песня», спектакль-концерт. (Руководитель постановки). Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград.
- «Три сестры» А.Чехова. Художник С.Юнович. АБДТ им. М.Горького.
- «Римская комедия» Л.Зорина. Художник С.Мандель. АБДТ им. М.Горького.
- 1966 «Люди и мыши» Дж.Стейнбека. Спектакль поставлен совместно с Р.Агамирзяном. Художник Э.Кочергин. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград.
- «Сколько лет, сколько зим!» В.Пановой. Художник С.Мандель. АБДТ им. М.Горького.
- «Мещане» М.Горького. Режиссер Р.Сирота. Художник Г.Товстоногов. АБДТ им. М.Горького.
- «Идиот» по Ф.Достоевскому (2-я редакция). Композиция Д.Шварц и Г.Товстоногова. Режиссер Р.Сирота. Художник М.Лихницкая. АБДТ им. М.Горького.
- 1967 «Традиционный сбор» В.Розова. Режиссер Р.Сирота. Художник С.Мандель. АБДТ им. М.Горького.
- «Лиса и виноград» Г.Фигейредо (2-я редакция). Режиссер Р.Сирота. Художник Г.Товстоногов. АБДТ им. М.Горького.
- «Правду! Ничего, кроме правды!» Д.Аля. Режиссер Ю.Аксенов. Художник А.Янокопулос. АБДТ им. М.Горького.
- «Луна для пасынков судьбы» Ю.О'Нила. Режиссер Е.Лебедев. Художник С.Юнович. АБДТ им. М.Горького.
- «Вестсайдская история» Л.Бернстайна и А.Лорентса. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград.

- 1969 «Король Генрих IV» У.Шекспира. Литературная композиция В.Рецептера. Художник Г.Товстоногов, костюмы Э.Кочергина. АБДТ им. М.Горького.  
«Вестсайдская история» Л.Бернштейна и А.Лорентса. Художник С.Мандель. Театр им. Ленинского комсомола, Ленинград.  
«Люди и мыши» Дж.Стейнбека. Спектакль поставлен совместно с Р.Агамирзяном. Художник Э.Кочергин. Театр им. В.Комиссаржевской, Ленинград.
- 1970 «Беспокойная старость» Л.Рахманова. Режиссер Р.Сирота. Художник Б.Локтин. АБДТ им. М.Горького.  
«Защитник Ульянов» М.Еремина и Л.Виноградова. (Руководитель постановки). Режиссер Ю.Аксенов. Художник З.Зинченко. АБДТ им. М.Горького.  
«Тоот, другие и майор» И.Эркена. Спектакль режиссерского курса Г.Товстоногова. Институт театра, музыки и кинематографии, Ленинград.  
«Третья стража» Г.Капралова и С.Туманова. Режиссер Р.Сирота. Художник И.Сумбаташвили. АБДТ им. М.Горького.
- 1971 «Тоот, другие и майор» И.Эркена. Режиссер А.Товстоногов. Художник В.Левенталь. АБДТ им. М.Горького.  
«Выпьем за Колумба!» Л.Жуховицкого. Спектакль поставлен совместно с Ю.Аксеновым. Художник С.Мандель. АБДТ им. М.Горького.  
«Валентин и Валентина» М.Рощина. (Руководитель постановки). Режиссер А.Товстоногов. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- 1972 «Ревизор» Н.Гоголи. Режиссер Ю.Аксенов. Художник Г.Товстоногов, костюмы и суперзанавес по эскизам М.Добужинского. АБДТ им. М.Горького.  
«Ханума» А.Цагарели. Русский текст и стихи Б.Рацера и В.Константинова. Художник И.Сумбаташвили. АБДТ им. М.Горького.
- 1973 «Общественное мнение» А.Баранги. Режиссер Ю.Николаев. Художник С.Мандель. АБДТ им. М.Горького.  
«Балалайки и К». Пьеса С.Михалкова по роману М.Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия». Художник И.Сумбаташвили. Театр «Современник», Москва.
- 1974 «Прошлым летом в Чулимске» А.Вампилова. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.  
«Энергичные люди» В.Шукшина. Режиссер Б.Сапегин. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.  
«Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову. Инсценировка Г.Товстоногова и Д.Шварц. Режиссер Д.Либуркин. Художник М.Ивницкий. АБДТ им. М.Горького.
- 1975 «Протокол одного заседания» А.Гельмана. Спектакль поставлен совместно с Ю.Аксеновым. Художник Г.Товстоногов. АБДТ им. М.Горького.

- «История лошади» по повести Л.Толстого «Холстомер». Инсценировка М.Розовского, стихи Ю.Ряшенцева. Режиссер М.Розовский. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- 1976 «Дачники» М.Горького. Режиссер Д.Либуркин. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- 1977 «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ногти» П.Зиндела. Режиссер Д.Либуркин. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- «Тихий Дон» по М.Шолохову. Сценическая композиция Г.Товстоногова и Д.Шварц. Режиссер Ю.Аксенов. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- 1978 «Пиквикский клуб» по Ч.Диккенсу. Пьеса Н.Венкстерн. Режиссер Е.Арье. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- «Записки подлеца, им самим написанные» («На всякого мудреца довольно простоты») А.Островского. Художник Э.Кочергин. Национальный театр, Хельсинки, Финляндия.
- «Жесткие игры» А.Арбузова. (Руководитель постановки). Режиссер Ю.Аксенов. Художник А.Орлов. АБДТ им. М.Горького.
- «Телевизионные помехи» К.Сакони. (Руководитель постановки). Режиссер Е.Арье. Художник Д.Крымов, костюмы А.Хуррош. АБДТ им. М.Горького.
- 1979 «Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана. Спектакль поставлен совместно с Ю.Аксеновым. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- «Дон Карлос» Д.Верди. Художник Э.Кочергин. Международный оперный фестиваль. Постановка оперы осуществлена в Савонлинне, Финляндия.
- 1980 «Перечитывая заново». Сценарий Г.Товстоногова и Д.Шварц с использованием текстов из произведений А.Корнейчука, Н.Погодина, М.Шатрова, В.Логина. Спектакль поставлен совместно с Ю.Аксеновым. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- «Волки и овцы» А.Островского. Художник Э.Кочергин, костюмы И.Габай. АБДТ им. М.Горького.
- «Игра в карты» Д.-Л.Кобурна. Режиссер Б.Сапегин. Художник Д.Боровский. АБДТ им. М.Горького.
- 1981 «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского. Режиссер Ю.Аксенов. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- 1982 «Дядя Ваня» А.Чехова. Художник Э.Кочергин, костюмы И.Габай. АБДТ им. М.Горького.
- «Амадеус» П.Шеффера. Постановка Г.Товстоногова и Ю.Аксенова. Художник Э.Кочергин. АБДТ им. М.Горького.
- «Мачеха Саманишвили» по Д.Клдиашвили, пьеса Б.Рацера и В.Константинова. Режиссер В.Шабалина. Художник И.Сумбаташвили. АБДТ им. М.Горького.
- 1983 «Смерть Тарелкина». Опера-фарс А.Колкера по мотивам комедии А.Сухова-Кобылина. Художники Э.Кочергин и О.Земцова, костюмы И.Габай. АБДТ им. М.Горького.

- 1984 «Киноповесть с одним антрактом» А. Володина. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай. АБДТ им. М. Горького.
- 1985 «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. Режиссер Б. Сапегин. Художник Э. Кочергин, костюмы И. Габай. АБДТ им. М. Горького.  
«Последний посетитель» В. Дозорцева. Оформление Г. Товстоногова. АБДТ им. М. Горького.  
«Рядовые» А. Дударева. Режиссер Г. Руденко. Художник Э. Кочергин. АБДТ им. М. Горького.  
«Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона. Режиссер Л. Шувалова. Художник О. Земцова. АБДТ им. М. Горького.
- 1986 «Барменша из дискотеки» Ю. Андреева. Сценическая композиция В. и Ф. Фильштинских. (Руководитель постановки). Постановка В. Фильштинского. Художник А. Фрейберг. АБДТ им. М. Горького.  
«Иван» А. Кудрявцева. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин. АБДТ им. М. Горького.  
«Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского. Режиссер В. Малыцкий. Художник О. Земцова. АБДТ им. М. Горького.
- 1987 «На дне» М. Горького. Режиссер В. Шабалина. Художник Э. Кочергин. АБДТ им. М. Горького.

### Олег Ефремов

- 1955 «Димка-невидимка» В. Коростылева и М. Львовского. Художник Б. Кноблок. Центральный детский театр.
- 1956 «Вечно живые» В. Розова. Художники Л. Батулин, Д. Лазарев. «Современник».
- 1957 «В поисках радости» В. Розова (совместно с В. Сергачевым). Художник Е. Гранат. «Современник».
- 1958 «Продолжение легенды» А. Кузнецова (совместно с М. Микаэлян). Художник В. Зайцева. «Современник».
- 1959 «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова (совместно с В. Сергачевым). Художники А. Елисеев, М. Скобелев. «Современник».  
«Пять вечеров» А. Володина (совместно с М. Кедровым, Е. Евстигнеевым). Художники А. Елисеев, М. Скобелев. «Современник».
- 1960 «Голый король» Е. Шварца (совместно с М. Микаэлян). Художник В. Доррер. «Современник».
- 1961 «Четвертый» К. Симонова. Художник В. Доррер. «Современник».
- 1962 «По московскому времени» Л. Зорина. Постановка О. Ефремова. Режиссер М. Козаков. Художник В. Доррер. «Современник».
- 1963 «Назначение» А. Володина. Художник Б. Мессерер. «Современник».  
«Без креста!» по мотивам повести В. Тендрякова «Чудотворная». Постановка О. Ефремова. Режиссер Г. Волчек. Художник В. Доррер. «Современник».

- 1964 «В день свадьбы» В.Розова (совместно с Г.Волчек). Художник П.Кириллов, костюмы Н.Родиной. «Современник».  
«Сирано де Бержерак» Э.Ростана (совместно с И.Квашой). Художник Б.Мессерер. «Современник».
- 1965 «Всегда в продаже» В.Аксенова. Художники А.Елисеев, П.Кириллов, М.Скобелев. «Современник».  
«Оглянись во гневе» Дж.Осборна (совместно с В.Сергачевым). Художник В.Медведев. «Современник».
- 1967 «Традиционный сбор» В.Розова. Постановка О.Ефремова. Режиссер В.Салюк. Художник П.Кириллов. «Современник».  
«Декабристы» Л.Зорина. Художник П.Белов. «Современник».  
«Народовольцы» А.Свободина. Постановка О.Ефремова. Режиссер Е.Шифферс. Художники М.Аникст, С.Бархин. «Современник».  
«Большевики» М.Шатрова. Постановка О.Ефремова. Режиссер Г.Волчек. Художник П.Кириллов. «Современник».
- 1970 «С вечера до полудня» В.Розова. Постановка О.Ефремова. Режиссер Л.Ванштейн. Художник П.Кириллов. «Современник».  
«Чайка» А.Чехова. Постановка О.Ефремова. Режиссер В.Салюк. Художник С.Бархин. «Современник».  
«Димка-невидимка» В.Коростылева и М.Львовского. Новая редакция. Постановка О.Ефремова. Режиссер Г.Печников. Художник Б.Кноблук. Центральный детский театр.
- 1971 «Дульсиня Тобосская» А.Володина. Художник И.Димент, костюмы Г.Селектор. МХАТ им. М.Горького.  
«Последние» М.Горького. Художник А.Понсов, костюмы В.Зайцева. МХАТ им. М.Горького.  
«Потусторонние встречи» Л.Гинзбурга. Сценическая редакция В.Монокова. Постановка и режиссура О.Ефремова, В.Монокова. Художник П.Белов. МХАТ им. М.Горького.  
«Валентин и Валентина» М.Рощина. Художник Л.Столярова. МХАТ им. М.Горького.
- 1972 «Сталевары» Г.Бокарева. Художник И.Сумбаташвили. МХАТ им. М.Горького.
- 1973 «Старый Новый год» М.Рощина. Художники А.Спешнева, Н.Серебряков. МХАТ им. М.Горького.  
«Соло для часов с боем» О.Заградника. Режиссер-стажер А.Васильев. Художник И.Попов. МХАТ им. М.Горького.  
«Сон разума» А.Вальехо. Художник Й.Свобода. МХАТ им. М.Горького.
- 1974 «Иван и Ваня» Л.Чекалова. Художник В.Николаев, костюмы М.Летичевской. МХАТ им. М.Горького.
- 1975 «Медная бабушка» Л.Зорина. Режиссер-стажер А.Васильев. Художник И.Попов, костюмы Т.Осьмеркиной. МХАТ им. М.Горького.  
«Заседание парткома» А.Гельмана. Художник И.Попов. МХАТ им. М.Горького.

- «Сладкоголосая птица юности» Т.Уильямса. Руководитель постановки О.Ефремов. Постановка и режиссура В.Шиловского. Художник Б.Мессерер, костюмы В.Араловой. МХАТ им. М.Горького.
- «Нина» А.Кутерницкого. Художник Э.Стенберг. МХАТ им. М.Горького.
- 1976 «Уходя, оглянись!» Э.Володарского. Руководитель постановки О.Ефремов. Постановка и режиссура Е.Радомысленского. Художник С.Бенедиктов. МХАТ им. М.Горького.
- «Иванов» А.Чехова. Режиссер С.Десницкий. Художник Д.Боровский, костюмы Л.Кусаковой. МХАТ им. М.Горького.
- 1977 «Обратная связь» А.Гельмана. Художник Й.Свобода, костюмы Н.Фоминой. МХАТ им. М.Горького.
- «Святая святых» И.Друцэ. Руководитель постановки О.Ефремов. Режиссер В.Салюк. Художник И.Сумбаташвили. МХАТ им. М.Горького.
- 1978 «Эльдорадо» А.Соколовой. Художник С.Бенедиктов. МХАТ им. М.Горького.
- «Утиная охота» А.Вампилова. Режиссер А.Мягков. Художник Д.Боровский. МХАТ им. М.Горького.
- 1979 «Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана. Постановка и режиссура О.Ефремова, Е.Радомысленского. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1980 «Чайка» А.Чехова. Режиссер В.Сергачев. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1981 «Наедине со всеми» А.Гельмана. Режиссер И.Власов. Художник Д.Боровский. МХАТ им. М.Горького.
- «Так победим!» М.Шатрова. Режиссер Р.Сирота. Художник Н.Ткачук, костюмы Е.Афанасьевой. МХАТ им. М.Горького.
- 1984 «Скамейка» А.Гельмана. Художественный руководитель постановки О.Ефремов. Режиссер М.Мокеев. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1985 «Дядя Ваня» А.Чехова. Режиссер Н.Скорик. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- «Серебряная свадьба» А.Мишарина. Режиссер Р.Сирота. Художник Д.Боровский. МХАТ им. М.Горького.
- 1986 «Чокнутая (Зинуля)» А.Гельмана. Художественный руководитель постановки О.Ефремов. Режиссер Н.Скорик. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1987 «Перламутровая Зинаида» М.Роцина. Режиссер Н.Скорик. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1988 «Московский хор» Л.Петрушевской. Режиссер Р.Сирота. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- 1989 «Варвары» М.Горького. Режиссер И.Власов. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.
- «Вишневым сад» А.Чехова. Режиссер Н.Скорик. Художник В.Левенталь. МХАТ им. М.Горького.

- 1990 «Брачная ночь, или 37 мая» Л.Петрушевской. Руководитель постановки О.Ефремов. Режиссер И.Васильев. Художник В.Кротов. МХАТ им. А.Чехова.
- 1991 «Олень и шалашовка» А.Солженицына. Режиссер И.Власов. Художник П.Кириллов. МХАТ им. А.Чехова.
- 1992 «Горе от ума» А.Грибоедова. Режиссер И.Власов. Художник Б.Мессерер. МХАТ им. А.Чехова.
- 1994 «Мишин юбилей» А.Гельмана, Р.Нельсона. Режиссер И.Власов. Художник Б.Мессерер, костюмы Е.Афанасьевой. МХАТ им. А.Чехова.
- «Борис Годунов» А.Пушкина. Режиссер А.Белоручев. Художник Б.Мессерер, костюмы Т.Глебовой. МХАТ им. А.Чехова.
- 1997 «Три сестры» А.Чехова. Режиссер Н.Скорик. Художник В.Левенталь. МХАТ им. А.Чехова.

## Анатолий Эфрос

- 1951 «Прага остается моей» К.Буряковского. Художник А.Шатрин. Театр ЦДКЖ.
- «Приезжайте в Звонковое» А.Корнейчука. Московский областной драматический театр им. А.Островского.
- 1952 «Любовь Яровая» К.Тренева. Художник С.Исаев. Рязанский областной театр драмы.
- «Любовь на рассвете» Я.Галана. Художник С.Исаев. Рязанский областной театр драмы.
- «Собака на сене» Лопе де Вега. Художник С.Исаев. Рязанский областной театр драмы.
- «Горячее сердце» А.Островского. Художник С.Исаев. Рязанский областной театр драмы.
- 1953 «Девушки-красавицы» А.Симукова. Художник В.Кузьмин. Рязанский областной театр драмы.
- «Камни в печени» А.Макаёнка. Художник Б.Кноблок. Рязанский областной театр драмы.
- «Когда ломаются копыя» Н.Погодина. Художник В.Кузьмин. Рязанский областной театр драмы.
- «Мачеха» О. де Бальзака. Художник С.Исаев. Рязанский областной театр драмы.
- 1954 «Чужая роль» С.Михалкова. Художник Вяч.Иванов. Центральный детский театр.
- «В добрый час!» В.Розова. Художник Вяч.Иванов. Центральный детский театр.
- 1955 «Мы вдвоем поехали на целину» Н.Погодина (совместно с М.Кнебель). Художник Ю.Пименов. Центральный детский театр.
- 1956 «Сказка о сказках» А.Зака и И.Кузнецова. Художники В.Лалевиц, Н.Сосунов. Центральный детский театр.
- 1957 «Гедда Габлер» Г.Ибсена. Художник Вяч.Иванов. Театр-студия киноактера.



- «Борис Годунов» А.Пушкина. Художник Вяч.Иванов. Центральный детский театр.  
 «В поисках радости» В.Розова. Художник М.Курилко. Центральный детский театр.
- 1958 «Никто» Э. Де Филиппо. Художник Ф.Збарский. «Современник».
- 1959 «Вольные мастера» З.Дановской. Художник Вяч.Иванов. Центральный детский театр.  
 «Друг мой, Колька!» А.Хмелика. Художник Б.Кноблок. Центральный детский театр.  
 «Сны Симоны Машар» Л.Фейхтвангера, Б.Брехта. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Театр им. М.Ермоловой.
- 1960 «Бывшие мальчики» Н.Ивантер. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.  
 «Неравный бой» В.Розова. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.  
 «В гостях и дома» А.Володина. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Театр им. М.Ермоловой.
- 1962 «Перед ужином» В.Розова. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.  
 «Цветик-семицветик» В.Катаева. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.
- 1963 «Женитьба» Н.Гоголя. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.
- 1964 «Они и мы» Н.Долининой. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Центральный детский театр.  
 «В день свадьбы» В.Розова. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
 «104 страницы про любовь» Э.Радзинского. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1965 «Мой бедный Марат» А.Арбузова. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
 «Снимается кино» Э.Радзинского. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1966 «Чайка» А.Чехова. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
 «Судебная хроника» Я.Волчека (совместно с А.Адоскиным). Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
 «Каждому свое» С.Алешина (совместно с Л.Дуровым). Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
 «Мольер» М.Булгакова. Художники В.Дургин, А.Чернова. Московский театр им Ленинского комсомола.
- 1967 «Три сестры» А.Чехова. Художники В.Дургин, А.Чернова. Театр на Малой Бронной.

- 1968 «Обольститель Колобашкин» Э.Радзинского. Художники В.Дургин, А.Чернова. Театр на Малой Бронной.  
«Платон Кречет» А.Корнейчука. Художники В.Дургин, А.Чернова. Театр на Малой Бронной.
- 1969 «Счастливые дни несчастливого человека» А.Арбузова. Художник В.Петров. Театр на Малой Бронной.  
«Дальше — тишина» В.Дельмара. Художник Б.Мессерер. Театр им. Моссовета.
- 1970 «Ромео и Джульетта» У.Шекспира. Художники В.Дургин, А.Чернова. Театр на Малой Бронной.  
«Сказки старого Арбата» А.Арбузова. Художник Д.Боровский. Театр на Малой Бронной.  
«Борис Годунов» А.Пушкина. Центральное телевидение.
- 1971 «Человек со стороны» И.Дворецкого. Театр на Малой Бронной.  
«Марат, Лика и Леонидик» А.Арбузова. Центральное телевидение.
- 1972 «Брат Алеша» В.Розова по мотивам романа Ф.Достоевского «Братья Карамазовы». Художник В.Паперный. Театр на Малой Бронной.  
«Платон Кречет» А.Корнейчука. Центральное телевидение.
- 1973 «Ситуация» В.Розова. Художник В.Паперный. Театр на Малой Бронной.  
«Дон Жуан» Ж.-Б. Мольера. Художник Д.Боровский. Театр на Малой Бронной.  
«Всего несколько слов в честь господина де Мольера». Центральное телевидение.
- 1974 «Турбаза» Э.Радзинского. Художники Д.Боровский, В.Лалевич. Театр им. Моссовета.  
«Человек со стороны» И.Дворецкого. Центральное телевидение.  
«Таня» А.Арбузова. Центральное телевидение.  
«Страницы журнала Печорина» по М.Лермонтову. Центральное телевидение.
- 1975 «Женитьба» Н.Гоголя. Художник В.Левенталь. Театр на Малой Бронной.  
«Снятый и Назначенный» Я.Волчека (совместно с Л.Дуровым). Художник В.Серебровский. Театр на Малой Бронной.  
«Эшелон» М.Рощина. Художник Д.Боровский. МХАТ им. М.Горького.  
«Вишневый сад» А.Чехова. Художник В.Левенталь. Театр на Таганке.
- 1976 «Отелло» У.Шекспира. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.  
«Фантазия» по мотивам И.Тургенева. Центральное телевидение.
- 1977 «Месяц в деревне» И.Тургенева. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.

- 1978 «Веранда в лесу» И.Дворецкого. Художники Д. и Л.Булановы. Театр на Малой Бронной.  
«Острова в океане» по Э.Хемингуэю. Центральное телевидение.
- 1979 «Продолжение Дон Жуана» Э.Радзинского. Художник В.Комолова. Театр на Малой Бронной.  
«Дорога» по «Мертвым душам» Н.Гоголя. Художник В.Левенталь. Театр на Малой Бронной.
- 1980 «Лето и дым» Т.Уильямса. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.
- 1981 «Воспоминание» А.Арбузова. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.  
«Тартюф» Ж.-Б.Мольера. Художник Д.Крымов. МХАТ им. М.Горького.  
«Идея господина Домма» Ф.Кроммелинка. ГИТИС.
- 1982 «Три сестры» А.Чехова. Художник В.Левенталь. Театр на Малой Бронной.  
«Живой труп» Л.Толстого. Художник Д.Крымов. МХАТ им. М.Горького.  
«Ромео и Джульетта» У.Шекспира. Центральное телевидение.
- 1983 «Наполеон Первый» Ф.Брукнера. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.  
«Буря» У.Шекспира. Музей изобразительных искусств им. А.Пушкина (Декабрьские вечера).
- 1984 «Директор театра» И.Дворецкого. Художник Д.Крымов. Театр на Малой Бронной.  
«На дне» М.Горького. Художник Ю.Васильев. Театр на Таганке.
- 1985 «У войны— не женское лицо» С.Алексиевич. Художник Д.Крымов. Театр на Таганке.  
«Прекрасное воскресенье для пикника» Т.Уильямса. Художник Д.Данилин. Театр на Таганке.  
«Вишневый сад» А.Чехова (возобновление). Художник В.Левенталь. Театр на Таганке.
- 1986 «Полтора квадратных метра» Б.Можаева (совместно с С.Арцыбашевым). Художник Д.Крымов. Театр на Таганке.  
«Мизантроп» Ж.-Б.Мольера. Художник Д.Крымов. Театр на Таганке.

## Юрий Любимов

- 1964 «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта. Художник Б.Бланк. Театр на Таганке.  
«Герой нашего времени» по М.Лермонтову. Художник В.Доррер. Театр на Таганке.
- 1965 «Ангимиры» А.Вознесенского. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.  
«Десять дней, которые потрясли мир» по Д.Риду. Художник А.Тарасов. Театр на Таганке.

- «Павшие и живые». Поэтическое представление. Художник Ю.Васильев. Театр на Таганке.
- 1966 «Жизнь Галилея» Б.Брехта. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.
- 1967 «Послушайте!» по Вл.Маяковскому. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.  
«Пугачев» по С.Есенину. Художник Ю.Васильев. Театр на Таганке.
- 1968 «Живой» Б.Можаева. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Гартюф» Ж.-Б.Мольера. Оформление М.Аникста, С.Бархина. Театр на Таганке.
- 1969 «Мать» по М.Горькому. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Час пик» Е.Ставинского. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1970 «Берегите ваши лица» А.Вознесенского. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.  
«Что делать?» по Н.Чернышевскому. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1971 «А зори здесь тихие» Б.Васильева. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Гамлет» У.Шекспира. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1972 «Под кожей статуи Свободы» Е.Евтушенко. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1973 «Говарищ, верь...» по А.Пушкину. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Бенефис» по А.Островскому. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.
- 1974 «Деревянные кони» Ф.Абрамова. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Ярославна» (балет) Б.Тищенко. Малый театр оперы и балета, Ленинград.
- 1975 «Пристегните ремни!» Г.Бакланова и Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Под жарким солнцем любви» Л.Ноно. Театр Ла Скала, Милан, Италия.
- 1976 «Обмен» по Ю.Трифонову. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1977 «Мастер и Маргарита» по М.Булгакову. Художники М.Аникст, С.Бархин, Д.Боровский, Ю.Васильев, Э.Стенберг. Театр на Таганке.  
«Перекресток» по В.Быкову. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Десять дней, которые потрясли мир» по Д.Риду. Гавана, Куба.
- 1978 «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Театр Вигсинхаз, Будапешт, Венгрия.

- «Ревизская сказка» по Н.Гоголю. Художник Э.Кочергин. Театр на Таганке.
- 1979 «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Обмен» по Ю.Трифонову. Театр Сиглигети, Солнок, Венгрия.  
«Борис Годунов» М.Мусоргского. Театр Ла Скала, Милан, Италия.  
«Турандот, или Конгресс обелителей» Б.Брехта. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1980 «Дом на набережной» по Ю. Трифонову. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.
- 1981 «Хованщина» М.Мусоргского. Театр Ла Скала, Милан, Италия.  
«Три сестры» А.Чехова. Декорации Ю.Кононенко. Театр на Таганке.  
«Владимир Высоцкий». Поэтическое представление Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Трехгрошовая опера» Б.Брехта. Национальный театр, Будапешт, Венгрия.
- 1982 «Четыре грубияна» Э.Вольф-Феррари. Штатсопер, Мюнхен, Германия.  
«Дон Джованни» В.Моцарта. Венгерская Национальная опера, Будапешт, Венгрия.  
«Борис Годунов» А.Пушкина. Театр на Таганке.
- 1983 «Саламбо» М.Мусоргского. Театр Сан Карло, Неаполь, Италия.  
«Лулу» А.Берга. Театр Реджио, Турин, Италия.  
«Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Театр Лирик, Хаммерсмит, Лондон, Великобритания.  
«Тристан и Изольда» Р.Вагнера. Театр Коммунале, Болонья, Италия.
- 1984 «Риголетто» Дж.Верди. Театр Коммунале, Флоренция, Италия.  
«Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Академический театр, Вена, Австрия.
- 1985 «Бесы» по Ф.Достоевскому. Театр Альмида, Лондон, Великобритания; Театр Европы, Париж, Франция; Арена дель Соле, Болонья, Италия; Пикколо Театр, Милан, Италия. Европейское турне.  
«Страсти по Матфею» И.Баха. Театр Ла Скала, Милан, Италия.  
«Пир во время чумы» А.Пушкина. Арена дель Соле, Болонья, Италия.
- 1986 «Фиделио» Л.Бетховена. Штатсопер, Штутгарт, Германия.  
«Ревизская сказка» по Н.Гоголю. Бургтеатр, Вена, Австрия.  
«Мастер и Маргарита» Р.Кунада. Оперный театр, Карлсруэ, Германия.

- «Енуфа» Л.Яначека. Оперный театр, Цюрих, Швейцария.  
«Саламбо» М.Мусоргского. Гранд Опера, Париж, Франция.  
«Закат» И.Бабеля. Театр «Габима», Тель-Авив, Израиль.  
«Енуфа» Л.Яначека. Ковент-Гарден, Лондон, Великобритания.  
«Пир во время чумы» А.Пушкина. Королевский Драматический театр, Стокгольм, Швеция.
- 1987 «Преступление и наказание» по Ф.Достоевскому. Арена Стейдж, Вашингтон, США.  
«Евгений Онегин» П.Чайковского. Штатсопер, Бонн, Германия.  
«Лулу» А.Берга. Лирик-опера, Чикаго, США.
- 1988 «Владимир Высоцкий». Поэтическое представление Ю.Любимова. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке. (Поставлен в 1981).  
«Тангейзер» Р.Вагнера. Штатсопер, Штуттгарт, Германия.  
«Борис Годунов» А.Пушкина. Театр на Таганке. (Поставлен в 1982).  
«Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта. Театр «Габима», Тель-Авив, Израиль.  
«Золото Рейна» Р.Вагнера. Ковент-Гарден, Лондон, Великобритания.  
«Мастер и Маргарита» по М.Булгакову. Королевский Драматический театр, Стокгольм, Швеция.
- 1989 «Живой» Б.Можаява. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке. (Поставлен в 1968).  
«Пир во время чумы» А.Пушкина. Художник Д.Боровский. Художник по костюмам С.Бейдерман. Театр на Таганке.  
«Дочь, отец и гитарист» Б.Окуджавы (пантомима с песнями). Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Гамлет» У.Шекспира. Театр Хэймаркет, Лестер, Великобритания.
- 1990 «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича. Штатсопер, Гамбург, Германия.  
«Самоубийца» Н.Эрдмана. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Пиковая дама» П.Чайковского. Штатсопер, Карлсруэ, Германия.
- 1991 «Любовь к трем апельсинам» С.Прокофьева. Штатсопер, Мюнхен, Германия.  
«Подросток» по Ф.Достоевскому. Национальный театр, Хельсинки, Финляндия.
- 1992 «Электра» Софокла. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
«Комедианты» по А.Островскому. Национальный театр, Хельсинки, Финляндия.
- 1993 «Живаго» по Б.Пастернаку. Художник А.Шлиппе. Венский фестиваль, Вена, Австрия.

- «Живаго» по Б.Пастернаку. Художник А.Шлиппе. Театр на Таганке.  
 «Чайка» А.Чехова. Театр Дионисия, Афины, Греция.  
 «Енуфа» Л.Яначека. Штатсопер, Бонн, Германия.  
 1994 «Кредиторы» А.Стриндберга. Театр Дионисия, Афины, Греция.  
 1995 «Медея» Еврипида. Художник Д.Боровский. Театр Мегаро, Афины, Греция.  
 «Медея» Еврипида. Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.  
 «Птицы» Аристофана (фрагменты). Театральный фестиваль в Дельфах, Греция.  
 «Вишневый сад» А.Чехова. Театр Кати Дандулаки, Афины, Греция.  
 1996 «Пиковая дама» П.Чайковского. Штатсопер, Бонн, Германия.  
 «Подросток» по Ф.Достоевскому. Художник А.Шлиппе. Театр на Таганке.  
 1997 «Набукко» Дж.Верди. Штатсопер, Бонн, Германия.  
 «Пиковая дама» П.Чайковского. Новая опера, Москва.  
 «Братья Карамазовы (Скотопригоньевск)» по Ф.Достоевскому. Художник В.Карашевский. Театр на Таганке.  
 1998 «Марат и Маркиз де Сад» П.Вайса. Художник В.Бойер. Театр на Таганке.  
 «Шарашка» по роману А.Солженицына «В круге первом». Художник Д.Боровский. Театр на Таганке.

### Марк Захаров

- 1964 «Карьера Артуро Уи, которой могло и не быть» Б.Брехта (совместно с С.Юткевичем). Художник С.Юткевич. Студенческий театр МГУ.  
 «Неужели вы не замечали?» по Вл.Полякову. Московский театр миниатюр.  
 1966 «Дракон» Е.Шварца. Студенческий театр МГУ.  
 «Хочу быть честным» по В.Войновичу. Студенческий театр МГУ.  
 1967 «Доходное место» А.Островского. Художник В.Левенталь. Театр Сатиры.  
 1969 «Банкет» А.Арканова и Г.Горина. Художники В.Лалевич, Н.Сосунов. Театр Сатиры.  
 1970 «Проснись и пой» М.Дьярфаша (совместно с А.Ширвиндтом). Художник Э.Стенберг. Театр Сатиры.  
 1971 «Разгром» по А.Фадееву. Художник В.Левенталь. Театр им. Вл.Маяковского.  
 1972 «Темп-1929» по Н.Погодину. Художник А.Васильев. Театр Сатиры.  
 «Матушка Кураж и ее дети» Б.Брехта. Художник А.Васильев. Театр Сатиры.

- 1973 «Чудак-человек» В.Азерникова. Художник В.Макушенко. Театр Сатиры.  
«Автоград-XXI» Ю.Визбора и М.Захарова. Художник А.Васильев. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1974 «Тиль» Г.Горина по мотивам Шарля де Костера. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Композитор Г.Гладков. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1975 «В списках не значился» Ю.Визбора по Б.Васильеву. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Иванов» А.Чехова. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Ясновидящий» по Л.Фейхтвангеру. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- «Пир во время чумы» по А.Пушкину. «Экран».
- 1976 «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Грушко по мотивам Пабло Неруды. Художник А.Иванов. Композитор А.Рыбников. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Двенадцать стульев» по И.Ильф и Е.Петрову. «Экран».
- 1977 «Мои Надежды» М.Шатрова. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Хория» И.Друцэ. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Парень из нашего города» К.Симонова (совместно с Ю.Махаевым). Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1978 «Вор» Б.Мысливского. Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Революционный этюд» М.Шатрова (совместно с Ю.Махаевым). Художники О.Твардовская, В.Макушенко. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Обыкновенное чудо» по Е.Шварцу. «Мосфильм».
- 1979 «Жестокие игры» А.Арбузова. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Тот самый Мюнхгаузен» Г.Горина. «Мосфильм».
- 1981 «Люди и птицы» Б.Штейна и Ю.Махаева (совместно с Ю.Махаевым). Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Юнона» и «Авось» А.Вознесенского. Композитор А.Рыбников. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1982 «Чинарский манифест» А.Чаидзе (совместно с М.Мокеевым). Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Дом, который построил Свифт» Г.Горина. «Экран».
- 1983 «Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневого. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.



- 1984 «Проводим эксперимент» В.Черныха и М.Захарова. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Формула любви» Г.Горина. «Мосфильм».
- 1985 «Три девушки в голубом» Л.Петрушевской. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1986 «Диктатура совести» М.Шатрова. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1989 «Мудрец» по А.Островскому. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
«Поминальная молитва» Г.Горина по Шолом-Алейхему. Художник О.Шейнцис. Московский театр им. Ленинского комсомола.
- 1990 «Школа для эмигрантов» Д.Липскерова. Художник О.Шейнцис. Театр «Ленком».
- 1993 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше (совместно с Ю.Махаевым). Художник О.Шейнцис. Театр «Ленком».
- 1994 «Чайка» А.Чехова. Художник О.Шейнцис. Театр «Ленком».
- 1995 «Королевские игры» Г.Горина по М.Андерсону. Художник О.Шейнцис. Композитор Ш.Каллош. Театр «Ленком».
- 1997 «Варвар и еретик» по роману Ф.Достоевского «Игрок». Художник О.Шейнцис. Театр «Ленком».
- 1999 «Мистификация», представление пьесы Нины Садур «Брат Чичиков». Художник О.Шейнцис. Театр «Ленком».

## Кама Гинкас

- 1965 «Ночной разговор с человеком, которого презираешь» Ф.Дюрренматта. Художник К.Гинкас. Ленинградский Дворец искусств.
- 1967 «Традиционный сбор» В.Розова. Художник Ю.Феоктистов. Рижский театр русской драмы.
- 1968 «Последние» М.Горького. Художник Э.Кочергин. Театр на Литейном, Ленинград.  
«Насмешливое мое счастье» Л.Малюгина (совместно с Р.Агамирзяном). Художник Э.Кочергин. Театр им. В.Комиссаржевской.
- 1970 «451 градус по Фаренгейту» по Р.Брэдбери. Художник В.Жуйко. Красноярский ТЮЗ.
- 1971 «Кража» В.Астафьева (совместно с Л.Стукаловым). Художник В.Жуйко. Красноярский ТЮЗ.  
«Гамлет» У.Шекспира. Художник Э.Кочергин. Красноярский ТЮЗ.
- 1972 «Судьба барабанщика» по А.Гайдару (совместно с Г.Яновской). Художник А.Поздеев. Красноярский ТЮЗ.
- 1973 «Монолог о браке» Э.Радзинского. Художник Э.Кочергин. Ленинградский театр Комедии.

- 1974 «Похожий на льва» Р.Имбрагимбекова. Художник Э.Кочергин. Театр на Литейном, Ленинград.
- 1975 «Драма из-за лирики» Г.Полонского. Художник Э.Кочергин. Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.
- 1976 «Эй, кто-нибудь!» по одноактным пьесам У.Сараяна, И.Ханера и А.Мальца. Художник М.Китаев. Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.
- 1977 «Святая святых» И.Друцэ. Художник М.Френкель. Рижский театр русской драмы.
- 1978 «Царствие земное» Т.Уильямса. Художник Э.Кочергин. Театр на Литейном, Ленинград.
- 1979 «Пушкин и Натали» К.Гинкаса. Художник К.Гинкас.
- 1980 «Необычное приключение Т.С. и Г.Ф.». Пьеса Г.Яновской по Марку Твену. Художник Н.Бахвалова. Владивостокский драматический театр.
- 1981 «Пять углов» С.Коковкина. Художник А.Коженкова. Театр им. Моссовета.
- 1982 «Вагончик» Н.Павловой. Художник Э.Кочергин. МХАТ им. М.Горького.
- 1983 «Гедда Габлер» Г.Ибсена. Художник С.Бархин. Театр им. Моссовета.
- 1984 «Блондинка» А.Володина. Художник К.Гинкас. ГИТИС.
- 1985 «Блондинка» А.Володина. Художники К.Гинкас, А.Лисянский. Театр им. Вл. Маяковского.
- 1986 «Тамара» А.Галина. Художник Д.Боровский. МХАТ им. М.Горького.
- 1988 «Театр сторожа Никиты». Пьеса К.Гинкаса по «Палате № 6» А.Чехова. Художник Д.Боровский. Лилла-театр, Хельсинки.
- «Записки из подполья». Пьеса К.Гинкаса по Ф.Достоевскому. Художник А.Яцовскис. Московский ТЮЗ.
- 1990 «Преступление и наказание». Пьеса К.Гинкаса по Ф.Достоевскому. Художник Д.Боровский. Лилла-театр, Хельсинки.
- 1991 «Играем «Преступление». Пьеса К.Гинкаса по Ф.Достоевскому. Художник К.Гинкас. Московский ТЮЗ.
- 1993 «Жизнь прекрасна» по «Даме с собачкой» А.Чехова. Художник С.Бархин. Стамбул, Турция.
- «Идиот». Пьеса К.Гинкаса по Ф.Достоевскому. Художник С.Бархин. Шведская театральная академия, Хельсинки.
- 1994 «К.И. из «Преступления» Д.Гинкаса по Ф.Достоевскому. Художник К.Гинкас. Московский ТЮЗ.
- «Жизнь прекрасна» по «Даме с собачкой» А.Чехова. Художник С.Бархин. Лилла-театр, Хельсинки.
- 1995 «Казнь декабристов» К.Гинкаса. Художник К.Гинкас. Московский ТЮЗ.
- «Н.Ф.Б.». Опера В.Кобекина по роману Ф.Достоевского «Идиот». Художник С.Бархин. Локум, Германия.
- 1996 «Чайка» А.Чехова. Художник С.Бархин. Шведская театральная академия, Хельсинки.

- 1997 «Макбет» У.Шекспира. Художник С.Бархин. Муниципальный театр, Хельсинки.
- 1998 «Золотой петушок» по А.Пушкину. Художники А.Глебова, С.Архипова. Московский ТЮЗ.  
«Комната смеха» О.Богаева. Художник С.Бархин. Театр-студия п/р О.Табакова.

### Генриетта Яновская

- 1967 «Варшавская мелодия» Л.Зорина. Художник А.Коженкова. Ленинградский областной Малый драматический театр (МДТ).
- 1968 «Бал воров» Ж.Ануя. Художник А.Коженкова. МДТ.
- 1970 «Сотворившая чудо» У.Гибсона. Художник А.Коженкова. Красноярский ТЮЗ.
- 1971 «Плутни Скапена» Ж.-Б.Мольера. Художник А.Коженкова. Красноярский ТЮЗ.  
«Волшебник изумрудного города» А.Волкова. Художник Корбут. Красноярский ТЮЗ.
- 1972 «Судьба барабанщика» по А.Гайдару. Постановка К.Гинкаса. Режиссер Г.Яновская. Художник А.Поздеев. Красноярский ТЮЗ.
- 1973 «Вкус меда» Ш.Дилани. Художник Э.Кочергин. МДТ.
- 1974 «Прощание в июне» А.Вампилова. Художник А.Коженкова. Псковский драматический театр.
- 1975 «Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше. Художник А.Коженкова. Псковский драматический театр.  
«Прощание в июне» А.Вампилова. Художник А.Коженкова. Театр-студия «Синий мост», Ленинград.
- 1976 «Моя дочь Ньюша» Ю.Яковлева. Художник А.Коженкова. Театр на Литейном, Ленинград.
- 1977 «Прощание в июне» А.Вампилова. Художник А.Коженкова. Рижский ТЮЗ.  
«Красная Шапочка» Е.Шварца. Художник Г.Яновская. Театр-студия «Синий мост», Ленинград.
- 1978 «Надо следить за своим лицом» по пьесам А.Володина. Художник Г.Яновская. Театр-студия «Синий мост», Ленинград.  
«Летят перелетные птицы» А.Галина. Художник Г.Яновская. Театр Драматурга, Ленинградский Дворец искусств.
- 1979 «Человек, животное и добродетель» Л.Пираделло. Постановка И.Владимирова. Режиссер Г.Яновская. Художник А.Мелков. Театр им. Ленсовета.
- 1980 «Бегство» М.Величкова. Театр им. Ленсовета, Ленинград.
- 1982 «Алиса в стране чудес» Л.Кэролла. Художник М.Китаев. Ленинградский театр им. Ленинского комсомола.
- 1983 «Стеклянный зверинец» Т.Уильямса. Художник А.Коженкова. Малый драматический театр.

- 1984 «Вдовый пароход» И. Грековой, П. Лунгина. Художник А. Коженкова. Театр им. Моссовета.
- 1987 «Летят перелетные птицы» А. Галина. Художник А. Коженкова. Театр им. Вл. Маяковского.  
«Собачье сердце». Пьеса В. Червинского по М. Булгакову. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.
- 1988 «Соловей» Г.-Х. Андерсена. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.
- 1989 «Good-bye, America!». Пьеса А. Недзвецкого по С. Маршаку. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.
- 1993 «Иванов и другие» А. Чехова. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.  
«Оловянные кольца» Т. Габбе. Художник Т. Спасоломская. Московский ТЮЗ.
- 1995 «Жак Оффенбах, любовь и тру-ля-ля». Либретто Ю. Димитрина по произведениям Ж. Оффенбаха. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.
- 1996 «Канкан». Мюзикл К. Портера. Художник С. Бархин. Шведский Драматический театр. Турку, Финляндия.
- 1997 «Гроза» А. Островского. Художник С. Бархин. Московский ТЮЗ.

## Лев Додин

- 1967 «После казни прошу» В. Долгого. Постановка З. Корогодского, режиссер Л. Додин. Художник Г. Берман. Ленинградский ТЮЗ.
- 1968 «Наш цирк.» Сочинение и постановка З. Корогодского, Л. Додина, В. Фильштинского. Художник З. Аршакуни. Ленинградский ТЮЗ.  
«Хозяин» по рассказам М. Горького «Хозяин» и «Коновалов». Постановка З. Корогодского. Режиссер Л. Додин. Художник А. Порай-Кошиц. Ленинградский ТЮЗ.  
«Модель 18-68» Б. Голлера. Постановка З. Корогодского. Режиссер Л. Додин. Художник Н. Иванова. Ленинградский ТЮЗ.
- 1969 «Наш, только наш...». Сочинение и постановка З. Корогодского, Л. Додина, В. Фильштинского. Художник М. Азизян. Ленинградский ТЮЗ.
- 1970 «Сказки Чуковского» («Наш Чуковский»). Сочинение и постановка З. Корогодского, Л. Додина, В. Фильштинского. Художники З. Аршакуни, Н. Полякова, А. Порай-Кошиц, В. Соловьева (под руководством Н. Ивановой). Ленинградский ТЮЗ.  
«Гибель эскадры» А. Корнейчука. Постановка З. Корогодского. Режиссер Л. Додин. Художник В. Доррер. Ленинградский ТЮЗ.
- 1971 «Открытый урок». Сочинение и постановка З. Корогодского, Л. Додина, В. Фильштинского. Художник А. Порай-Кошиц. Ленинградский ТЮЗ.

- «А вот что бы ты выбрал?..» А.Кургатникова. Художник М.Смирнов. Ленинградский ТЮЗ.
- 1973 «Месс-Менд» В.Меньшова по роману М.Шагинян. Постановка З.Корогодского. Режиссер Л.Додин. Художник М.Китаев. Ленинградский ТЮЗ.
- «Свои люди — сочтемся!» А.Островского. Художник Э.Кочергин. Ленинградский ТЮЗ.
- 1974 «Разбойник» К.Чапека. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. Ленинградский областной Малый драматический театр (МДТ).
- 1975 «Роза Бернд» Г.Гауптмана. Художник Л.Михайлов. Ленинградский областной Театр драмы и комедии.
- 1977 «Недоросль» Д.Фонвизина. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. Ленинградский областной Театр драмы и комедии.
- «Татуированная роза» Т.Уильямса. Оформление М.Китаева, костюмы И.Габай. МДТ.
- 1978 «Назначение» А.Володина. Художник М.Китаев. МДТ.
- «Братья и сестры» по трилогии Ф.Абрамова «Пряслины». Постановка А.Кацмана и Л.Додина. Художник Н.Билибина. Учебный театр ЛГИТМиК.
- 1979 «Живи и помни» по роману В.Распутина. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- «Бесплодные усилия любви» У.Шекспира. Постановка А.Кацмана и Л.Додина. Художник Н.Билибина. Учебный театр ЛГИТМиК.
- «Если бы, если бы...». Постановка А.Кацмана и Л.Додина. Учебный театр ЛГИТМиК.
- 1980 «Продолжение Дон Жуана» Э.Радзинского. Оформление М.Китаева, костюмы О.Саваренской. Ленинградский театр Комедии.
- «Дом» по роману Ф.Абрамова. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- 1981 «Кроткая» по Ф.Достоевскому. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. Ленинградский Большой драматический театр им. М.Горького.
- 1983 «Братья Карамазовы» по роману Ф.Достоевского. Постановка А.Кацмана, Л.Додина, А.Андреева. Художник Н.Билибина. Учебный театр ЛГИТМиК.
- «Ах, эти звезды!». Постановка А.Кацмана, Л.Додина и А.Андреева. Учебный театр ЛГИТМиК.
- 1984 «Господа Головлевы» по роману М.Салтыкова-Щедрина. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МХАТ им. М.Горького.
- «Скамейка» А.Гельмана. Руководитель постановки Л.Додин. Режиссер Е. Арье. Художник Д.Крымов. МДТ.
- 1985 «Кроткая» по Ф.Достоевскому. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МХАТ им. М. Горького.

- «Братья и сестры» по трилогии Ф.Абрамова «Прясины». Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- 1986 «Повелитель мух» по роману У.Голдинга. Художник Д.Боровский. МДТ.
- «Банкрот» («Свои люди – сочтемся!») А.Островского. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. Национальный театр, Хельсинки, Финляндия.
- 1987 «В сторону солнца» по одноактным пьесам А.Володина. Художник М.Китаев. МДТ.
- 1988 «Звезды на утреннем небе» А.Галина. Художественный руководитель постановки Л.Додин. Режиссер Т.Шестакова. Художник А.Порай-Кошиц. МДТ.
- «Старик» по роману Ю.Трифонов. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- «Возвращенные страницы» (литературный вечер). Постановка Л.Додина. Режиссер В.Галендеев. Художник А.Порай-Кошиц. МДТ.
- 1990 «Gaudeamus» по мотивам повести С.Каледина «Стройбат». Художник А.Порай-Кошиц. МДТ.
- 1991 «Бесы» по роману Ф.Достоевского. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- 1992 «Разбитый кувшин» Г. фон Кляйста. Художественный руководитель постановки Л.Додин. Режиссер В.Фильштинский. Оформление А.Орлова, костюмы О.Саваренской. МДТ.
- 1994 «Любовь под вязами» Ю.О'Нила. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- «Вишневый сад» А.Чехова. Оформление Э.Кочергина, костюмы И.Габай. МДТ.
- «Клаустрофобия» по мотивам современной русской прозы. Художник А.Порай-Кошиц. МДТ.
- 1995 «Электра» Р.Штрауса. Дирижер К.Аббадо. Художник Д.Боровский. Зальцбургский Пасхальный фестиваль.
- 1996 «Электра» Р.Штрауса. Дирижер К.Аббадо. Художник Д.Боровский. Театр Коммунале, Флорентийский музыкальный май.
- 1997 «Пьеса без названия» А.Чехова. Оформление А.Порай-Кошиц, костюмы И.Цветковой. МДТ.
- 1998 «Леди Макбет Мценского уезда» Д.Шостаковича. Дирижер С.Бычков. Художник Д.Боровский. Театр Коммунале, Флорентийский музыкальный май.
- «Пиковая дама» П.Чайковского. Дирижер С.Бычков. Художник Д.Боровский. Нидерландская опера, Амстердам.

## Анатолий Васильев

- 1972 А.Арбузов. «Сказки старого Арбата». Дипломный спектакль IV курса режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Луначарского. Художественный руководитель курса М.Кнебель.

- 1973 О.Заградник. «Соло для часов с боем». Руководитель постановки О.Ефремов. Режиссер-стажер А.Васильев. Художник И.Попов. МХАТ им. М.Горького.
- 1974 Р.Ибрагимбеков. «Женщина за зеленой дверью». Художник А.Стритович. Русский драматический театр Башкирской АССР, Уфа.
- 1975 Л.Зорин. «Медная бабушка». Режиссеры О.Ефремов, А.Васильев. Художник И.Попов. МХАТ им. М.Горького.  
И.Друцэ. «Святая святых». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. МХАТ им. М.Горького.
- 1976 А.Кутерницкий. «Нина». Постановка О.Ефремова. Режиссеры-ассистенты А.Васильев, Ф.Григорьян. Художник Э.Стенберг. МХАТ им. Горького.  
И.Тургенев. «Степной король Лир». Телеспектакль. Оператор Б.Лазарев. Художник Р.Потапова.  
Мюзикл Дж.Германа, либретто М.Стюарта. «Хэлло, Долли!». Художник И.Попов. Театр музыкальной комедии, Ростов-на-Дону.
- 1978 М.Горький. «Первый вариант «Вассы Железновой». Художник И.Попов. Московский драматический театр им. К.С.Станиславского.
- 1979 В.Славкин. «Взрослая дочь молодого человека». Художник И.Попов. Московский драматический театр им. К.С.Станиславского.  
О.Заградник. «Мелодия для павлина». Руководитель постановки А.Васильев. Режиссер Р.Туминас. Художник И.Попов. Московский драматический театр им. К.С.Станиславского.
- 1981 У.Шекспир. «Виндзорские проказницы». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. Московский театр им. Ленинского комсомола.  
А.Ремез. «Путь». Руководитель постановки А.Васильев. Режиссер В.Саркисов. Художник И.Попов. МХАТ им. М.Горького.  
О.Уайльд. «Портрет Дориана Грея». Радиоспектакль. Инсценировка В.Славкина, А.Васильева. Звуковое оформление Е.Хорошевцева. Звукорежиссер А.Кутуева.
- 1982 У.Шекспир. «Король Лир». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. МХАТ им. М.Горького.  
С.Беккет. «О, счастливые дни». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. МХАТ им. М.Горького.
- 1985 В.Славкин. «Серсо». Художник И.Попов. Театр на Таганке.
- 1987 Л.Пираделло. «Шестеро персонажей в поисках автора». Постановка А.Васильева. Режиссеры-педагоги М.Буткевич, В.Скорик. Художник И.Попов. Московский театр «Школа драматического искусства».  
А.Дюма. «Dumas». Курсовая работа студентов IV курса заочного отделения режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Лу-

- начарского. Художественный руководитель курса А.Васильев. Педагоги Е.Каменькович, В.Скорик. Художник И.Попов. Московский театр «Школа драматического искусства».
- А.Кутерницкий. «Вариации феи Драже». Постановка А.Васильева. Режиссер В.Берзин. Художник В.Ковальчук. Государственный театр юного зрителя Латвийской ССР им. Ленинского комсомола, Рига.
- 1988 Ф.Достоевский. «Визави». Курсовая работа студентов IV курса заочного отделения режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Луначарского. Художественный руководитель курса А.Васильев. Педагоги В.Скорик, Е.Каменькович. Художники И.Попов, П.Каплевич. Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1988—1989 Ф.Достоевский. «Бесы». Дипломный спектакль студентов заочного отделения режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Луначарского. Художественный руководитель курса А.Васильев. Педагоги В.Скорик, Е.Каменькович. Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1990 Л.Пиранделло. «Сегодня мы импровизируем». Художник И.Попов. Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Парма-90», Италия.
- Л.Пиранделло. «Гиганты горы». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. Панатенее Помпеяне, Агридженто.
- 1991 Л.Пиранделло. «Сегодня мы импровизируем». Художник И.Попов. Неосуществленная постановка. Джибеллина, Сицилия.
- 1992 М.Лермонтов. «Маскарад». Декорации И.Попова. Костюмы Б.Заборова. «Комеди Франсэз», Париж.
- «Дорога на Чаттанугу» («Взрослая дочь молодого человека»). Видеофильм. Сценарий А.Васильева, В.Славкина. Оператор-постановщик А.Шапорин. Художник-постановщик И.Попов.
- 1993 Л.Пиранделло. «Каждый по-своему». Уроки Анатолия Васильева. Сценография И.Попова. Московский театр «Школа драматического искусства»; Римский университет; Центрo teatro Атенео; Teatro di Рома.
- Т.Манн. «Fiorenza». Дипломный спектакль студентов заочного отделения режиссерского факультета ГИТИС им. А.В.Луначарского. Художественный руководитель курса А.Васильев. Педагоги Е.Каменькович, В.Камышникова, Г.Юрова. Сценография В.Ковальчука, И.Попова. Московский театр «Школа драматического искусства».
- Т.Манн. «Fiorenza». Уроки Анатолия Васильева. Сценография И.Попова. Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Тога-93», Япония.
- Т.Манн. «Иосиф и его братья». Уроки Анатолия Васильева. Режиссер-педагог Н.Чиндяйкин. Сценография И.Попова. Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Тога-93», Япония.



- 1994 Ф. Достоевский. «Дядюшкин сон». Декорация и костюмы И. Попова. Художественный театр, Будапешт, Венгрия.  
Ж.-Б. Мольер. «Амфитрион». Сценография И. Попова, А. Васильева. Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1995 «Главы из «Дядюшкиного сна» Федора Михайловича Достоевского». Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1996 В. Мартынов. «Плач Иеремии». Сценография и мизансцены А. Васильева. Режиссер Н. Чиндяйкин. Художник И. Попов. Московский театр «Школа драматического искусства».  
П. Чайковский. «Пиковая дама». Дирижер М. Юровский. Постановка А. Васильева. Сорежиссер и ассистент Н. Чиндяйкин. Сценография И. Попова. Художники по костюмам В. Линднер-Бадштюбнер, И. Попов. Немецкий Национальный театр, Веймар, Германия.
- 1997 А. Пушкин. «Путешествие Онегина». Художники И. Попов, А. Васильев. Неосуществленная постановка. Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1998 А. Пушкин. «Дон Жуан или «Каменный гость» и другие стихи». Сценография И. Попова, А. Васильева. Московский театр «Школа драматического искусства».  
А. Островский. «Без вины виноватые». Художник И. Попов. Художник по костюмам А. Кирай. Театр им. Э. Сиглигети, Солнок, Венгрия.

## Список спектаклей лаборатории

- 1988 «Вечер Пиранделло». Московский театр «Школа драматического искусства».  
«Вечер Мопассана». Московский театр «Школа драматического искусства».  
Платон. «Диалоги». Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1989 Эразм Роттердамский. «Разговоры запросто». Московский театр «Школа драматического искусства».  
«Оскар Уайльд. «Упадок лжи». «Критик как художник». Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1990 Ф. Ведекинд. «Пробуждение весны». Московский театр «Школа драматического искусства»; «Лаборатория для театра», Люцерн, Швейцария.
- 1991 «Платон—Магритт. «Диалоги». Московский театр «Школа драматического искусства».  
Л. Пиранделло. «Каждый по-своему». Московский театр «Школа драматического искусства».  
А. Чехов. «Я — Чайка». Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Вольтерра Театро-91», Италия.

- 1992 «Vis-a-vis» (Ф.М.Достоевский. «Идиот»). Московский театр «Школа драматического искусства»; Центр Кюнтслерхауз Бетаниен, Берлин.  
О.Уайльд. «Саломея». Московский театр «Школа драматического искусства»; «Лаборатория для театра», Люцерн, Швейцария.  
Платон. «Государство». Московский театр «Школа драматического искусства».  
«Вечер Мольера». Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1994 А.Пушкин. «Разговоры с поэтом». Московский театр «Школа драматического искусства».
- 1995 «Пушкинские вечера. («Моцарт и Сальери», «Сцена из «Фауста», «Каменный гость» и другие стихи в диалогах и интермедиях. «Евгений Онегин», собрание пестрых глав. А.С.Пушкин — П.И.Чайковский)». Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Театр Формен», Брауншвайг, Германия.
- 1996 «Дон Жуан». Мольер, Тирсо де Молина, А.С.Пушкин; А.Пушкин. «Каменный гость» и другие стихи». Московский театр «Школа драматического искусства»; «Ла Эскуэла Националь де Арте Драматико». Богота, Колумбия.  
А.Чехов. «Я — Чайка»; А.Пушкин. «Евгений Онегин». Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Проджект Истрополитана», Братислава, Словакия.  
«Гомер. Илиада, 23-я песнь»; А.Пушкин. «Каменный гость». Московский театр «Школа драматического искусства»; фестиваль «Вольтерра Театро-96», Италия.
- 1997 «Гомер. Илиада, 23-я песнь». Московский театр «Школа драматического искусства»; Авиньонский фестиваль; фестиваль «Тога-97», Япония; «Школа мастеров», Фаганья, Италия.  
«Игрок» Достоевского — школа игры. Возвращение к этюду». Московский театр «Школа драматического искусства»; «Школа мастеров», Италия, Франция, Бельгия, Россия.

## Петр Фоменко

- 1958 «Беспокойное наследство» К. Финна. Московский драматический театр.
- 1959 «Иркутская история» А.Арбузова. Театр-студия «Металлург». Москва.
- 1960 «Проводы белых ночей» В.Пановой. Дипломный спектакль актерского факультета ГИТИСА.
- 1961 «Проводы белых ночей» В.Пановой. Драматический театр, Ногинск.

- 1962 «Один год» Ю.Германа. Московский драматический театр.  
«Микрорайон» Л.Карелина. Художники Н.Эпов, М.Кунин. Московский театр драмы и комедии.
- 1964 «Король Матиуш Первый» Я.Корчака. Художник Э.Змойро. Центральный детский театр.
- 1965 «Антимиры» по А.Вознесенскому. Постановка Ю.Любимова. Режиссер П.Фоменко. Художник Э.Стенберг. Театр на Таганке.  
«Павшие и живые». Поэтическое представление. Постановка Ю.Любимова. Режиссер П.Фоменко. Художник Ю.Васильев. Театр на Таганке.  
«Приключения желтого чемоданчика» С. Прокофьевой. Совместно с В.Ованесовым. Художник В.Серебровский. Центральный детский театр.
- 1966 «Смерть Тарелкина» А.Сухова-Кобылина. Художник Н.Эпов. Театр им. Вл. Маяковского.  
Дороти Паркер. «Новеллы». Центральное телевидение.
- 1967 «Дознание» П.Вайса. Художники П.Фоменко, А.Великанов. Театр на Таганке.  
«Новеллы о Ходже Насретдине». Центральное телевидение.
- 1968 «Как вам это понравится» У.Шекспира. Театр на Малой Бронной.  
«Человек, похожий на самого себя» З.Паперного. Театр МГУ  
«Ленинские горы».
- 1969 «Новая Мистерия-буфф» по Вл.Маяковскому. Художник И.Димент. Театр им. Ленсовета.  
«Пиковая дама» А.Пушкина. Центральное телевидение.  
«Михаил Кольцов». Центральное телевидение.
- 1970 «Свой остров» Р.Каугвера. Художники О.Когакидзе, А.Словинский, Ю.Чикваидзе. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
«Татьянин день» Д.Урнова. Театр МГУ «Ленинские горы».
- 1971 «Дорога цветов» В.Катаева. Театр им. А.Грибоедова, Тбилиси.  
«Семейное счастье» по Л.Толстому. Центральное телевидение.
- 1972 «Этот старый милый дом» А.Арбузова. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.
- 1973 «Троянской войны не будет» Ж.Жироду. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.  
«Детство. Отрочество. Юность» по Л.Толстому. «Экран».
- 1974 «Родственники» Эм.Брагинского и Э.Рязанова. Художник С.Бархин. Ленинградский театр Комедии.  
«Старый Новый год» М.Рощина. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.
- 1975 «Мизантроп» Ж.-Б.Мольера. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.  
«Муза» Г.Никитина. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.

- 1976 «На всю оставшуюся жизнь» по В.Пановой. «Лентелефильм». «Экзамены никогда не кончаются» Э. Де Филиппо. Художник И.Сумбаташвили. Театр Советской Армии.
- 1977 «Любовь Яровая» К.Тренева. Художник Е.Куманьков. Малый театр.  
«Почти смешная история». Центральное телевидение.
- 1978 «Опасно для жизни» А.Антохина. Художник Д.Данилин. Ленинградский театр Комедии.  
«Лес» А.Островского. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.  
«Пассаж в пассаже» С.Михалкова по Ф.Достоевскому. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.
- 1979 «Добро, ладно, хорошо» по В.Белову. Художник П.Фоменко. Ленинградский театр Комедии.  
«Выстрел» по А.Пушкину. Центральное телевидение.  
«Свадьба». «Юбилей» А.Чехова. Художник А.Штерн. Ленинградский театр Комедии.
- 1980 «Теркин-Теркин» по А.Твардовскому. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.
- 1981 «Сказка Арденского леса» по У.Шекспиру. Художник И.Иванов. Ленинградский театр Комедии.
- 1982 «Метель» по А.Пушкину. Центральное телевидение.
- 1984 «Борис Годунов» А.Пушкина. ГИТИС.
- 1985 «Плоды просвещения» Л.Толстого. Художник О.Саваренская. Театр им. Вл. Маяковского.  
«Пиковая Дама» по А.Пушкину. Центральное телевидение.
- 1986 «Игроки» Н.Гоголя. Совместно с Р.Сиротой. ГИТИС.
- 1988 «Пиковая дама» по А.Пушкину. ГИТИС.
- 1989 «Дело» А.Сухова-Кобылина. Художник О.Саваренская. Театр им. Евг. Вахтангова.
- 1990 «Калигула» А.Камю. Художник Э.Стенберг. Театр им. Моссовета.
- 1991 «Государь ты наш, батюшка» по пьесе Ф.Горенштейна «Детубийца». Художник М.Данилова. Театр им. Евг. Вахтангова.  
«Гробовщик» по А.Пушкину. Центральное телевидение.
- 1992 «Волки и овцы» А.Островского. Российская академия театрального искусства (РАТИ).
- 1993 «Без вины виноватые» А.Островского. Художник Т.Сельвинская. Театр им. Евг. Вахтангова.
- 1994 «Великолепный рогоносец» Ф.Кроммелинка. Художник С.Морозов. «Сатирикон».
- 1996 «Таня-Таня» О.Мухиной. Театр «Мастерская П.Фоменко».  
«Пиковая дама» по А.Пушкину. Художник С.Морозов. Театр им. Евг. Вахтангова.  
«Свадьба» А.Чехова. РАТИ.
- 1998 «Чичиков. Мертвые души, том второй» по Н.Гоголю. Художник В.Максимов. Театр «Мастерская П.Фоменко».

Издательство благодарит петербургские и московские театры, предоставившие фотоматериалы из своих музеев и архивов: БДТ имени Г.А.Товстоногова, Малый драматический театр, Театр Комедии, Театр имени Евг.Вахтангова, Театр имени Вл.Маяковского, Театр Сатиры, Театр «Ленком», Театр на Таганке, Российский Молодежный театр, Московский ТЮЗ, Театр «Школа драматического искусства», Театр «Мастерская П.Фоменко», а также издательство «Московский Художественный театр» и Библиографический кабинет Научной библиотеки СТД.

За помощь в работе над книгой хочется персонально поблагодарить С.Дружинину, Ю.Косареву, М.Литвин, А.Ниловскую, Г.Полтавскую, О.Романцову, И.Силину, Н.Скегину, М.Смелянскую, Н.Стариченко.

## Указатель имен

- Абдулов А.Г. 216, 220, 224, 228, 231  
Абрамов Ф.М. 127, 132—134, 255, 258  
Акимов Н.П. 8, 17, 54  
Аксенов В.П. 32, 39, 40  
Аксер Э. 87  
Алперс Б.В. 60  
Альтман Н.И. 16  
Андерсон М. 230  
Андреев Л.Н. 109  
Андровская О.Н. 107  
Андропов Ю.В. 122, 144, 146, 149, 189  
Анненский И.Ф. 23  
Антипов Ф.Н. 139  
Антоненко А.В. 83  
Арбузов А.Н. 72, 74, 92, 151, 217, 292  
Арканов А.М. 214  
Асаркан А.Н. 77, 78  
Астафьев В.П. 132  
Ахматова А.А. 14, 19, 21  
  
Бабанова М.И. 13  
Байрон Дж.Г. 11  
Барнет О.Б. 208  
Бархин С.М. 123, 242, 248, 250, 251  
Барц П. 203  
Басилашвили О.В. 176, 184, 187  
Беккет С. 251  
Беличков А.В. 47  
Белов В.И. 132  
Бергман И. 49  
Берковский Н.Я. 8, 27  
Бланк Б.Л. 90  
Блишников С.К. 34  
Блок А.А. 234, 293  
Богаев О.А. 251  
Богатырев Ю.Г. 124  
Бокарев Г.К. 107  
Бомарше П.-К. 225  
Борисов О.И. 15, 116, 126, 171, 172, 201, 255  
Борисова Ю.К. 296  
Боровский Д.Л. 89, 93, 99, 101, 114, 127, 129, 133, 135, 136, 144, 155, 161, 168, 207, 217, 234, 248, 259  
Бочкарев В.И. 263  
Брагинский Э.В. 286  
  
Брежнев Л.И. 38, 95, 98, 105, 111, 121, 122, 138, 146, 225  
Брехт Б. 16, 18, 49, 87—90, 92, 102, 157, 187, 189, 247  
Бродский И.А. 11, 132  
Броневой Л.С. 152, 160, 164, 221  
Брук П. 18, 19, 28, 49, 129, 232, 233, 271, 280, 300  
Брусникин Д.В. 209  
Булгаков М.А. 13, 33, 72, 76—79, 98, 109, 127, 135—138, 166, 177, 190, 194, 201, 202, 204, 233, 242—244, 285  
Бурков Г.И. 263  
  
Вайс П. 291  
Валенса Л. 110  
Вампилов А.В. 55, 116, 117, 156  
Ван Гог В. 70  
Васильев А.А. 253—256, 261—271, 274, 278—284, 300, 303  
Васильев Б.Л. 127  
Васильева Е.С. 106, 124, 201  
Вахтангов Е.Б. 69, 92, 188, 198, 298  
Вдовин А.И. 243  
Вележева Л. Л. 295  
Вербицкий А.В. 33, 34  
Вертинская А.А. 124, 125, 166, 201  
Вертинский А.Н. 20  
Виктюк Р.Г. 270  
Вилар Ж. 18, 155  
Вилькин А.М. 135  
Вирта Н.Е. 15, 16  
Витте С.Ю. 278  
Вишневский Вс.В. 15, 25, 52, 188, 217  
Вознесенский А.А. 20, 92, 105, 216  
Волков М.Д. 184  
Волков Н.Н. 83, 152, 155, 156, 158  
Волкова О.В. 290  
Володин А.М. 25, 36, 40, 42, 53—56, 87, 92, 107, 109  
Волчек Г.Б. 40  
Вольнцев Ю.В. 295  
Высоцкий В.С. 20, 93, 95, 118, 129—132, 138, 142—144, 161—163, 211, 212, 217

- Гаевский В.М. 80, 83  
 Галин А.М. 237, 271  
 Галич А.А. 32  
 Гарибальди Дж. 95  
 Гафт В.И. 180, 182  
 Гвоздицкий В.В. 208, 237, 241  
 Гельман А.И. 108—110, 112, 113, 171, 193, 205, 206  
 Георгиевская А.П. 257  
 Герцен А.И. 44  
 Гинзбург Е.С. 40  
 Гинкас К.М. 235—253, 270, 274, 302  
 Гитлер А. 11  
 Гладков Г.И. 215  
 Гоголь Н.В. 50, 68, 100, 139—141, 143, 157—159, 165, 172—177, 233, 293  
 Гомер 280  
 Гончаров А.А. 214, 286  
 Гончаров И.А. 40  
 Горбачев М.С. 120, 126, 168, 204, 301  
 Горин Г.И. 214, 223, 230  
 Горький А.М. 13, 19, 26, 49, 53, 56, 57, 59, 62, 63, 65, 66, 72, 100, 102, 107—109, 133, 178, 188, 194, 258, 262—265  
 Гофман Э.Т.А. 287, 288  
 Грачев А.Д. 152  
 Грибов А.Н. 84, 107  
 Грибоедов А.С. 59—61, 63, 114, 178, 268  
 Гришин В.В. 121  
 Громыко А.А. 122  
 Гротовский Е. 265, 268, 280, 284, 300, 303,  
 Гротт М. 240  
 Губенко Н.Н. 146, 149, 195  
 Гуляева Н.И. 118, 124  
  
 Давыдов В.С. 106, 124  
 Дадимиани Ш.Н. 49  
 Данилов М.В. 175  
 Даниэль Ю.М. 79  
 Дворецкий И.М. 53, 151  
 Де Филиппо Э. 18, 39, 292  
 Делакруа Э. 226, 227  
 Дементьева В.А. 238  
 Демидова А.С. 93, 131, 134, 161, 300  
 Демичев П.Н. 100, 113, 122  
 Джабраилов Р.Х. 100  
 Джигарханян А.Б. 215  
 Диккенс Ч. 188  
 Дмитриев И.Б. 33  
 Дмитриева А.И. 71  
 Добужинский М.В. 173  
 Долин Л.А. 253—256, 258—261, 268—279, 284, 290, 299, 302, 303  
 Долгоруков В.А. 243  
 Доннелан Д. 300  
 Доронина Т.В. 57, 58, 107, 194, 198, 199  
 Достоевский Ф.М. 17, 22, 25, 26, 29, 49, 59, 68, 100, 127, 139, 141, 142, 151, 154, 155, 158, 179, 190, 194, 195, 220, 231, 237, 239, 240, 241, 244, 254, 255, 271, 279, 280, 287  
 Дударев А.А. 190  
 Дудинцев В.Д. 38  
 Дунаев А.Л. 153  
 Дунаевский И.О. 145  
 Дургин В.Я. 77, 80  
 Дуров Л.К. 83, 152, 154, 156, 160  
 Дьячин В. 137  
 Дюрренматт Ф. 239  
  
 Евстигнеев Е.А. 33, 37, 38, 46, 124, 125, 201  
 Евушенко Е.А. 20  
 Ельцин Б.Н. 205, 220, 222, 225  
 Ерофеев В.В. 273  
 Есенин С.А. 92, 143, 206  
 Ефремов О.Н. 6, 16, 29, 31—34, 36—40, 42—45, 47, 48, 55, 61, 67, 69, 72, 79, 85, 87, 97, 104—119, 121—126, 138, 167, 172, 194, 197—210, 217, 238, 284, 303, 304  
  
 Женовач С.В. 293  
 Жироду Ж. 286  
  
 Завадский Ю.А. 16, 79  
 Заградник О. 107  
 Захаров М.А. 114, 115, 210—212, 214—221, 223—235, 246, 292  
 Захарова Б.И. 238, 239  
 Зашипина Н.А. 213  
 Збруев А.В. 216, 221  
 Зиганшина Э.Г. 248  
 Зингерман Б.И. 23, 24  
 Золотухин В.С. 93, 99, 100, 144, 145, 149, 168  
 Зон Б.В. 253  
 Зорин Л.Г. 44, 61  
 Зошенко М.М. 14  
 Зубков Ю.А. 84, 174

- Ибсен Г. 31  
Ивченко В.М. 189  
Ильинский И.В. 21, 22, 24, 28
- Йегс У.Б. 68
- Казарес М. 18  
Калатозов М.К. 15  
Каллош Ш. 230  
Калужский А.Е. 33, 34  
Калягин А.А. 112, 119—121, 123, 166, 201, 300  
Камю А. 286  
Кантор Т. 259  
Капралов Г.А. 171  
Карамзин Н.М. 224  
Караченцов Н.П. 216, 217  
Каргинский Л.В. 205  
Карякин Ю.Ф. 141, 205  
Кастро Ф. 94, 95  
Кацман А.И. 258  
Качалов В.И. 278  
Каштур В.Т. 238, 239  
Кваша И.В. 33, 37, 180, 182  
Кедров М.Н. 14, 32, 84  
Киждинов Е.А. 124  
Кингунен С. 251  
Кнебель М.О. 16, 17, 68, 253, 267, 303  
Книппер-Чехова О.Л. 268  
Кноблок Б.Г. 69  
Ковель В.П. 184  
Козак Р.Е. 124  
Козаков М.М. 17, 41, 48, 159, 165  
Козинцев Г.М. 26  
Колкер А.Н. 189  
Константинов В.К. 189  
Копелян Е.З. 56  
Корнейчук А.Е. 151  
Корогодский З.Я. 253  
Короленко В.Г. 33  
Кочергин Э.С. 139, 184, 188, 236, 238, 256, 259  
Коэн С. 205  
Красков Ю.В. 295  
Крейча О. 300  
Круглый Л.Б. 81, 83  
Крымова Н.А. 88, 271  
Крэг Э.Г. 188  
Кутель А.Р. 287  
Кузнецов А.В. 32  
Кузнецов В.В. 138  
Кургинян С.Е. 194  
Курышев С.В. 275
- Лабис Э. 14  
Лавров К.Ю. 61, 65, 174, 176  
Лаврова Т.Е. 113, 124  
Лактионов А.И. 10  
Ландтхофф М. 300  
Ларионов В.Д. 216  
Лебедев Е.А. 58, 64, 184, 185, 187  
Левенталь В.Я. 112, 124, 126, 158, 161, 207, 211  
Левитан И.И. 126, 207  
Ленин В.И. 12, 26, 43, 44, 46, 49, 79, 95, 97, 118—122, 178, 193, 205  
Леонов Е.П. 114, 216, 223, 224  
Леонтьев А.Н. 270  
Ливанов Б.Н. 14, 106  
Лобанов А.М. 25  
Лужков Ю.М. 228  
Лужский В.В. 33  
Луспекаев П.Б. 57, 58  
Львов-Анохин Б.А. 53  
Любимов Ю.П. 16, 61, 67, 72, 76, 79, 85—102, 122, 126—150, 155, 160, 161, 163, 165, 167—169, 194, 195, 211, 215, 217, 229, 234, 248, 258, 267, 269, 274, 284, 285, 300, 301, 303  
Любшин С.А. 166, 209  
Люоиткяйнен А.Э. 249, 251
- Майорова Е.В. 208  
Максакова Л.В. 296  
Мандельштам О.Э. 11, 50, 80  
Манн Т. 280  
Марков П.А. 109, 265  
Маркс К. 28  
Марсо М. 182  
Мартынов В.И. 282  
Маяковский В.В. 11, 17, 92, 94, 95, 97, 128, 143, 291  
Медведева П.В. 208  
Мейерхольд В.Э. 11—13, 15, 17, 22, 30, 49, 59, 60, 69, 86, 92, 139, 140, 147, 172, 173, 183, 198, 214, 248, 268, 278, 280, 287, 289  
Менглет Г.П. 213  
Мережковский Д.С. 173  
Миллер А. 18  
Миронов А.А. 172, 211—214, 216, 226, 232  
Михалков С.В. 177, 178, 195  
Михоэлс С.М. 13, 14, 79  
Мишарин А.Н. 204  
Можаев Б.А. 92, 98, 132



- Мольтер Ж.-Б. 68, 77, 78, 92, 155,  
 157, 166, 168, 201, 204, 280, 281  
 Морозов Б.А. 262  
 Моцарт В.А. 165  
 Муссолини Б. 11  
 Мысина О.А. 245  
 Мягков А.В. 124, 126, 209  
  
 Невинный В.М. 118, 124, 209  
 Неизвестный Э.И. 38  
 Нельсон Р. 109, 205  
 Немирович-Данченко Вл.И. 13, 30,  
 50, 51, 57, 84, 86, 172, 199, 208,  
 246, 278  
 Никитин Г.М. 286, 289, 290  
 Никифорова М.М. 275  
 Никищихина Е.С. 263  
 Николай А. 53  
 Ницше Ф. 23, 56  
  
 Окуджава Б.Ш. 21, 43, 44, 204  
 Олеша Ю.К. 9, 86, 97  
 Орлов В.А. 33  
 Осборн Дж. 17, 217  
 Островский А.Н. 178, 188, 197, 211,  
 212, 214, 221, 222, 244, 248, 254,  
 280, 284, 289, 293, 294, 296—298  
 Островский Н.А. 12  
 Остужев А.А. 13  
 Оффенбах Ж. 244  
 Охлопков Н.П. 15, 17, 69, 286  
  
 Павлова Н.А. 237, 238  
 Панова В.Ф. 292  
 Пастернак Б.Л. 6, 14, 19, 20, 38, 54,  
 98, 126, 130, 148, 164  
 Пелевин А.А. 78  
 Пельтцер Т.И. 216, 218, 221  
 Пельше А.Я. 122  
 Первенцев А.А. 15  
 Петренко А.В. 117, 118  
 Петрушевская Л.С. 32, 55, 109, 205,  
 206, 208, 209, 218, 219  
 Пикассо П. 11  
 Пиранделло Л. 255, 278, 279, 283  
 Платон 280, 281  
 Платонов А.П. 13, 14  
 Плучек В.Н. 17, 172  
 Погодин Н.Ф. 43, 215  
 Попов А.А. 15, 111, 115, 118, 124,  
 203, 253, 262, 267  
 Попов А.Д. 16, 25  
 Попов И.А. 264, 281  
 Попова Э.А. 64  
  
 Поповски И. 293  
 Порай-Кошиц А.Е. 275  
 Пороховщиков А.Ш. 212  
 Потапов Н.А. 138  
 Проклова Е.И. 122  
 Прудкин М.И. 107  
 Пушкин А.С. 16, 34, 59, 60, 63, 127,  
 139, 143, 146—148, 167, 206, 229,  
 236, 237, 241, 251, 268, 280  
  
 Рабинович И.М. 16  
 Равенских Б.И. 22—25, 69  
 Радзинский Э.С. 72, 74, 92, 171  
 Райкин К.А. 270  
 Райхельгауз И.Л. 262  
 Раков В.В. 222  
 Раневская Ф.Г. 153  
 Распутин В.Г. 132  
 Распутин Г.Е. 254  
 Рацер Б.М. 189  
 Респин И.Е. 105  
 Рецетгер В.Э. 64  
 Рид Дж. 92, 95  
 Розанов В.В. 68, 192  
 Розов В.С. 15, 16, 21, 36, 40, 42, 68,  
 74, 87, 92, 109, 154  
 Розовский М.Г. 171, 183, 291  
 Романов М.Ф. 14, 15  
 Рошдин М.М. 107, 109, 200  
 Рудницкий К.Л. 5, 52  
 Рыбников А.Л. 216  
 Рыков А.И. 43  
 Рындин В.Ф. 16, 18  
 Рязанов Э.А. 21  
  
 Саввина И.С. 118, 124  
 Садур Н.Н. 233  
 Салтыков-Щедрин М.Е. 8, 17, 172,  
 177—179, 181, 255, 257, 258  
 Самойлов Е.В. 17  
 Самойлова Т.Е. 15  
 Сахаров А.Д. 77, 118, 243  
 Сахновский В.Г. 33  
 Свежакова Ю.Ю. 248  
 Свобода Й. 111  
 Свободин А.П. 43, 45  
 Сельвинская Т.И. 297  
 Сергачев В.Н. 124  
 Симонов К.М. 92, 217  
 Симонов Р.Н. 16  
 Синявский А.Д. 79, 87  
 Скофилд П. 18, 232, 233  
 Славина З.А. 90, 102, 134  
 Славкин В.И. 262, 266—268

- Служкий Б.А. 91  
Смехов В.Б. 93, 131, 137, 145, 168  
Смирнитский В.Г. 73  
Смоктуновский И.М. 26—29, 53, 60, 114, 115, 117, 124, 177, 201—204, 257  
Собчак А.А. 228  
Соколовский С.Г. 82  
Солженицын А.И. 32, 38, 47, 48, 67, 79, 98, 191, 193, 194, 205  
Соловьева И.Н. 64, 181  
Сорокин В.Г. 273  
Сталин И.В. 6, 8, 11, 13, 14, 17—19, 21, 26, 30, 34, 35, 43, 47—49, 51, 52, 65, 82, 85, 87, 98, 119, 128, 131, 137, 150, 193, 194, 205, 206, 211, 213, 227, 259, 260, 262  
Станиславский К.С. 11, 14, 29, 30, 32, 34, 35, 37, 69, 70, 76, 86, 87, 89, 92, 106, 107, 113, 130, 153, 154, 185, 188, 196, 199, 200, 239, 246, 253, 263, 265, 267, 268, 271, 272, 278, 280, 296, 299, 304  
Станицын В.Я. 107  
Стенберг Э.Г. 94  
Степанова А.И. 166  
Стопгард Т. 132  
Страсберг Л. 185  
Стрелер Дж. 271  
Суворин А.С. 276  
Судзуки Т. 300  
Сумбаташвили И.Г. 178  
Суров А.А. 14, 16  
Сухова-Кобылин А.В. 17, 189, 286—288  
Табакон О.П. 33, 38, 40, 41, 182, 199, 201, 202, 252, 285, 300  
Таиров А.Я. 9, 13, 49, 52, 69, 86, 221  
Тарасова А.К. 34, 84  
Тарковский А.А. 231  
Тендряков В.Ф. 170  
Тенякова Н.М. 171  
Терентьев И.Г. 289  
Товстоногов Г.А. 17, 25—28, 49—53, 55—67, 72, 87, 97, 107, 150, 169—179, 181—190, 194, 214, 235, 236, 248, 252, 255, 284, 300, 302  
Толстой Л.Н. 22—25, 29, 49, 56, 132, 166, 170, 183—185, 187, 188, 190, 256  
Толубеев Ю.В. 52  
Топорков В.О. 32  
Тренев К.А. 286  
Трифонов Ю.В. 127, 132, 133, 135, 136, 144, 145  
Трофимов А.А. 142  
Трофимов Н.Н. 174  
Туманов С.И. 171  
Тургенев И.С. 68, 164  
Туровская М.И. 38  
Тынянов Ю.Н. 47, 114  
Тычина И.В. 275  
Уайльд О. 289  
Уилсон Р. 259  
Улицкая Л.Е. 273  
Ульянов М.А. 300  
Урушевский С.П. 15  
Уэллс Г. 226  
Фадеев А.А. 16, 214  
Фадеева Е.А. 216  
Федь Н.М. 84  
Фейхтвангер Л. 226  
Феллини Ф. 72, 74  
Филатов Л.А. 93, 168  
Филозов А.Л. 268  
Фокин В.В. 270  
Фолкнер У. 293  
Фоменко П.Н. 210, 284—299, 303  
Фрейд З. 11  
Фурцева Е.А. 47, 48, 84, 99  
Фучик Ю. 26  
Ханаева Е.Н. 124  
Харитонов М.С. 273  
Хмелев Н.П. 34  
Хмелик А.Г. 69  
Хмельницкий Б.А. 94  
Хрущев Н.С. 21, 38, 39, 48, 72, 88  
Цветаева М.И. 219, 268, 293  
Целиковская Л.В. 85  
Чаплин Ч. 82  
Черненко К.У. 120, 121, 189, 262  
Чернова А.Д. 77, 81  
Черномырдин В.С. 228  
Чехов А.П. 16, 17, 30, 45, 48, 51, 61, 68, 72—76, 80, 82, 84, 105, 109, 114—116, 123—126, 134, 139, 145, 146, 155, 156, 161—163, 166, 188, 192, 194, 204, 207—209, 225, 234, 237, 267, 274—277, 301  
Чехов М.А. 130, 149, 176, 198, 267, 268, 289

- Чудакова М.О. 229  
Чурикова И.М. 115, 216, 219, 222
- Шадрин В.И. 149  
Шаламов В.Т. 8  
Шаляпин Ф.И. 102, 103  
Шагири А.А. 201  
Шаповалов В.В. 93, 128  
Шарко З.М. 56  
Шатров М.Ф. 43, 109, 119, 120, 205, 206, 217  
Шварц Е.Л. 37, 169, 267  
Шейнцис О.А. 217, 220, 222, 231, 234  
Шекспир У. 17, 19, 20, 64, 68, 127, 129, 132, 134, 151, 152, 155, 232, 233, 249, 251, 286  
Шемякин М.М. 95  
Шестакова Т.Б. 275, 290  
Ширвиндт А.А. 75, 78, 228  
Шитова В.В. 64  
Шолом-Алейхем 223  
Шолохов М.А. 49, 170, 188  
Шостакович Д.Д. 86  
Штейнрайх Л.А. 131  
Шукшин В.М. 171
- Щербаков П.И. 180
- Эйбоженко А.С. 288  
Эйзенштейн С.М. 12  
Эллингтон Д. 168  
Эрдман Н.Р. 13, 86, 87, 195, 279  
Эренбург И.Г. 21  
Эфрос А.В. 6, 16, 39, 61, 66—82, 84, 85, 87, 97, 99, 145, 149—155, 157—169, 194, 203, 216, 265, 267, 269, 271, 303
- Юзовский И.И. 18, 19, 28  
Юрский С.Ю. 60, 62, 171, 176, 177, 190, 300—302
- Яковлев Ю.В. 295  
Яковлева О.М. 74, 78, 82, 83, 152, 154, 158, 164, 168  
Янковский О.И. 216, 220, 228  
Яновская Г.Н. 235, 236, 240, 242—244, 247, 248, 250, 251, 253  
Яншин М.М. 107  
Ясулович И.Н. 248

## Указатель драматических и музыкально-драматических произведений

- «А зори здесь тихие» по Б.Л.Васильеву 127, 128, 137  
«Автоград-XXI» Ю.И.Визбора и М.А.Захарова 217  
«Амфитрион» Ж.-Б.Мольера 280  
«Анна Каренина» по Л.Н.Толстому 112
- «Балаганчик» А.А.Блока 234  
«Балалайки и К» С.В.Михалкова (по М.Е.Салтыкову-Щедрину) 172, 177, 183  
«Банкет» А.М.Арканова и Г.И.Горина 214  
«Баня» В.В.Маяковского 17  
«Батум» М.А.Булгакова 194  
«Бег» М.А.Булгакова 13  
«Без вины виноватые» А.Н.Островского 197, 279, 294  
«Бесы» по Ф.М.Достоевскому 254, 271, 280  
«Бешеные деньги» А.Н.Островского 197  
«Большевики» М.Ф.Шатрова 43, 44, 46—48  
«Борис Годунов» А.С.Пушкина 146—148, 189, 206  
«Брат Алёна» В.С.Розова (по мотивам романа Ф.М.Достоевского «Братья Карамазовы») 154  
«Братья и сестры» по Ф.М.Абрамову 254, 258, 260, 261, 271
- «В добрый час!» В.С.Розова 68  
«В поисках радости» В.С.Розова 41, 68  
«Вагончик» Н.А.Павловой 237, 238, 252  
«Валентин и Валентина» М.М.Рощина 107  
«Варвар и еретик» по роману Ф.М.Достоевского «Игрок» 231, 232  
«Варвары» М.Горького 53, 56, 57  
«Великие дни» Н.Е.Вирты 15  
«Веселые расплюевские дни» — см. «Смерть Тарелкина» А.В.Сухо-во-Кобылина
- «Вечно живые» В.С.Розова 15, 29, 36  
«Взрослая дочь молодого человека» В.И.Славкина 262, 266  
«Вишневый сад» А.П.Чехова 45, 160 — 164, 206, 207, 273, 277, 287  
«Владимир 3-й степени» Н.В.Гоголя 293  
«Власть тьмы» Л.Н. Толстого 22, 23, 28  
«Возможная встреча» П.Барца 203  
«Волки и овцы» А.Н.Островского 197, 293  
«Враги» М.Горького 13  
«Всегда в продаже» В.П.Аксенова 39, 40
- «Гамлет» У.Шекспира 17—19, 127, 129, 130, 132, 137, 138, 145, 236, 249, 250, 258  
«Гаудеамус» («Gaudеamus») по С.Е.Каледину 271, 272  
«Голый король» Е.Л.Шварца 37 — 39, 48  
«Горе от ума» А.С.Грибоедова 59, 178, 206, 213  
«Господа Головлевы» по М.Е.Салтыкову-Щедрину 255, 258, 268  
«Государство» по Платону 280, 281  
«Гроза» А.Н.Островского 244, 248
- «Дальше, дальше, дальше...» М.Ф.Шатрова 205  
«Дама с камелиями» А.Дюма-сына 13  
«Дачники» М.Горького 56, 57, 188  
«Два цвета» А.Г.Зака и И.К.Кузнецова 36  
«Двенадцатая ночь» У.Шекспира 21, 249  
«Декабристы» Л.Г.Зорина 44, 45  
«Дело» А.В.Сухо-во-Кобылина 17  
«Деревянные кони» Ф.М.Абрамова 133, 135, 258  
«Десять дней, которые потрясли мир» по Дж.Риду 92, 95  
«Диктатура совести» М.Ф.Шагрова 217, 220

- «Дни Турбиных» М.А.Булгакова 109  
 «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта 16, 87, 88, 92  
 «Дознание» П.Вайса 291  
 «Дом» по Ф.М.Абрамову 255, 258  
 «Дом на набережной» по Ю.В.Трифонову 133, 144—146  
 «Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера 155, 168  
 «Дорога» по Н.В.Гоголю 165, 166  
 «Доходное место» А.Н.Островского 210—212, 218, 220, 221, 226, 231  
 «Друг мой, Колька!» А.Г.Хмелика 69, 71  
 «Дульсинея Тобосская» А.М.Володина 107  
 «Дядюшкин сон» по Ф.М.Достоевскому 279  
 «Дядя Ваня» А.П.Чехова 16, 105, 116, 123, 125, 126, 188, 207
- «Ее друзья» В.С.Розова 15
- «Женитьба» Н.В.Гоголя 157, 159—161, 165  
 «Женитьба Фигаро» Бомарше 211, 225, 226  
 «Жестокие игры» А.Н.Арбузова 217, 234  
 «Живой» по Б.А.Можаеву 85, 92, 98—100, 132  
 «Живой труп» Л.Н.Толстого 166  
 «Жизнь Галилея» Б.Брехта 92
- «Заговор обреченных» Н.Е.Вирты 16  
 «Записки из подполья» по Ф.М.Достоевскому 237, 241  
 «Заседание парткома» А.И.Гельмана 109—111, 138  
 «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.М.Грушко по мотивам Пабло Неруды 216  
 «Звезды на утреннем небе» А.М.Галина 271  
 «Зеленая улица» А.А.Сурова 14, 16  
 «Зинуля» А.И.Гельмана 109  
 «Золотой петушок» по А.С.Пушкину 251
- «Иванов» А.П.Чехова 17, 114, 202, 207, 244, 276  
 «Играем «Преступление» по Ф.М.Достоевскому 240  
 «Идиот» по Ф.М.Достоевскому 25, 26, 28, 29, 49, 53, 62
- «Из искры...» Ш.Н.Дадияни 49  
 «История лошади» по Л.Н.Толстому 170—172, 183, 184, 186, 188, 190, 256
- «К.И. из «Преступления» по Ф.М.Достоевскому 244  
 «Казнь декабристов» К.М.Гинкаса 239, 246, 248  
 «Каин» Дж.Г.Байрона 11  
 «Карьера Артуро Уи» Б.Брехта 87  
 «Клаустрофобия» по мотивам современной русской прозы 272, 273  
 «Клоп» В.В.Маяковского 17  
 «Когда цветет акация» Н.Г.Винникова 53  
 «Комната смеха» («Русская почта») О.А.Богаева 251, 252  
 «Конек-Горбунок» по П.П.Ершову 32  
 «Копилка» Э.Лабиха 14  
 «Королевские игры» Г.И.Горина и Ш.Каллоша 230, 232  
 «Король Генрих IV» У.Шекспира 171  
 «Король Лир» У.Шекспира 13, 19, 20, 129, 232  
 «Кроткая» по Ф.М.Достоевскому 255
- «Мадам Бовари» по Г.Флоберу 13  
 «Макбет» У.Шекспира 248—251  
 «Маскарад» М.Ю.Лермонтова 279, 283  
 «Мастер и Маргарита» по М.А.Булгакову 136—138, 234  
 «Мать» по М.Горькому 92, 100, 101, 129, 215  
 «Мертвые души» («Чичиков. «Мертвые души», том второй») по Н.В.Гоголю 294  
 «Месяц в деревне» И.С.Тургенева 163, 164  
 «Мещане» М.Горького 61, 62, 72  
 «Мизантроп» Ж.-Б.Мольера 168  
 «Мистерия-буфф» В.В.Маяковского 11, 291  
 «Мистификация» по пьесе Н.Н.Салдур «Брат Чичиков» 233, 234  
 «Мишин юбилей» А.И.Гельмана и Р.Нельсона 109, 205  
 «Мой бедный Марат» А.Н.Арбузова 72  
 «Молодая гвардия» по А.А.Фадееву 16

- «Мольер» («Кабала святош») М.А.Булгакова 72, 76, 78, 79, 168, 190, 201, 203, 204
- «Московский хор» Л.С.Петрушевской 205, 206, 209
- «Моцарт и Сальери» А.С.Пушкина 16
- «Мудрец» («На всякого мудреца довольно простоты») А.Н.Островского 221, 222
- «Муза» Г.М.Никитина 289
- «Мы, нижеподписавшиеся» А.И.Гельмана 109, 111, 124
- «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского 178
- «На дне» М.Горького 167, 188, 258
- «Наедине со всеми» А.И.Гельмана 109, 112, 116, 117
- «Назначение» А.М.Володина 36, 42
- «Народовольцы» А.П.Свободина 43—45
- «Незабываемый 1919-й» Вс.В.Вишневского 15
- «Никто» Э.Де Филиппо 39
- «Новеллы Маргариты Наваррской» Э.Скриба и Э.Легуве 14
- «Новогодняя ночь» А.К.Гладкова 14
- «Ночной разговор с человеком, которого презираешь» Ф.Дюрренматта 239
- «Нумер в гостинице города NN» по Н.В.Гоголю 270
- «Н.Ф.Б.». Опера В.Кабескина по роману Ф.М.Достоевского «Идиот» 240
- «Обмен» по Ю.В.Трифонову 133, 135, 136, 138
- «Обратная связь» А.И.Гельмана 109, 111
- «Обыкновенная история» В.С.Розова по роману И.А.Гончарова 40, 72
- «Олень и шалашовка» А.И.Солженицына 205
- «Оптимистическая трагедия» Вс.В.Вишневского 25, 52, 53, 170, 214, 217
- «Отелло» У.Шекспира 13, 19, 152
- «Павшие и живые» 92, 128, 137
- «Палата № 6» («Театр сторожа Никиты») по А.П.Чехову 237, 249
- «Парень из нашего города» К.М.Симонова 217
- «Первый вариант «Вассы Железновой» М.Горького 262, 265 — 267, 282
- «Перечитывая заново». Сценарий Г.А.Товстоногова и Д.М.Шварц с использованием текстов А.Е.Корнейчука, Н.Ф.Погодина, М.Ф.Шатрова, В.Логинова 170
- «Перламутровая Зинаида» М.М.Рощина 200, 204
- «Пигмалион» Б.Шоу 154
- «Пиквикский клуб» по Ч.Диккенсу 34
- «Пиковая дама» П.И.Чайковского 279, 283
- «Платон Кречет» А.Е.Корнейчука 151
- «Плач Иеремии» В.И.Мартынова 282, 283
- «Поднятая целина» по М.А.Шолохову 49, 50
- «Поминальная молитва» Г.И.Горина (по Шолом-Алейхему) 223—225
- «Последние» М.Горького 107
- «Последняя лента Креппа» С.Беккета 251
- «Послушайте!» по В.В.Маяковскому 92, 94, 96
- «Превращение» по Ф.Кафке 270
- «Преступление и наказание» по Ф.М.Достоевскому 141, 149, 249
- «Прикличение» М.И.Цветаевой 293
- «Принцесса Турандот» К.Гоцци 297
- «Проводим эксперимент» В.К.Черных и М.А.Захарова 217
- «Протокол одного заседания» А.И.Гельмана 171
- «Прошлым летом в Чулимске» А.В.Вампилова 171
- «Путачев» по С.А.Есенину 92, 147
- «Пушкин и Натали» К.М.Гинкаса 236
- «Пьеса без названия» («Платонов») А.П.Чехова 274, 276, 277
- «Пять вечеров» А.М.Володина 25, 53, 55
- «Разгром» по А.А.Фадееву 214, 215
- «Ревизор» Н.В.Гоголя 17, 50, 100, 170, 172—177
- «Ревизская сказка» по Н.В.Гоголю 139—141
- «Революционный этюд» М.Ф.Шатрова 217
- «Римская комедия» Л.Г.Зорина 61, 62

- «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т.Стоппарда 132  
 «Ромео и Джульетта» У.Шекспира 13, 19, 151  
 «Русский вопрос» К.М.Симонова 16  
 «Самоубийца» Н.Р.Эрдмана 13, 195, 279  
 «Свадьба в Малиновке» Б.А.Александрова 262  
 «Свои люди — сочтемся!» А.Н.Островского 254  
 «Серебряная свадьба» А.Н.Мишарина 204  
 «Серсо» В.И.Славкина 267—269  
 «Синьор Марио пишет комедию» А.Николаи 53  
 «Синяя борода» Ж.Оффенбаха 244  
 «Скамейка» А.И.Гельмана 109  
 «Смерть Тарелкина» А.В.Сухова-Кобылина 188, 210, 286—288  
 «Снимается кино» Э.С.Радзинского 72, 74  
 «Собачье сердце» по М.А.Булгакову 242, 244  
 «Соло для часов с боем» О.Заградника 107, 253, 264  
 «Сталевары» Г.К.Бокарева 107  
 «Старый Новый год» М.М.Рощина 107  
 «104 страницы про любовь» Э.С.Радзинского 74  
 «Так победим!» М.Ф.Шатрова 112, 225  
 «Тамада» А.М.Галина 237, 252  
 «Тартюф» Ж.-Б.Мольера 76, 78, 92, 166, 202  
 «Театр времен Нерона и Сенеки» Э.С.Радзинского 171  
 «Темп-1929» по Н.Ф.Погодину 215  
 «Тени» М.Е.Салтыкова-Щедрина 8, 17  
 «Тиль» Г.И.Горина (по Ш. де Костеру) 216  
 «Тихий Дон» по М.А.Шолохову 170  
 «Товарищ, верь...» по А.С.Пушкину 127, 167  
 «Традиционный сбор» В.С.Розова 42, 72  
 «Трасса» И.М.Дворецкого 53  
 «Третья стража» Г.А.Капралова и С.И.Туманова 171  
 «Три девушки в голубом» Л.С.Петрушевской 218  
 «Три мешка сорной пшеницы» по В.Ф.Тендрякову 170  
 «Три сестры» А.П.Чехова 13, 51, 61, 72, 79, 80, 83, 84, 145, 151, 153, 154, 166, 167, 206—210  
 «Утиная охота» А.В.Вампилова 116, 117  
 «Фабричная девчонка» А.М.Володина 53, 55  
 «Ханума» А.Цагарели 170, 189  
 «Чайка» А.П.Чехова 30, 48, 72 — 75, 78, 123—125, 207, 225, 249, 251  
 «Час пик» Е.Ставинского 137  
 «Человек с ружьем» Н.Ф.Погодина 149  
 «Человек со стороны» И.М.Дворецкого 151  
 «Шарашка» по А.И.Солженицыну 194  
 «Шестой этаж» А.Жери 53  
 «Шесть персонажей в поисках автора» Л.Пиранделло 271, 278  
 «Экзамены никогда не кончатся» Э.Де Филиппо 292  
 «Энергичные люди» В.М.Шукшина 171  
 «Этот старый милый дом» А.Н.Арбузова 292  
 «Южный узел» А.А.Первенцева 15  
 «Юнона» и «Авось» А.Л.Рыбникова, А.А.Вознесенского 216

## Содержание

От автора 5

### ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

- Концы и начала 8
- Товарищество на вере 29
- Наша родословная 49
- В границах нежности 66
- Бодался теленок с дубом 85

### ЧАСТЬ ВТОРАЯ

- Марафон 104
- Павшие и живые 126
- Человек со стороны 149
- Формула безвременья 169

### ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

- Черный ящик 191
- Раскол 197
- Королевские игры 210
- Семейный портрет в интерьере 235
- Эпос и лирика 252
- Три карты 284

Послесловие 299

Примечания 305

### ПРИЛОЖЕНИЕ

Списки основных режиссерских работ главных героев книги

- Георгий Товстоногов (309), Олег Ефремов (316),
- Анатолий Эфрос (319), Юрий Любимов (322),
- Марк Захаров (326), Кама Гинкас (328),
- Генриетта Япиевская (330), Лев Додин (331),
- Анатолий Васильев (333), Петр Фоменко (337)

Указатель имен 341

Указатель драматических и музыкально-драматических произведений 347



**Смелянский Анатолий Миронович**  
С 50 Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века. — М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 351 с., 96 л. ил.

ISBN 5-87334-038-2

Книга А.Смелянского «Предлагаемые обстоятельства» посвящена некоторым важнейшим сюжетам истории русского театра второй половины XX века. Герои книги — создатели театров, которые стали средоточием духовной жизни страны, таких как БДТ в Ленинграде, «Современник» или Театр на Таганке в Москве. Искусство Г.Товстоногова, О.Ефремова, Ю.Любимова, так же как и творчество А.Эфроса, П.Фоменко, М.Захарова, А.Васильева, Л.Додина, К.Гинкаса, Г.Яновской исследуется в потоке менявшегося времени: от эпохи «оттепели» через годы общественного «застоя» к нынешней эпохе, пока не имеющей устойчивого исторического определения. Рассказ о спектаклях сопровождается своего рода фотолетописью. В Приложении публикуются списки режиссерских работ основных героев книги.

**ББК 85.334.3(2)7**

*Смелянский Анатолий Миронович*  
**ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА**

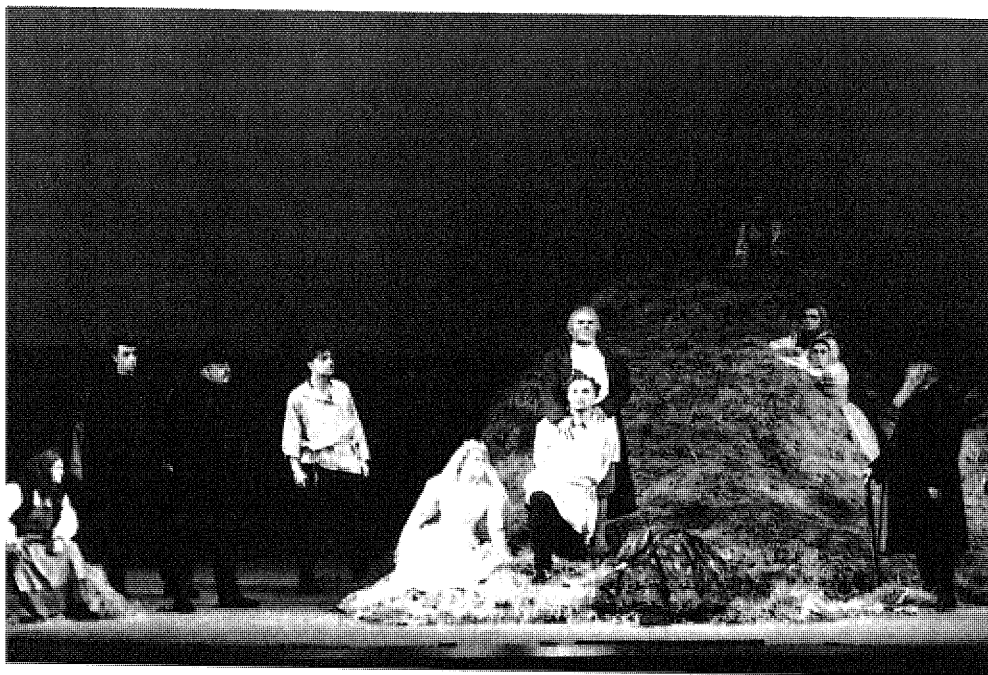
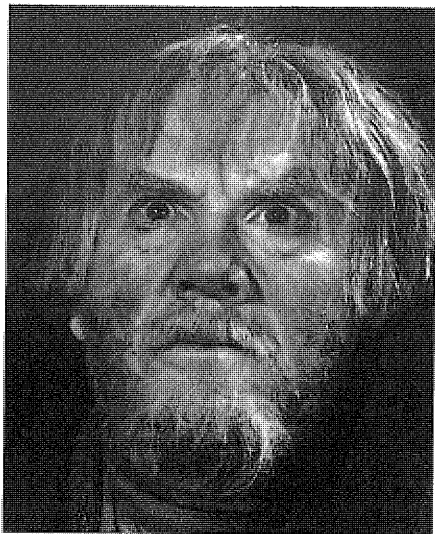
Редактор С.К.Никулин  
Художник Т.А.Сирогинина  
Технический редактор Т.Б.Любина  
Корректор Т.М.Медведовская  
Компьютерная верстка О.А.Сафиулиной  
Верстка иллюстраций А.Ю.Трифонов  
Ответственный за производство А.А.Ильницкая

Лицензия № 040772 от 17.06.96.  
Подписано в печать 03.06.99. Формат издания 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бумага офсетная. Гарнитура таймс. Печать офсетная.  
Усл. печ. л. 31,62. Изд. № 30. Тираж 3000.  
Заказ № 595.

Издательство «Артист. Режиссер. Театр».  
103031 Москва, Страстной бульвар, 10

АО «Астра»  
121019 Москва, Филипповский пер., 13

«Власть тьмы» Л.Толстого.  
Аким — И.Ильинский.  
Малый театр. 1956



«Власть тьмы». Сцена из спектакля



«Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского. Сцены из спектакля.  
Ленинградский театр драмы им. А.С.Пушкина. 1955



«Идиот» по Ф.Достоевскому. Настасья Филипповна – Н.Ольхина,  
Мышкин – И.Смоктунувский. БДТ им. М.Горького. 1957



«Вечно живые» В.Розова.  
Володя – И.Кваша,  
Бороздин – О.Ефремов.  
«Современник». 1956.  
Фото 1961 г.

«Голый король» Е.Шварца.  
Сцена из спектакля.  
«Современник». 1960 →



«Два цвета» А.Зака и И.Кузнецова. Сцена из спектакля.  
«Современник». 1959



«Голый король». Король — Е.Евстигнеев, Первый министр — И.Кваша



«Назначение» А.Володина. Лямин – О.Ефремов,  
Куропеев – Е.Евстигнеев. «Современник». 1963



«Назначение». Лямин – О.Ефремов, Нюта – Н.Дорошина



«Всегда в продаже» В.Аксенова. Клава — О.Табakov.  
«Современник». 1965



«Всегда в продаже». Сцена из спектакля





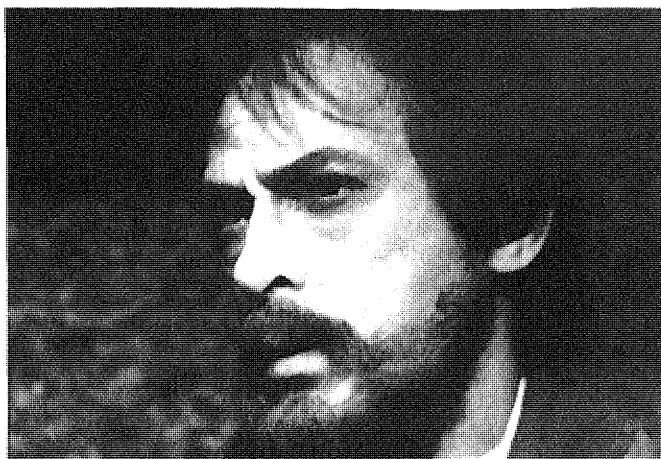
«Обыкновенная история» В.Розова по роману И.Гончарова.  
Александр Адуев – О.Табак, Петр Иванович Адуев – М.Козаков.  
«Современник». 1966



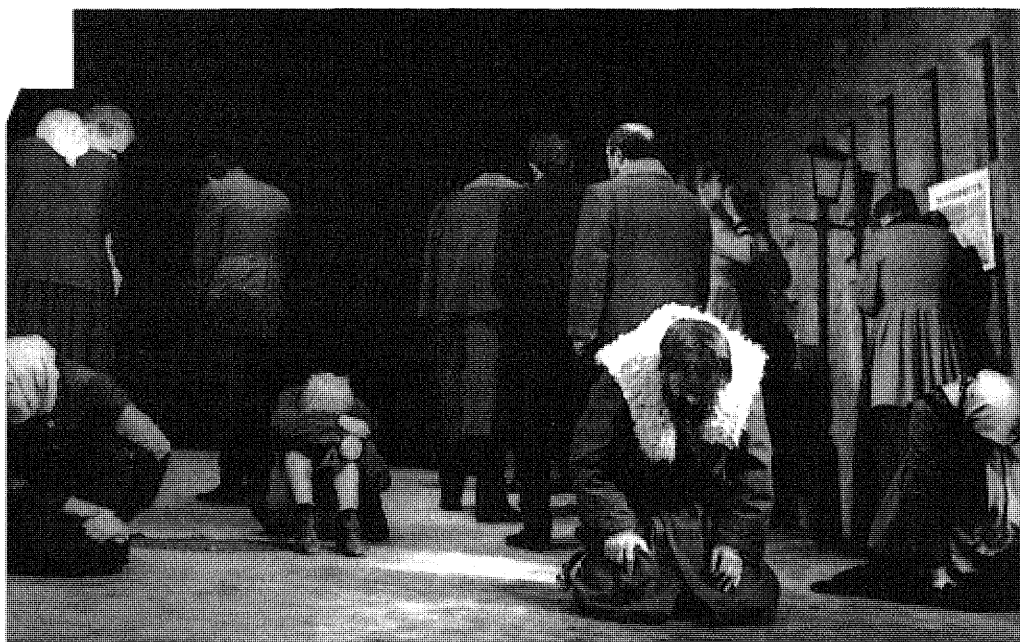
«Декабристы» Л.Зорина.  
Николай I — О.Ефремов.  
«Современник», 1967



«Декабристы». Сцена из спектакля



«Народовольцы» А.Свободина. Желябов – О.Ефремов.  
«Современник». 1967



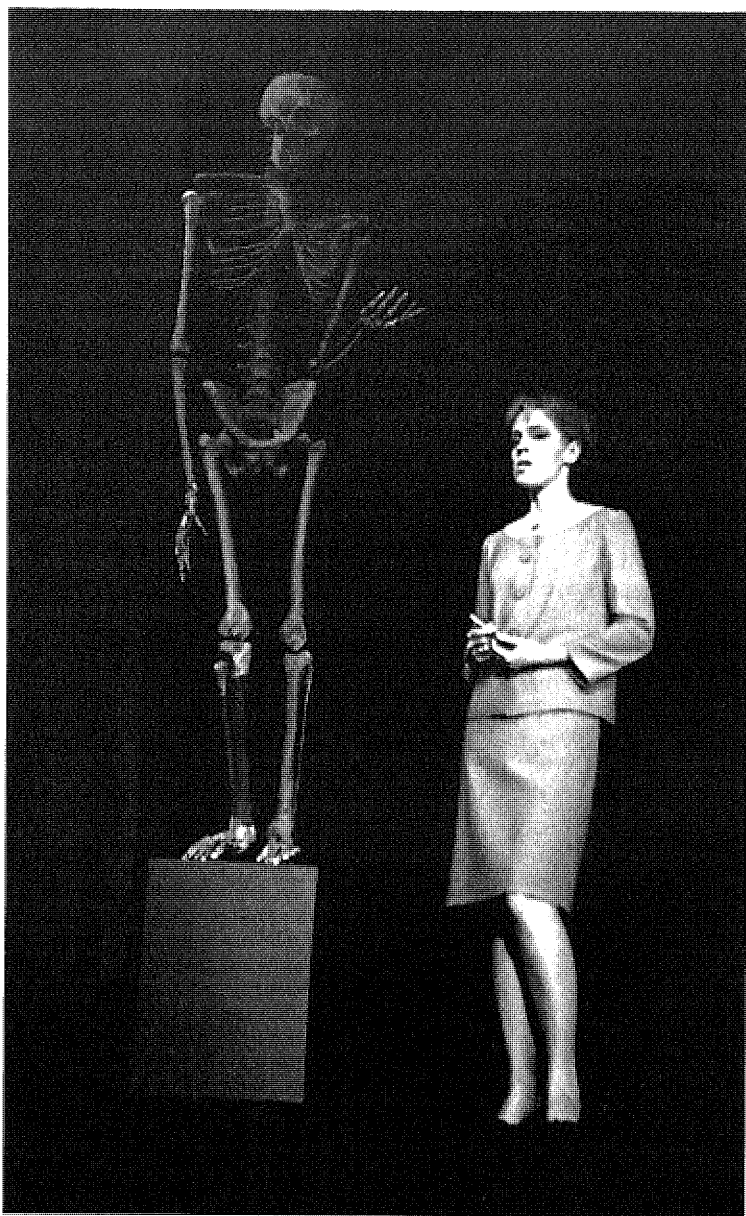
«Народовольцы». Сцена из спектакля



«Большевики» М.Шатрова. Свердлов – И.Кваша,  
Луначарский – Е.Евстигнеев. «Современник». 1967



«Большевики». Сцена из спектакля



«Традиционный сбор» В.Розова. Агния — Л.Толмачева.  
«Современник». 1967



«Традиционный сбор». Сцена из спектакля



«Чайка» А.Чехова. Треплев – В.Никулин, Заречная – А.Вертинская.  
«Современник». 1970



«Шестой этаж» А.Жери. Сцена из спектакля. БДТ. 1956



«Синьор Марио пишет комедию» А.Николаи.  
Сцена из спектакля. БДТ. 1958



«Пять вечеров» А.Володина. Сцена из спектакля. БДТ. 1959



«Пять вечеров». Катя – Л.Макарова, Ильин – Е.Копелян,  
Слава – К.Лавров

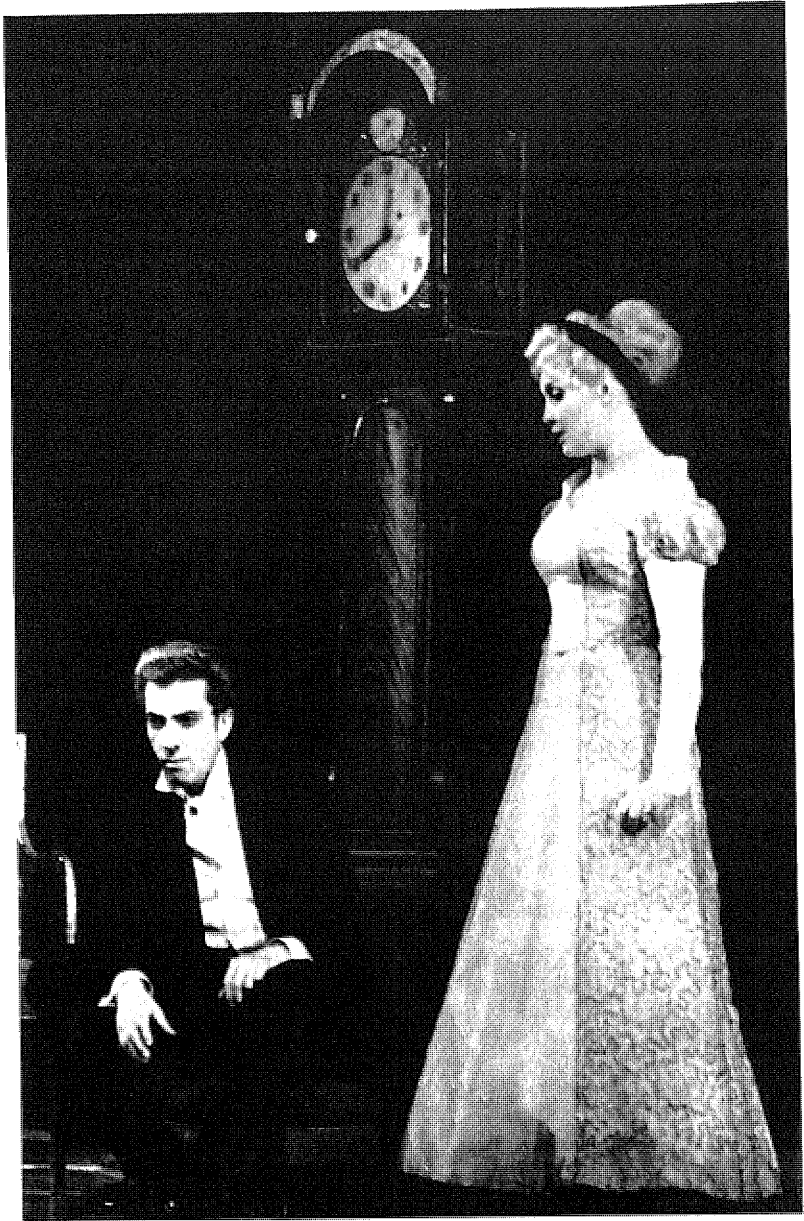




«Варвары» М.Горького. Черкун – П.Луспекаев,  
Монахова – Т.Доронина. БДТ. 1959



«Варвары». Цыганов – В.Стржельчик, Черкун – П.Луспекаев,  
Монахов – Е.Лебедев, Монахова – Т.Доронина



«Горе от ума» А.Грибоедова. Чацкий – С.Юрский,  
Софья – Т.Доронина. БДТ. 1962



«Горе от ума». Сцена из спектакля



«Три сестры» А.Чехова. Сцена из спектакля. БДТ. 1965



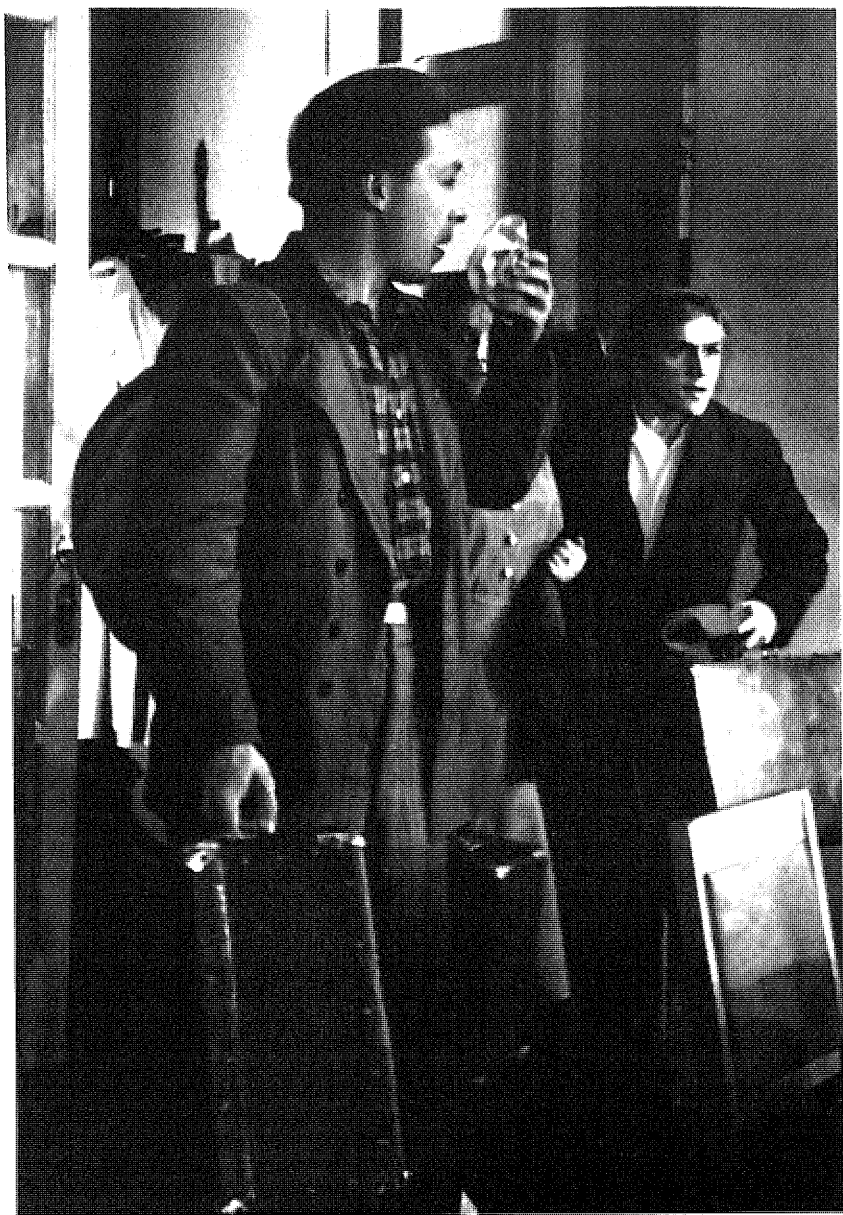
«Три сестры». Маша – Т.Доронина, Ирина – Э.Попова,  
Ольга – Н.Ольхина



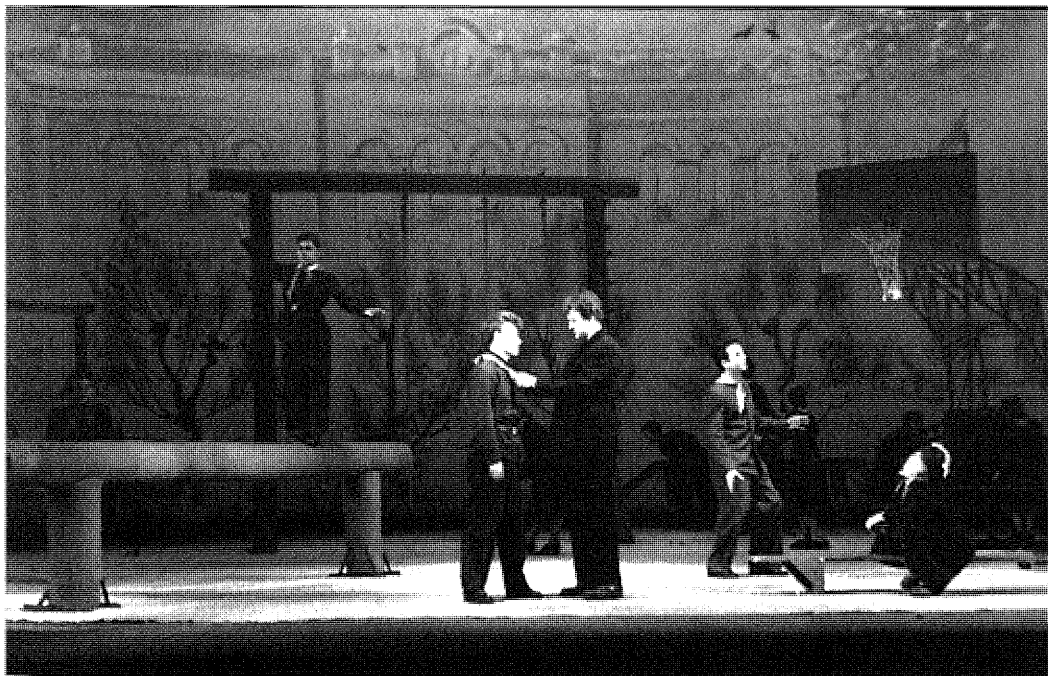
«Мещане» М.Горького. Бессеменов – Е.Лебедев, Петр – В.Рецептер, Бессеменова – М.Призван-Соколова, Татьяна – Э.Попова. БДТ. 1966



«Мещане». Сцена из спектакля



«В добрый час!» В.Розова. Алексей – О.Ефремов,  
Афанасий – Л.Дуров. Центральный детский театр. 1954



«Друг мой, Колька!» А.Хмелика. Сцены из спектакля.  
Центральный детский театр, 1959

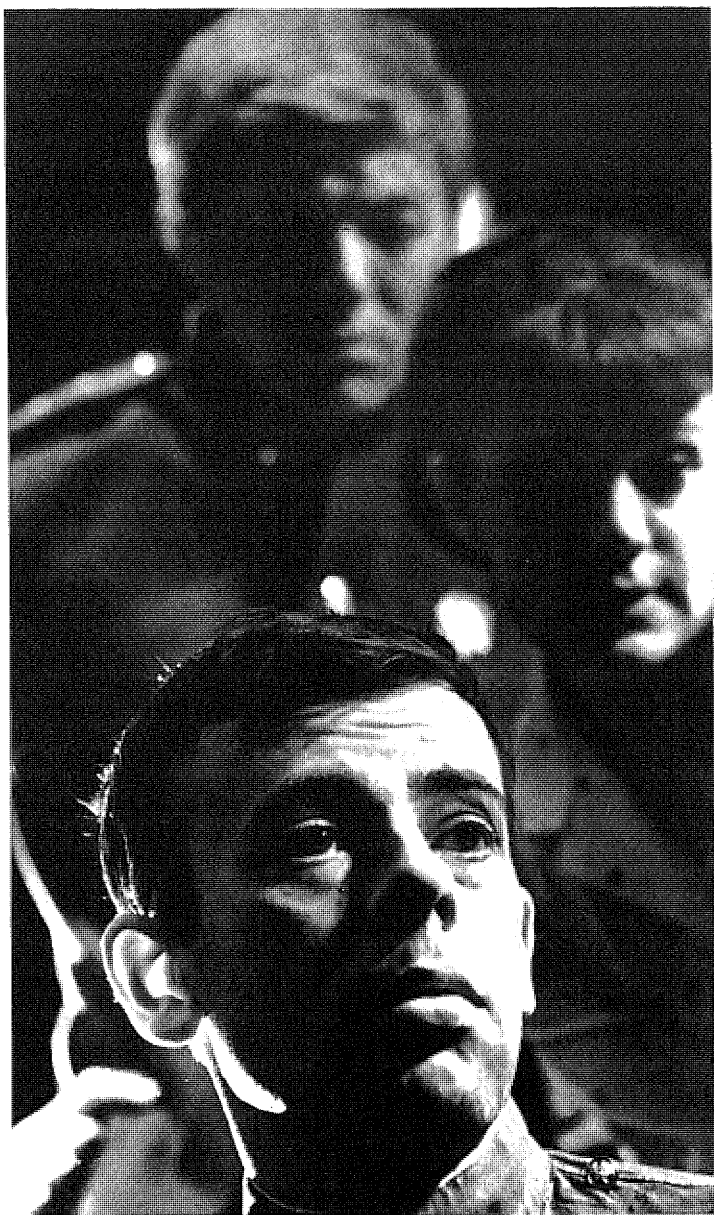




«В день свадьбы» В.Розова. Нюра — А.Дмитриева.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1964



«104 страницы про любовь» Э.Радзинского. Электрон — В.Корецкий,  
Натанша — О.Яковлева. Театр им. Ленинского комсомола. 1964



«Мой бедный Марат» А.Арбузова. Марат – А.Збруев,  
Лика – О.Яковлева, Леонидик – Л.Круглый.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1965



«Снимается кино» Э.Радзинского. Нечаев — А.Ширвиндт,  
Аня — О.Яковлева. Театр им. Ленинского комсомола. 1965



«Чайка» А.Чехова. Тrepлев – В.Смирнитский, Заречная – О.Яковлева.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1966



«Чайка». Сцена из спектакля



«Мольер» М.Булгакова. Людовик – А.Ширвиндт,  
отец Варфоломей – Д.Гошев, Справедливый сапожник – Г.Сайфулин.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1966



«Мольер». Мольер – А.Пелевин



«Три сестры» А.Чехова. Ирина – О.Яковлева, Вершинин – Н.Волков, Ольга – Л.Перепелкина. Театр на Малой Бронной. 1967



«Три сестры». Сцена из спектакля

«Три сестры».  
Тузенбах — Л.Круглый,  
Ирина — О.Яковлева

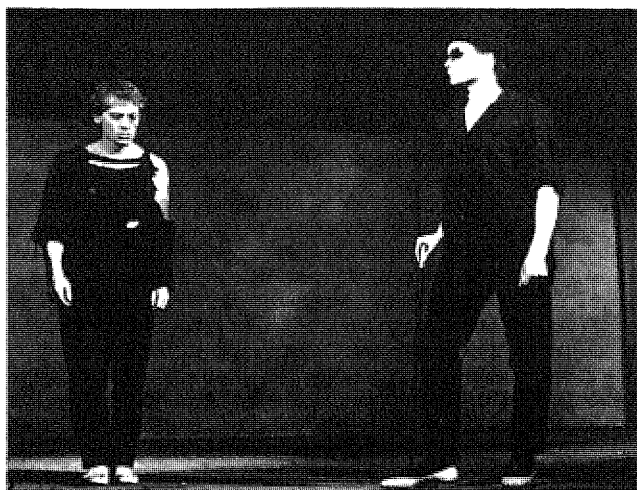


«Три сестры». Чебутыкин — Л.Дуров





«Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта. Сцена из спектакля.  
Театр на Таганке. 1964



«Добрый человек из Сезуана».  
Водонос — А.Эйбоженко, Шуи Та — З.Славина



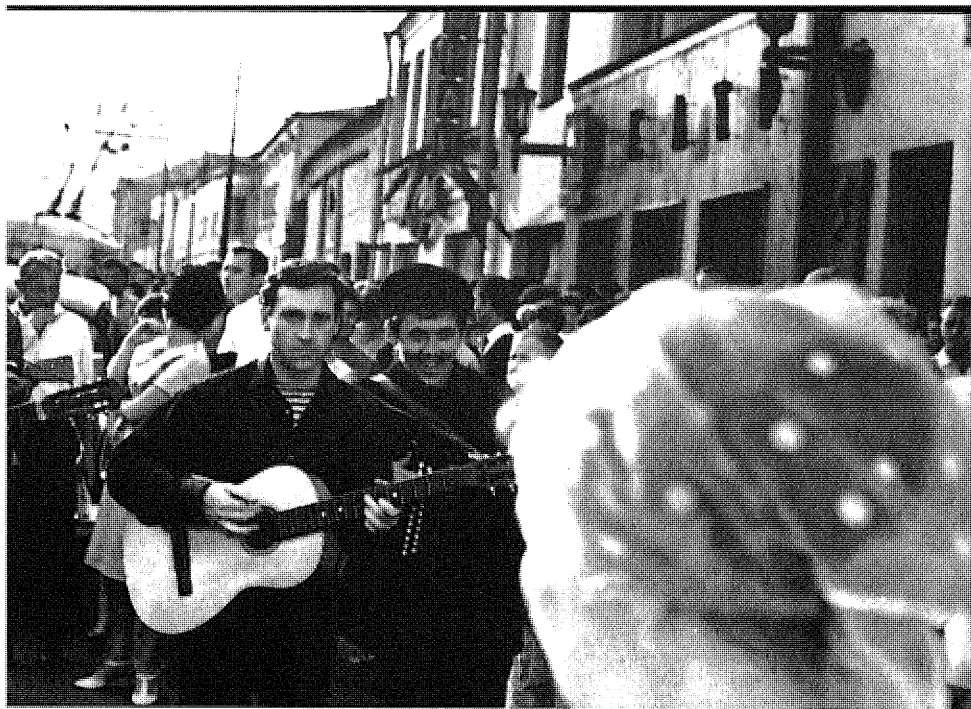
«Добрый человек из Сезуана». Шен Те – З.Славина,  
Янг Сун – В.Высоцкий



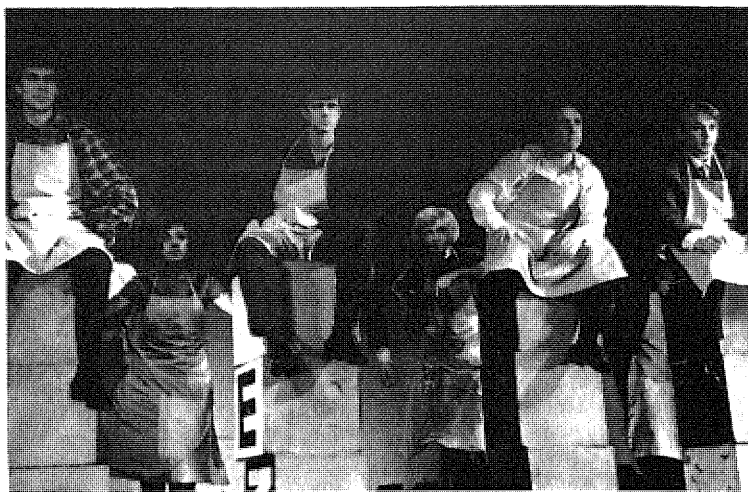
«Антимиры» по А.Вознесенскому. Сцена из спектакля.  
Театр на Таганке. 1965



«Жизнь Галилея» Б.Брехта. Галилей — В.Высоцкий.  
Театр на Таганке. 1966



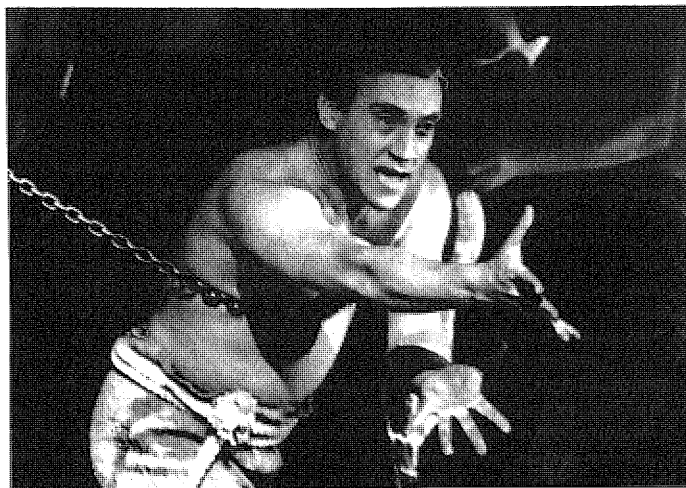
«Десять дней, которые потрясли мир» по Дж.Риду. Сцены из спектакля.  
Театр на Таганке. 1965



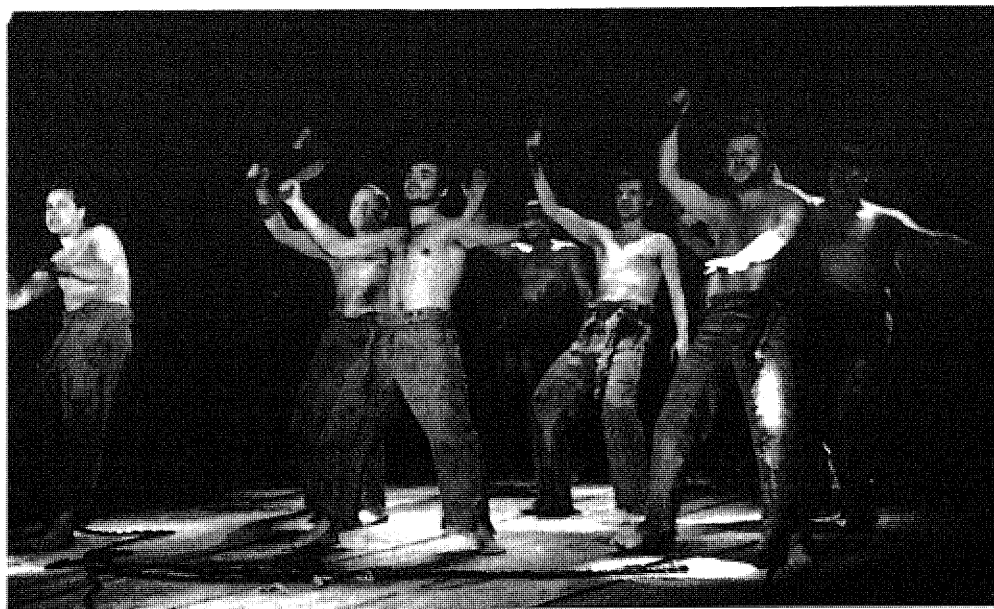
«Послушайте!» по В.Маяковскому. Сцены из спектакля.  
Театр на Таганке. 1967



«Послушайте!». Сцена из спектакля



«Пугачев» по С.Есенину. Хлопуша – В.Высоцкий.  
Театр на Таганке. 1967



«Пугачев». Сцена из спектакля



«Живой» по Б.Можаяву. Сцены из спектакля. Театр на Таганке. 1968





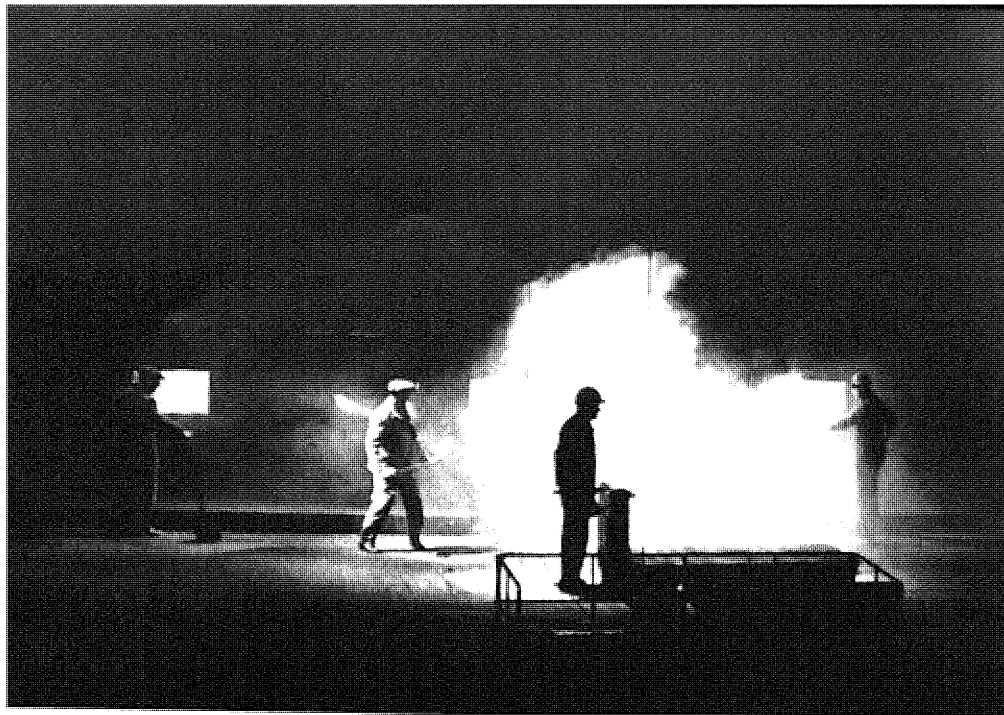
«Мать» по М.Горькому. Ниловна – З.Славина.  
Театр на Таганке. 1969



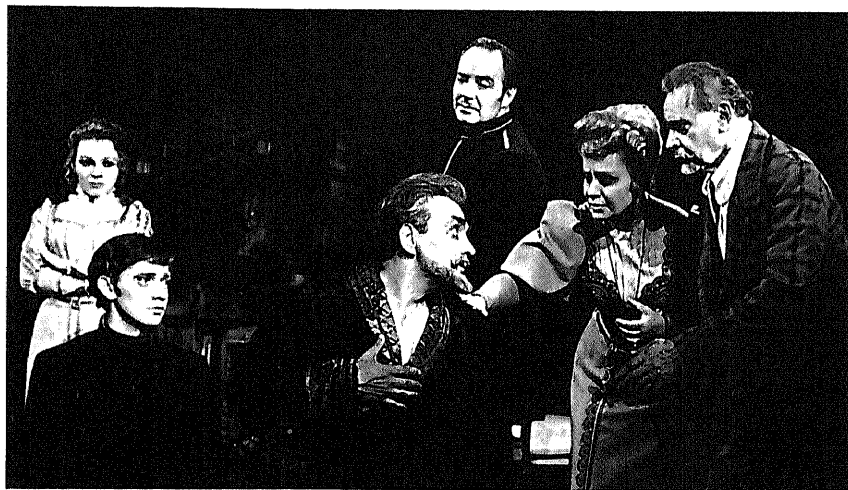
«Мать». Сцена из спектакля



«Дульсинея Тобосская» А.Володина. Дульсинея – Т.Доронина,  
Дон Луис – О.Ефремов. МХАТ им. М.Горького. 1971



«Сталевары» Г.Бокарева. Сцена из спектакля. МХАТ. 1972



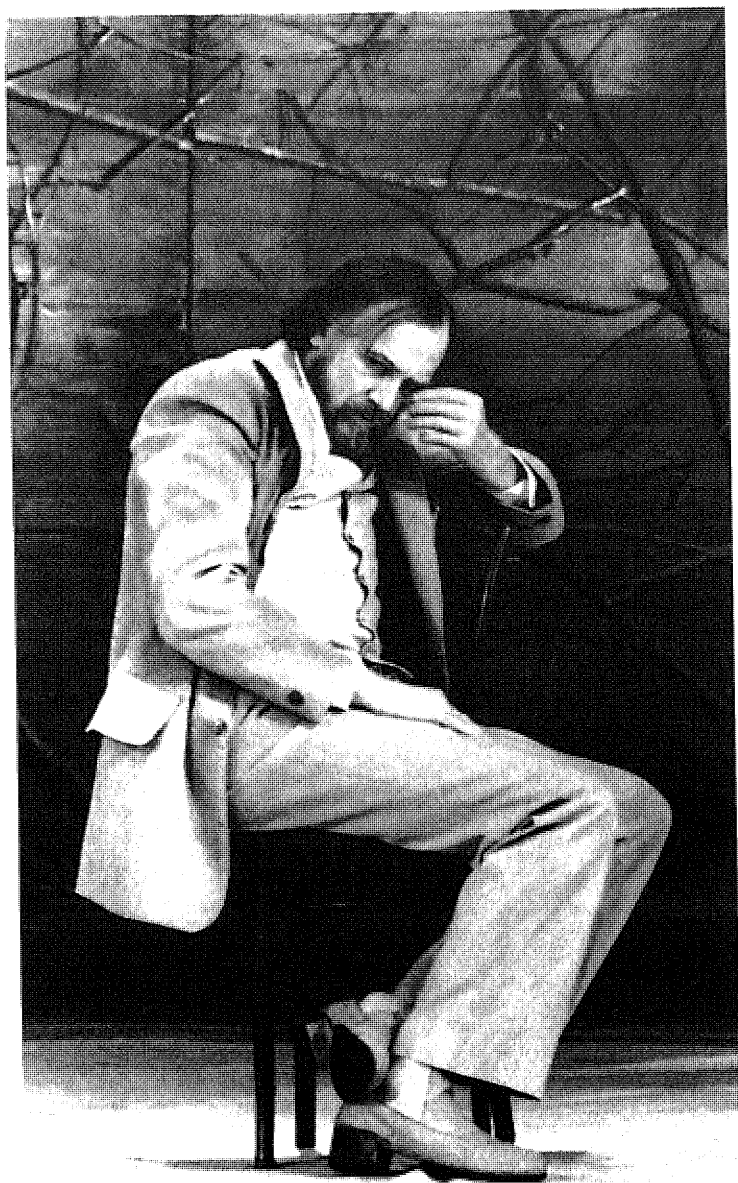
«Последние» М.Горького. Сцена из спектакля. МХАТ. 1971



«Соло для часов с боем» О.Заградника. Сцена из спектакля. МХАТ. 1973



«Заседание парткома» А.Гельмана. Сцена из спектакля. МХАТ. 1975



«Иванов» А.Чехова. Иванов – И.Смоктуновский. МХАТ. 1976



«Иванов». Иванов – И.Смоктунский, Шабельский – А.Попов



«Иванов». Сцена из спектакля

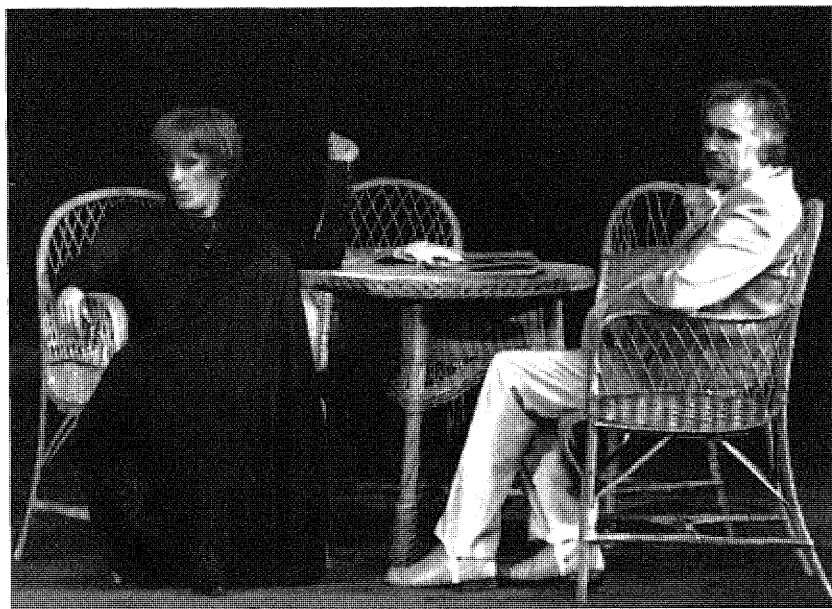


«Обратная связь» А.Гельмана. Сцена из спектакля. МХАТ. 1977



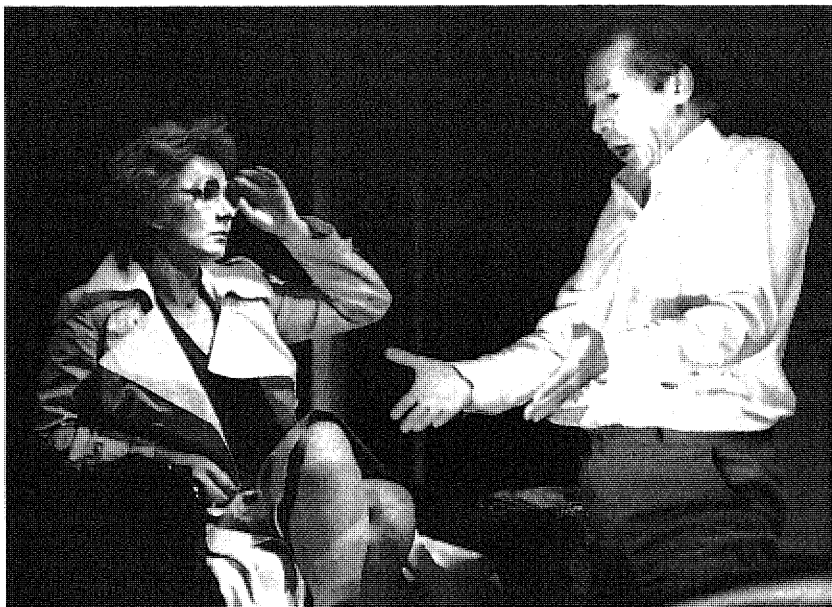
«Мы, нижеподписавшиеся» А.Гельмана. Сцена из спектакля. МХАТ. 1979

«Чайка» А.Чехова.  
Заречная – А.Вергинская,  
Сорин – А.Попов. МХАТ.  
1980



«Чайка». Маша – Е.Васильева, Дорн – И.Смоктунувский





«Наедине со всеми» А.Гельмана. Голубева – Т.Лаврова,  
Голубев – О.Ефремов. МХАТ. 1981

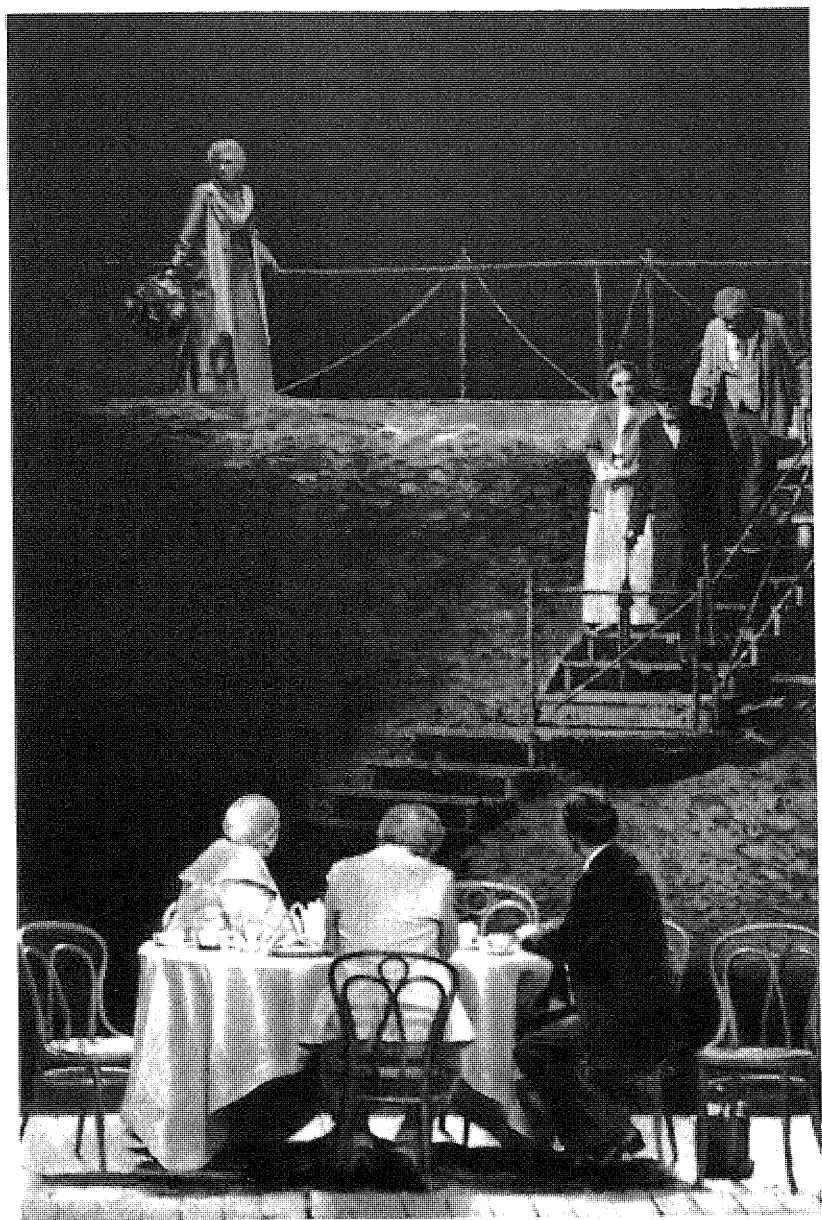
«Так победим!»  
М. Шатрова. В роли  
Ленина – А. Калягин.  
МХАТ. 1981



«Так победим!». Сцена из спектакля



«Дядя Ваня» А.Чехова. Елена Андреевна – А.Вертинская,  
Астров – О.Борисов. МХАТ. 1985



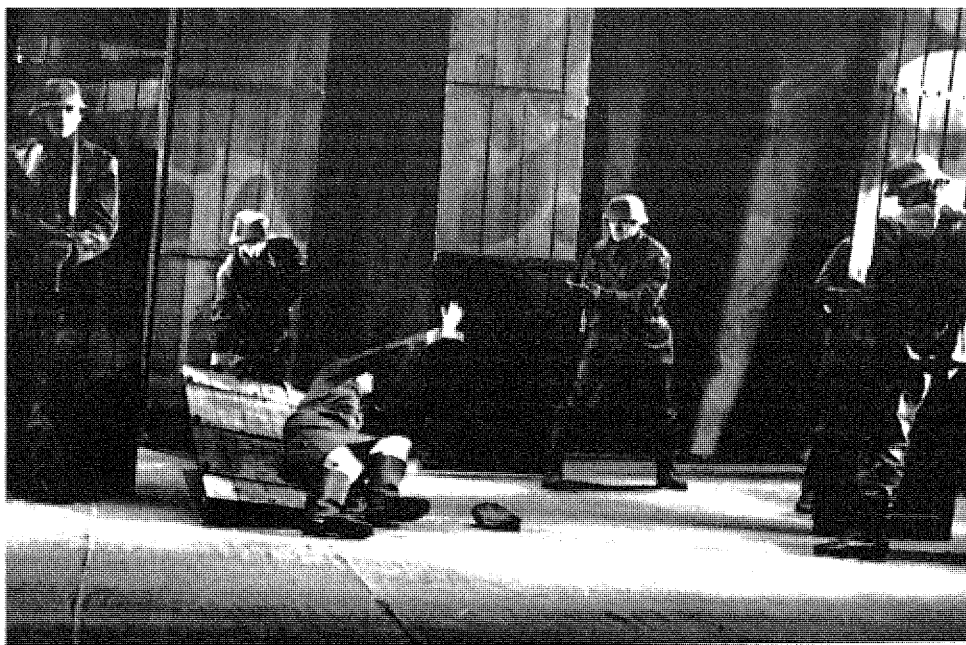
«Дядя Ваня». Сцена из спектакля



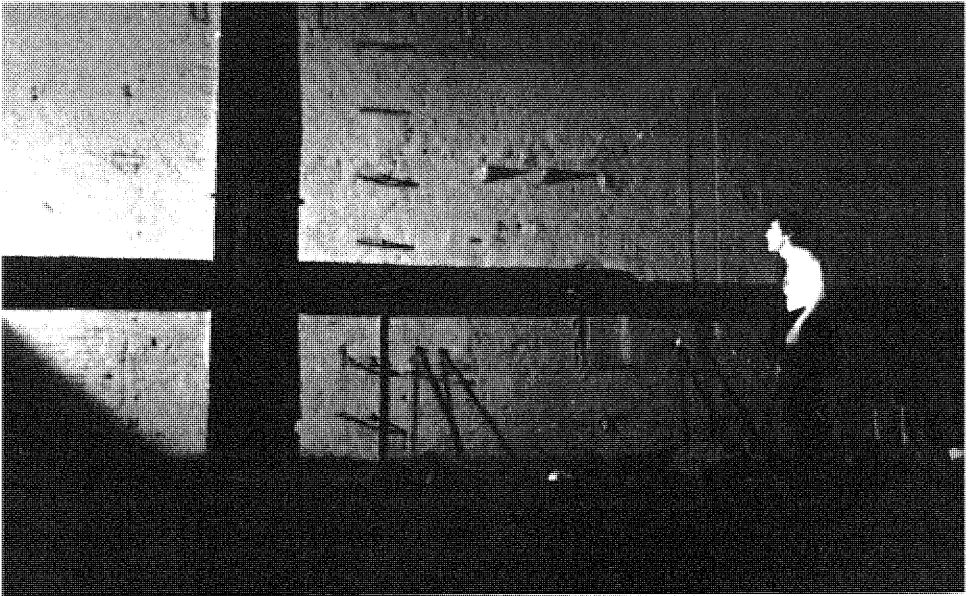
«А зори здесь тихие...» по Б.Васильеву.  
Васков – В.Шаповалов. Театр на Таганке. 1971



«А зори здесь тихие...». Сцена из спектакля



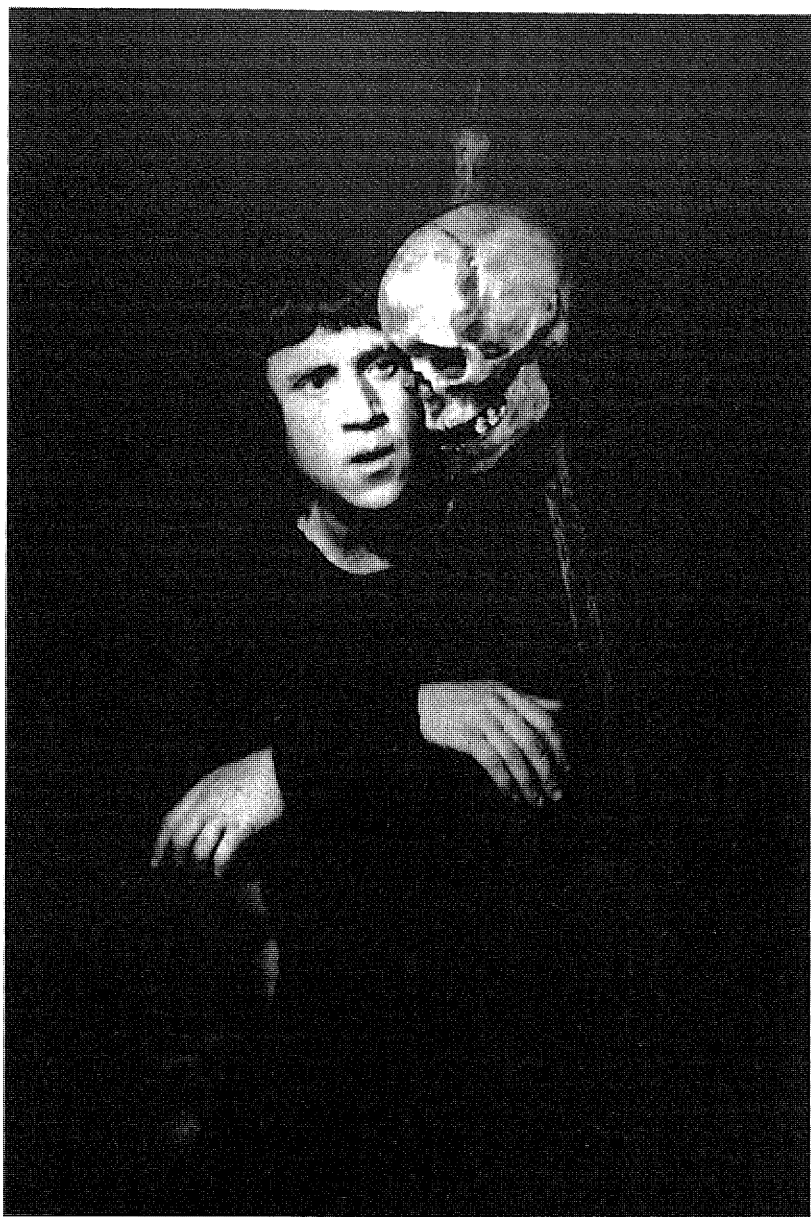
«А зори здесь тихие...». Сцены из спектакля



«Гамлет» У.Шекспира. Гамлет — В.Высоцкий.  
Театр на Таганке. 1971

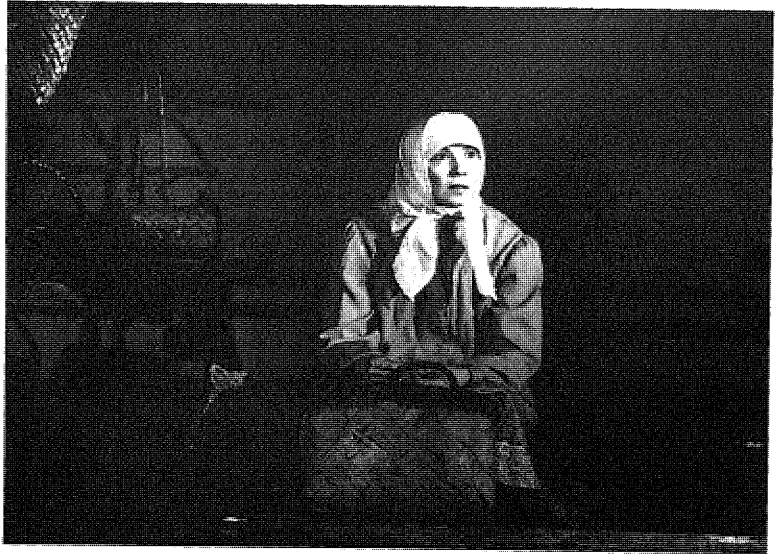


«Гамлет». Призрак отца Гамлета — А.Пороховщиков,  
Гертруда — А.Демидова, Гамлет — В.Высоцкий



«Гамлет». Гамлет — В.Высоцкий

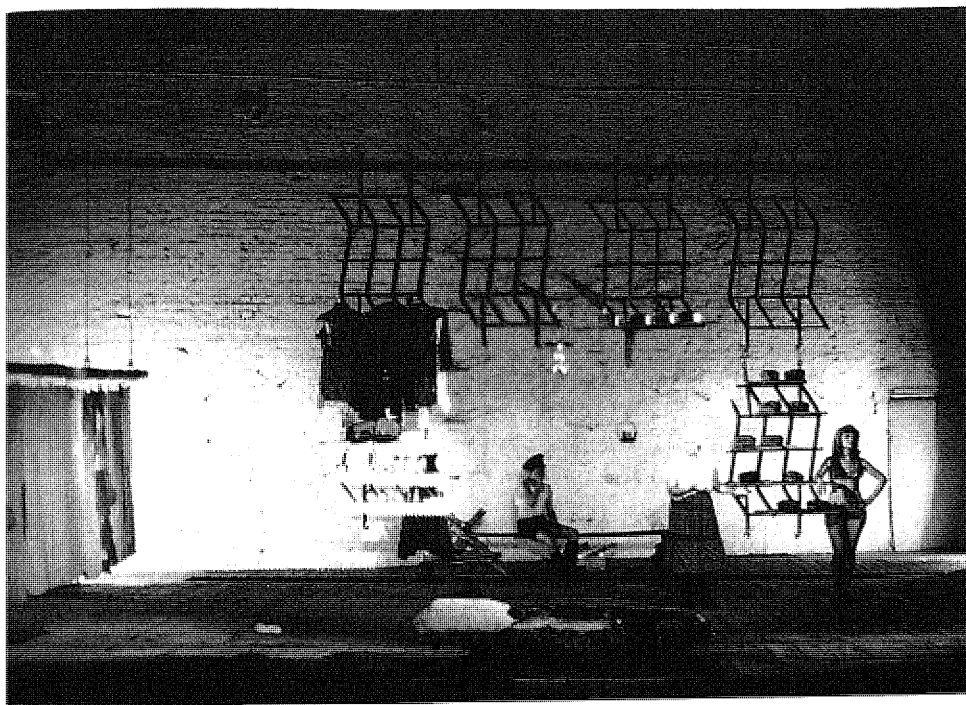




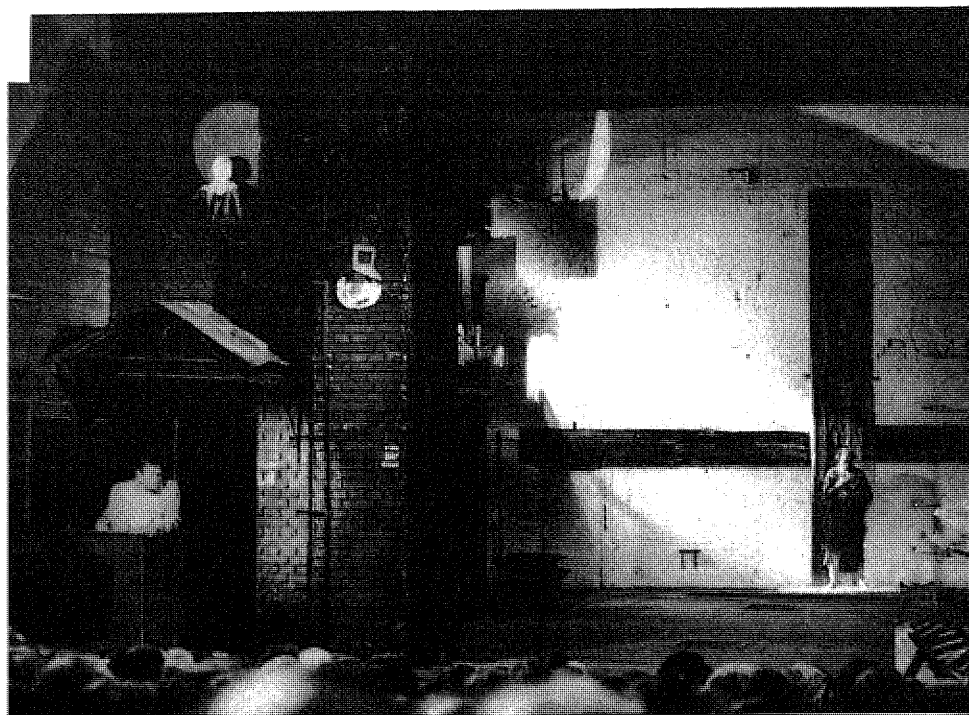
«Деревянные кони» по Ф.Абрамову. Милентьевна – А.Демидова.  
Театр на Таганке. 1974



«Деревянные кони». Пелагея – З.Славина, Маня-большая – Т.Жукова



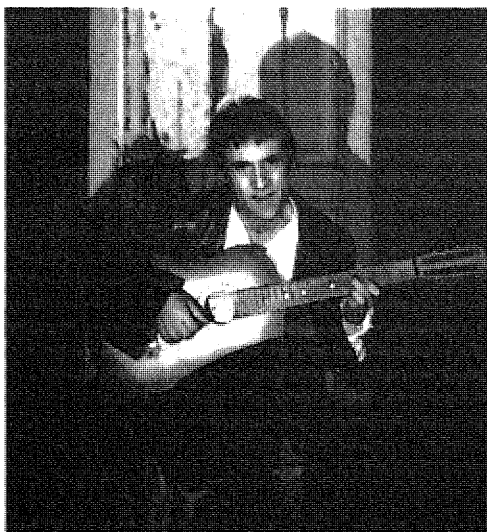
«Деревянные кони». Сцена из спектакля



«Мастер и Маргарита» по М.Булгакову. Сцены из спектакля.  
Театр на Таганке. 1977



«Ревизская сказка» по Н.Гоголю. Сцена из спектакля.  
Театр на Таганке. 1978



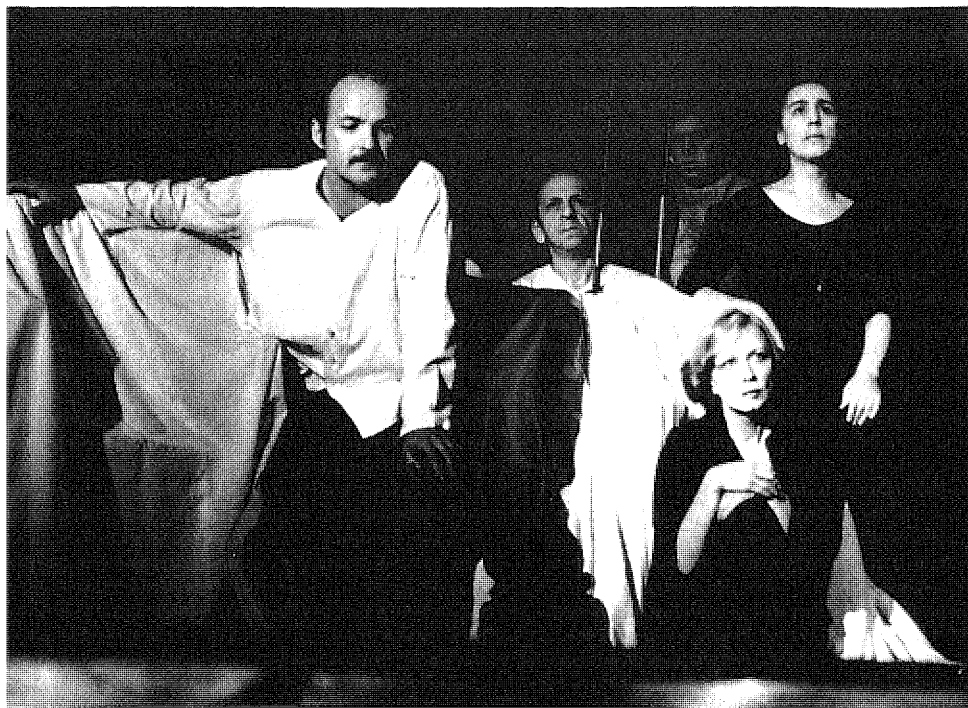
«Преступление и наказание»  
по Ф.Достоевскому.  
Свидригайлов –  
В.Высоцкий.  
Театр на Таганке. 1979



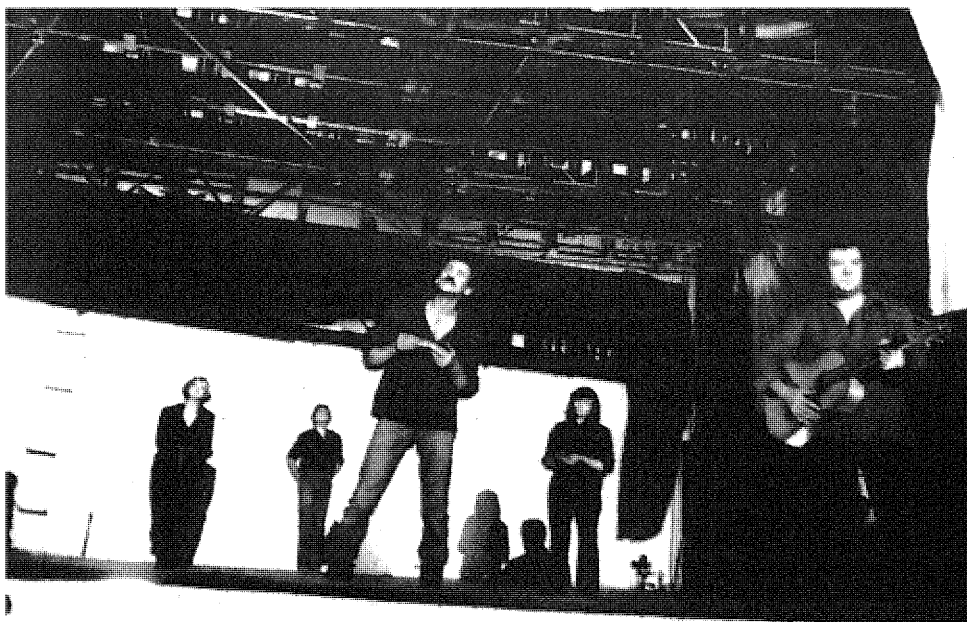
«Преступление и наказание». Сцена из спектакля



«Дом на набережной»  
по Ю.Трифонову.  
Сцены из спектакля.  
Театр на Таганке. 1980



«Высоцкий». Сцена из спектакля. Театр на Таганке. 1981

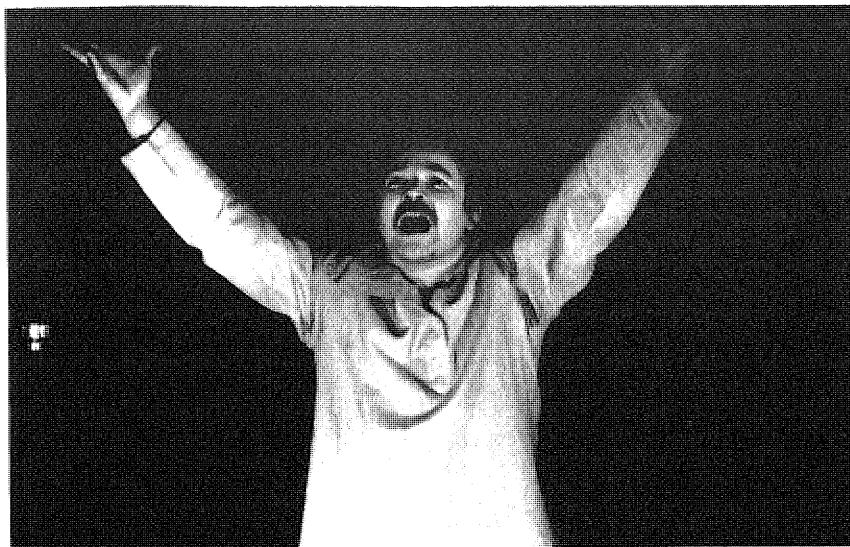


«Высоцкий». Сцены из спектакля





«Борис Годунов» А.Пушкина. Сцена из спектакля.  
Театр на Таганке. 1982



«Борис Годунов». Борис Годунов – Н.Губенко



«Борис Годунов». Сцена из спектакля



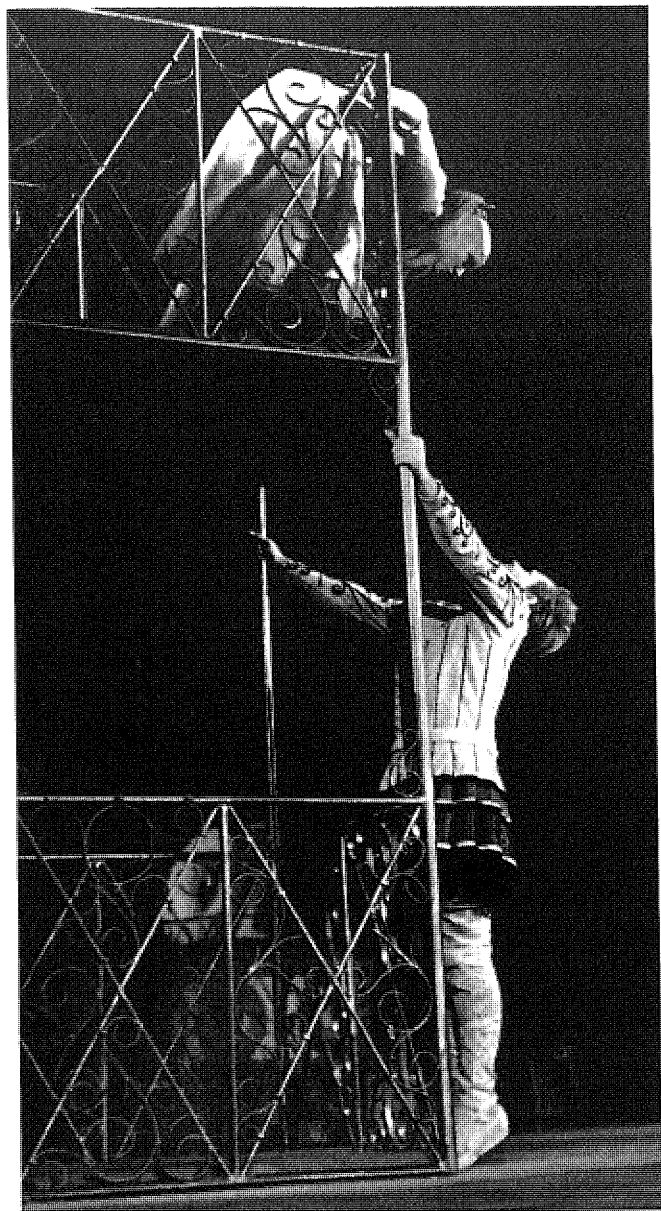
«Три сестры» А.Чехова. Сцена из спектакля. Театр на Таганке. 1981



«Самоубийца» Н.Эрдмана. Сцена из спектакля. Театр на Таганке. 1990



«Ромео и Джульетта» У.Шекспира. Джульетта – О.Яковлева,  
Ромео – А.Грачев. Театр на Малой Бронной. 1970



«Ромео и Джульетта». Джульетта – О.Яковлева,  
Ромео – А.Грачев

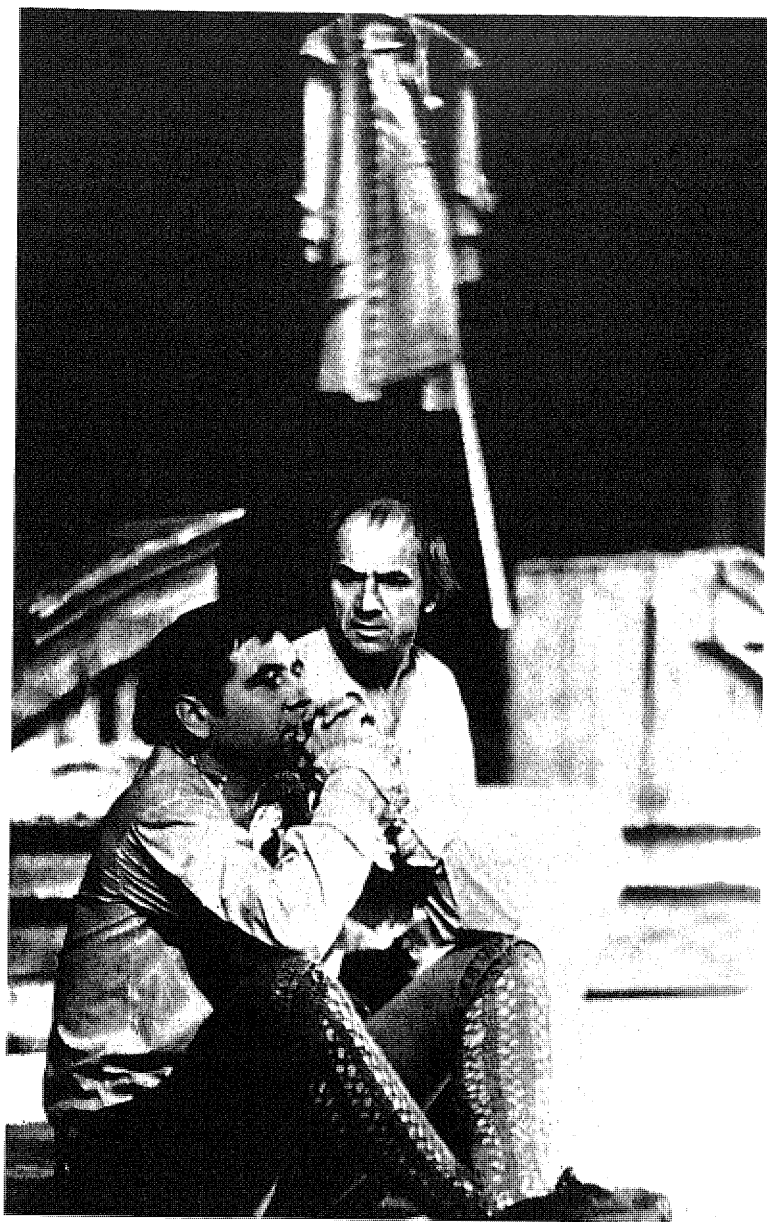


«Человек со стороны» И.Дворецкого. Сцена из спектакля.  
Театр на Малой Бронной. 1971

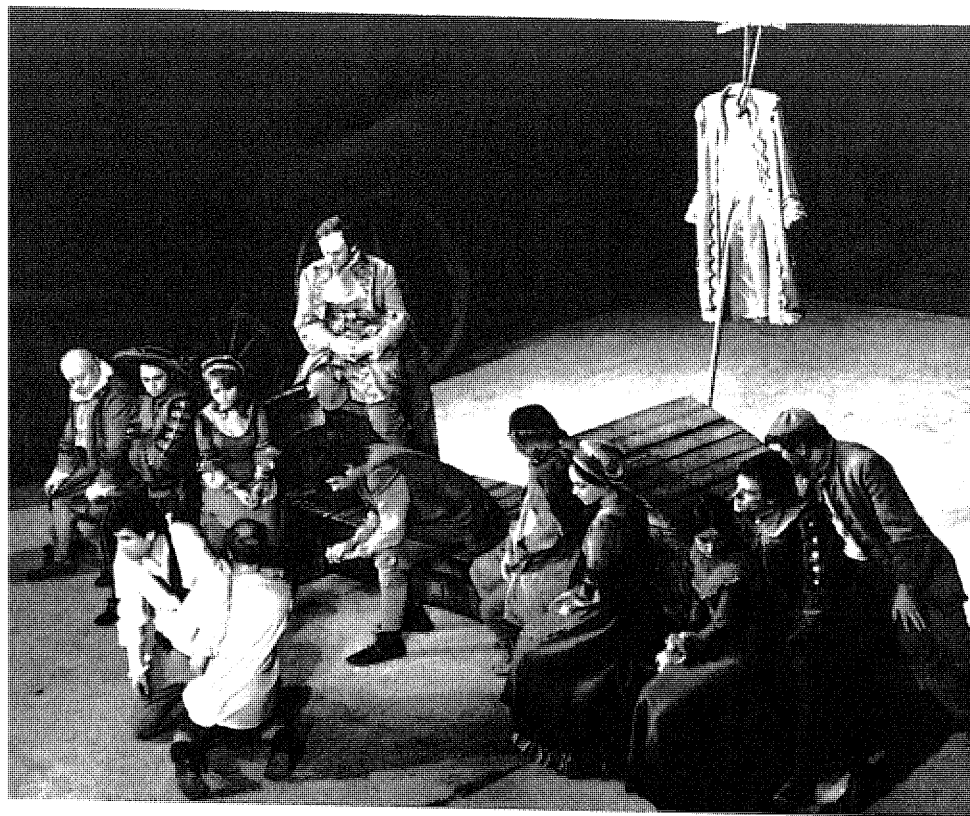


«Брат Алеша» В.Розова по мотиву романа Ф.Достоевского «Братья Карамазовы». Коля Красоткин — В.Лакирев, Снегирев — Л.Дуров. Театр на Малой Бронной. 1972





«Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера. Дон Жуан – Н.Волков,  
Сганарель – Л.Дуров. Театр на Малой Бронной. 1973



«Дон Жуан». Сцена из спектакля



«Женитьба» Н.Гоголя. Сцены из спектакля. Театр на Малой Бронной. 1975

«Вишневый сад»  
А.Чехова. Раневская —  
А.Демидова. Театр  
на Таганке. 1975



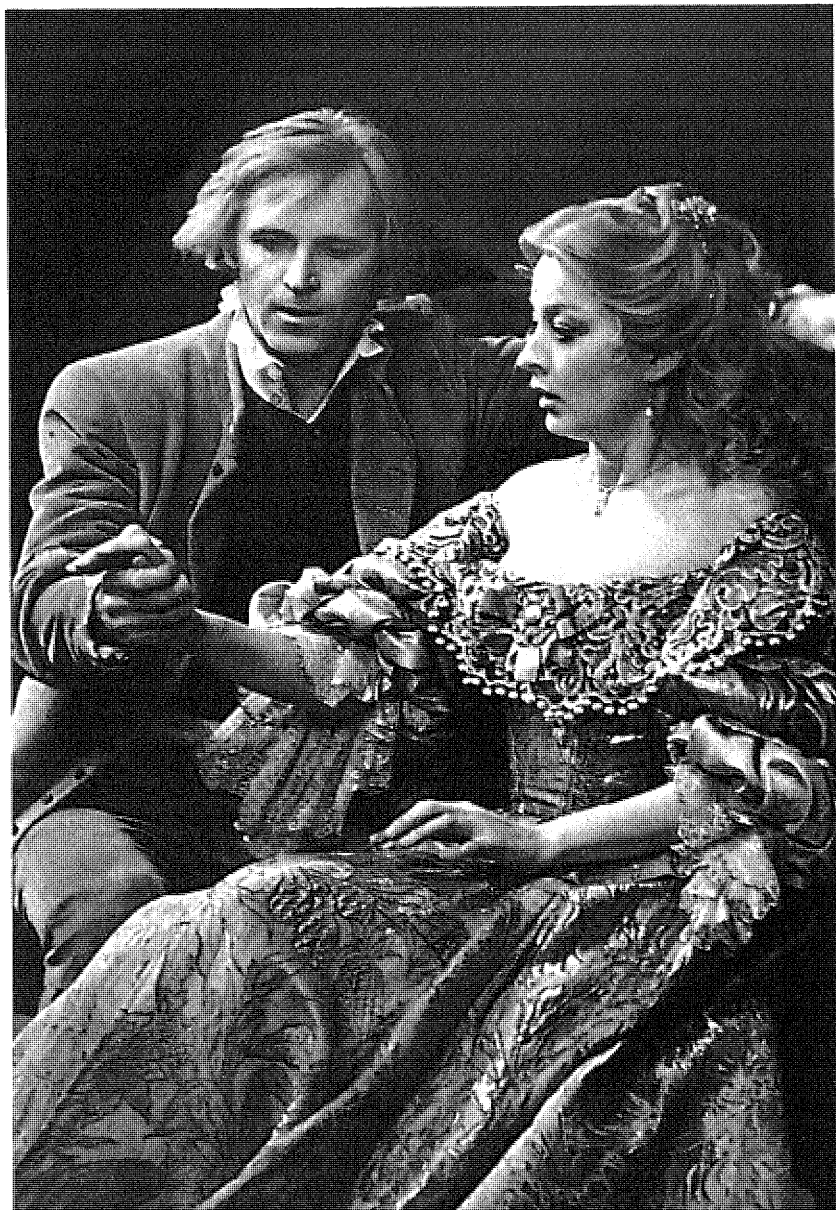
«Вишневый сад». Сцена из спектакля



«Отелло» У.Шекспира. Дездемона – О.Яковлева,  
Отелло – Н.Волков. Театр на Малой Бронной. 1976



«Месяц в деревне» И.Тургенева. Раkitин — М.Козаков,  
Наталья Петровна — О.Яковлева. Театр на Малой Бронной. 1977

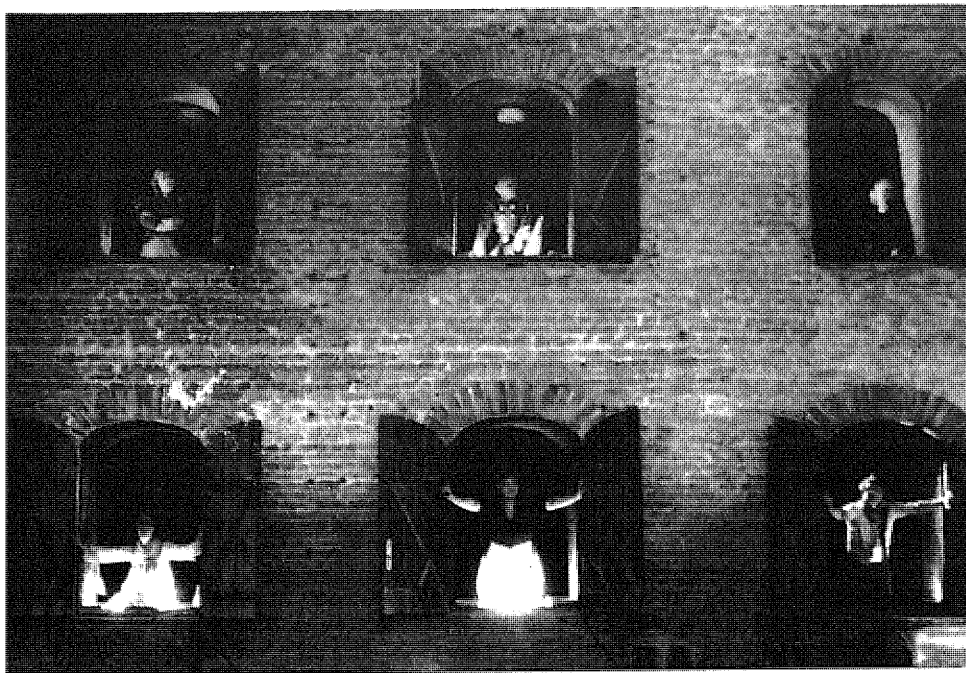


«Тартюф» Ж.-Б.Мольера. Тартюф – С.Любшин,  
Эльмира – А.Вертинская. МХАТ им. М.Горького. 1981

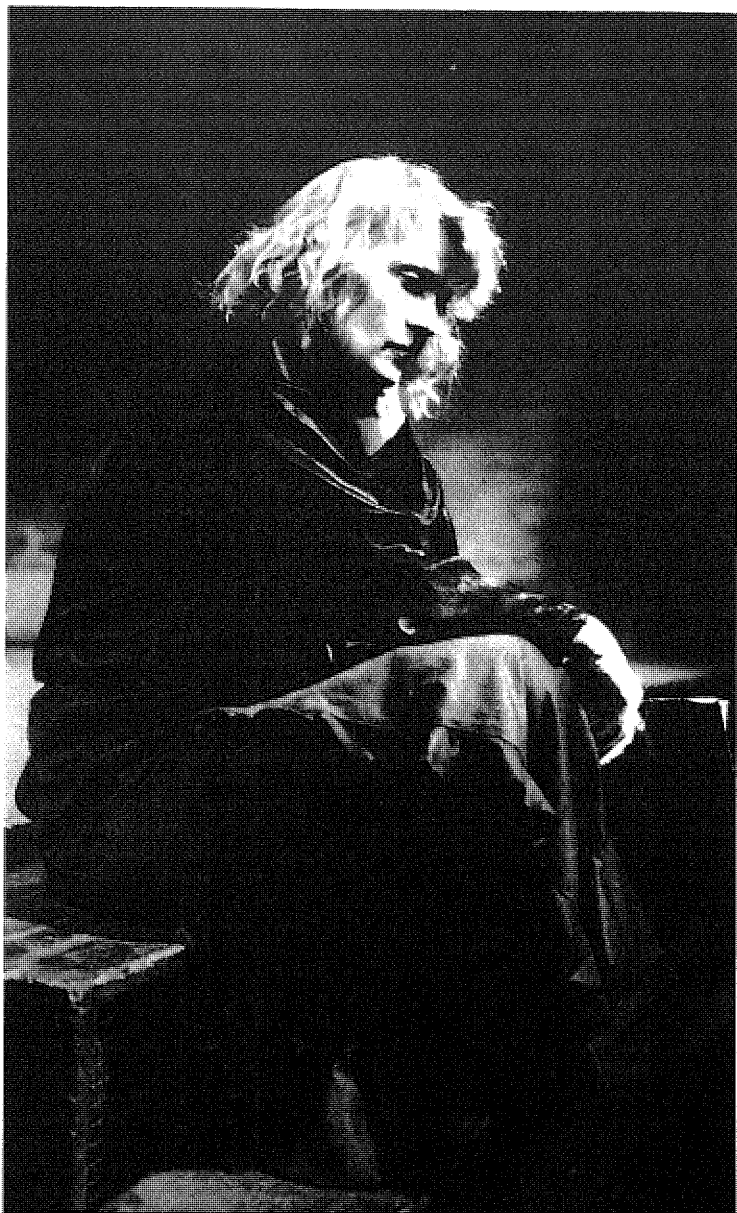


«Тартюф». Клеант – Ю.Богатырев, Марианна – Е.Королева,  
Оргон – А.Калягин





«На дне» М.Горького. Сцена из спектакля. Театр на Таганке. 1984



«На дне». Настя – О.Яковлева



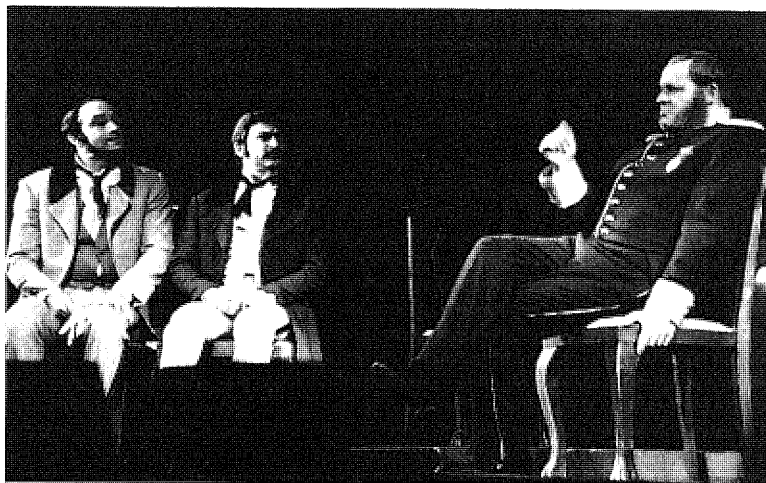
«Ревизор» Н.Гоголя.  
Хлестаков – О.Басилашвили,  
Марья Антоновна –  
Н.Тенякова. БДТ  
им. М.Горького. 1972



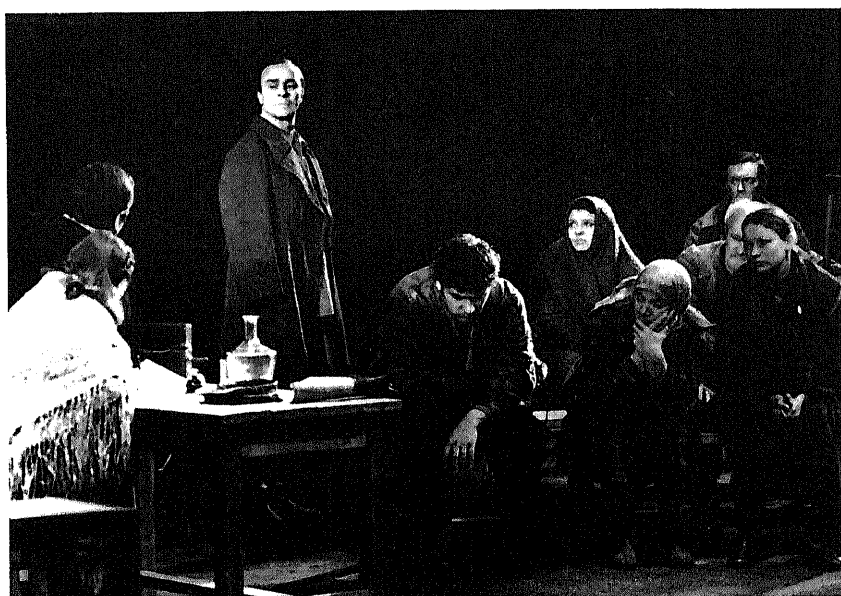
«Ревизор». Сцена из спектакля



«Ханума» А.Цагарели. Ханума – Л.Макарова. БДТ. 1972



«Балалайки и К<sup>о</sup>» по М.Салтыкову-Щедрину. Глумов – В.Гафт,  
Рассказчик – И.Кваша, Иван Тимофеевич – П.Щербаков.  
«Современник». 1973



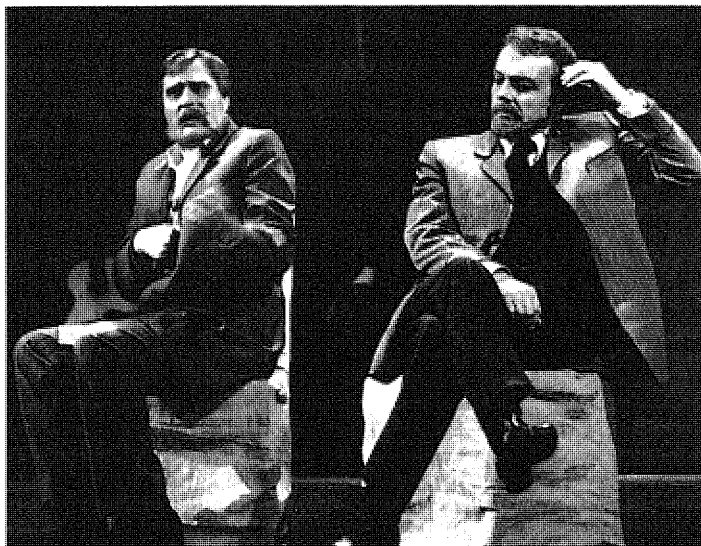
«Три мешка сорной пшеницы» по В.Тендрякову.  
Сцены из спектакля. БДТ. 1974



«История лошади» по Л.Толстому. Сцена из спектакля. БДТ. 1975



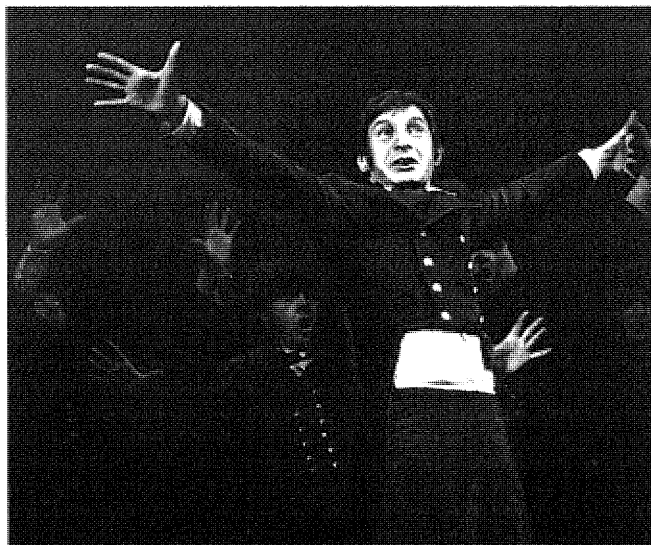
«Дядя Ваня» А.Чехова. Елена Андреевна – Л.Малеванная,  
Войницкая – М.Призван-Соколова, Телегин – Н.Трофимов. БДТ. 1982



«Дядя Ваня». Войницкий – О.Басилашвили, Астров – К.Лавров



«Смерть Тарелкина» по А.Сухово-Кобылину.  
Сцена из спектакля. БДТ. 1983



«Смерть Тарелкина». Тарелкин – В.Ивченко





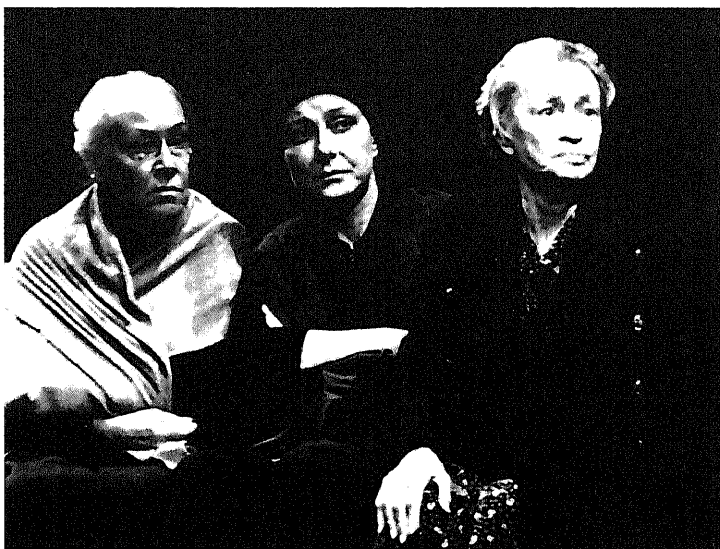
«На дне» М.Горького. Сцена из спектакля. БДТ. 1987



«Кабала святош» М.Булгакова. Мольер — О.Ефремов.  
МХАТ им. А.Чехова. 1988



«Московский хор» Л.Петрушевской. Лика – И.Саввина,  
Оля – П.Медведева. МХАТ им. А.Чехова. 1988



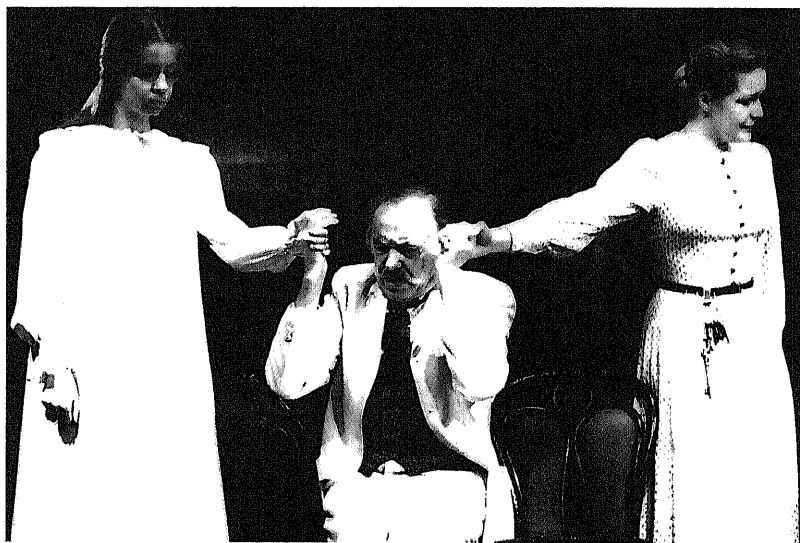
«Московский хор». Нета – С.Пилявская, Люба – Т.Лаврова,  
Лика – А.Степанова



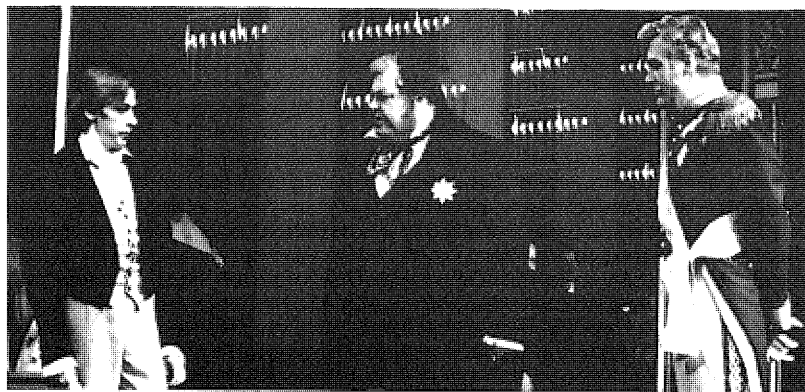
«Московский хор». Сцена из спектакля



«Вишневый сад» А.Чехова. Гаев — И.Смоктунувский,  
Раневская — Н.Тенякова. МХАТ им. А.Чехова. 1989



«Вишневый сад». Аня — П.Медведева, Гаев — И.Смоктунувский,  
Варя — Е.Проклова



«Горе от ума» А.Грибоедова. Чацкий — М.Ефремов, Фамусов — В.Невинный, Скалозуб — Б.Щербаков. МХАТ им. А.Чехова. 1992



«Горе от ума». Сцена из спектакля



«Борис Годунов» А.Пушкина.  
Шуйский — А.Жарков,  
Годунов — О.Ефремов.  
МХАТ им. А.Чехова. 1994



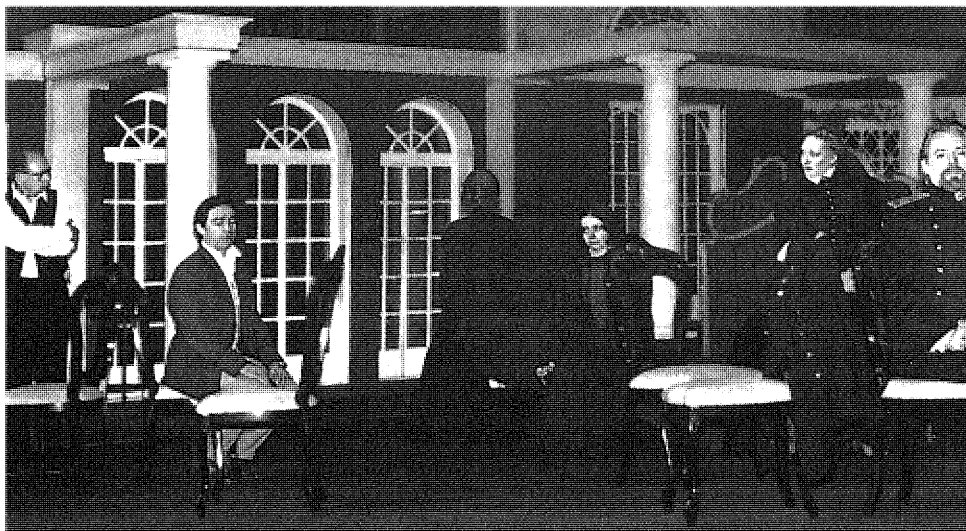
«Борис Годунов». Сцена из спектакля

«Борис Годунов».  
Марина Мнишек –  
Е.Добровольская,  
Самозванец –  
М.Ефремов



«Борис Годунов». Годунов – О.Ефремов, Федор Годунов – С.Шнырев

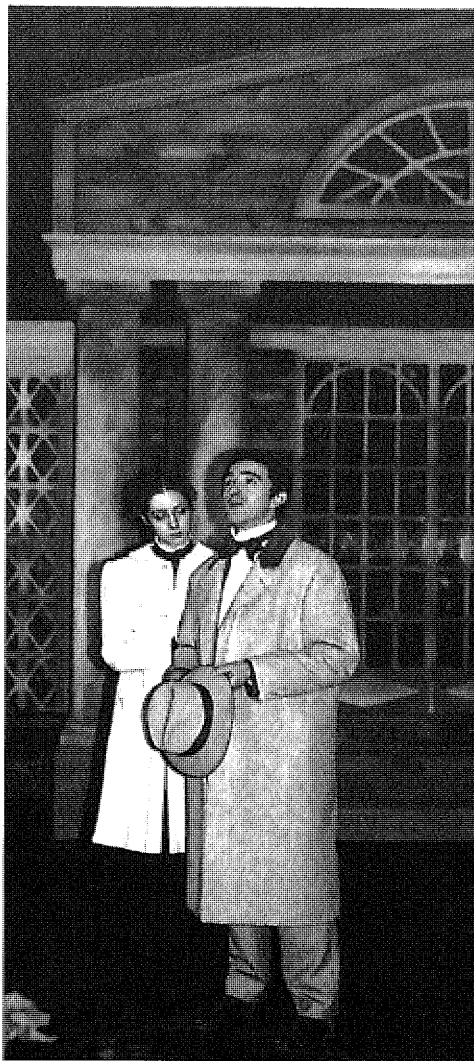




«Три сестры» А.Чехова. Сцены из спектакля. МХАТ им. А.Чехова, 1997



«Три сестры». Маша — Е.Майорова,  
Вершинин — С.Любшин, Ольга —  
О.Барнет

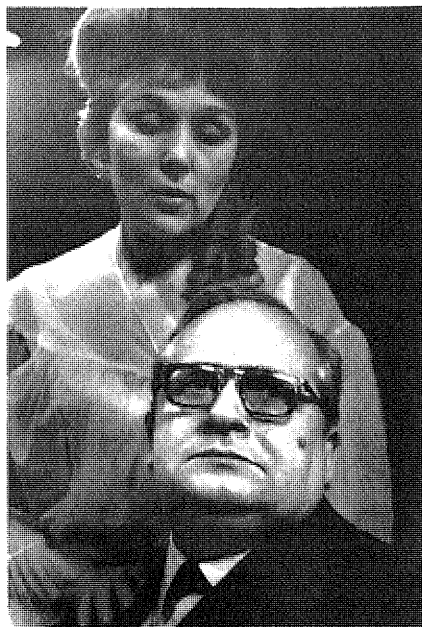


«Три сестры». Ирина — П.Медведева,  
Тузенбах — В.Гвоздицкий



«Доходное место» А.Островского. Жадов — А.Миронов.  
Театр Сатиры. 1967

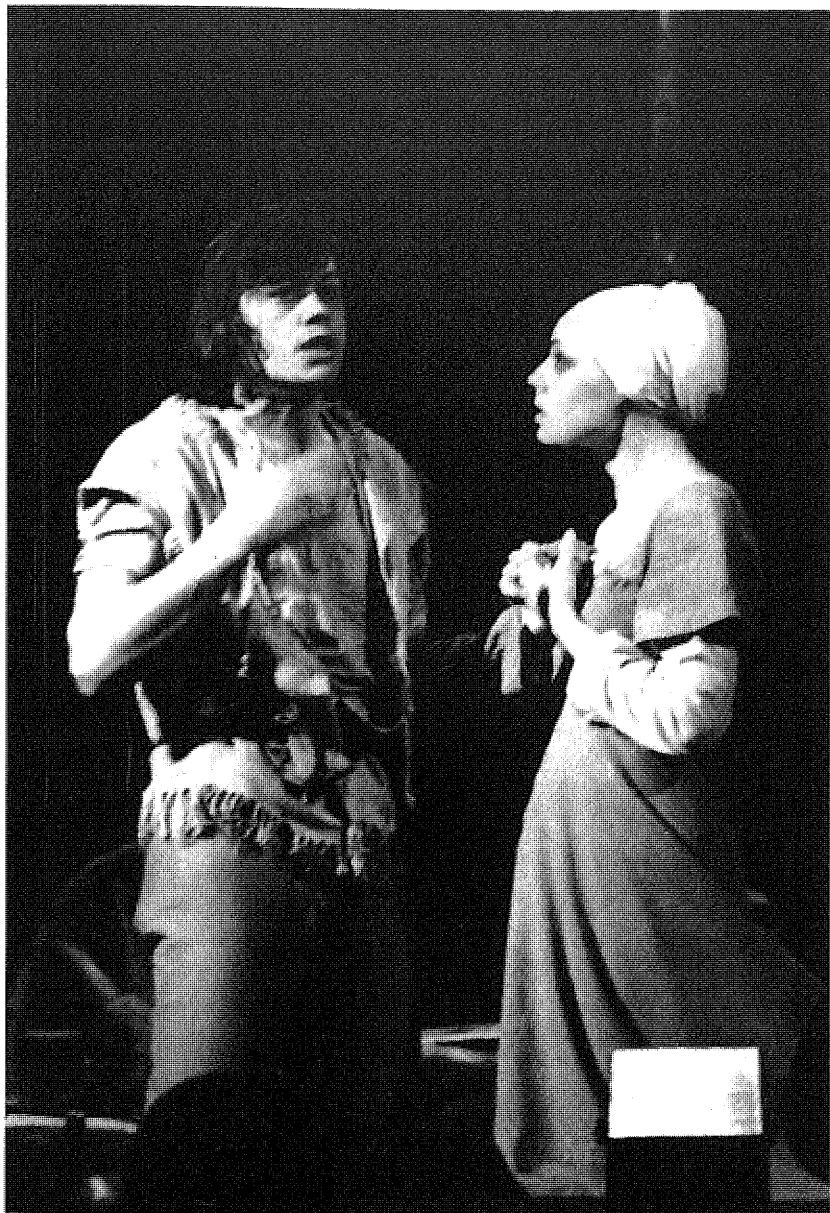
«Доходное место». Анна  
Павловна — В.Васильева,  
Вышневецкий — Г.Менглет



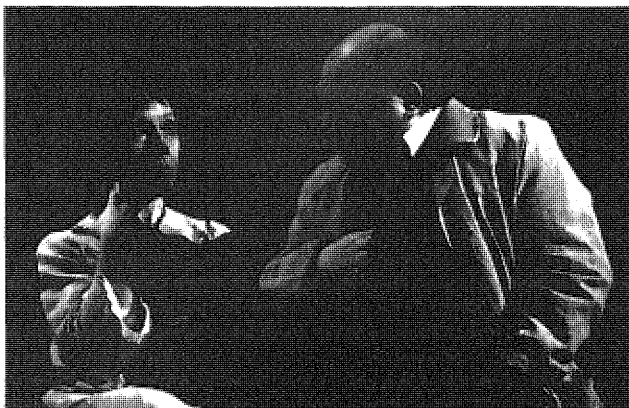
«Доходное место». Кукушкина — Т.Пельцер



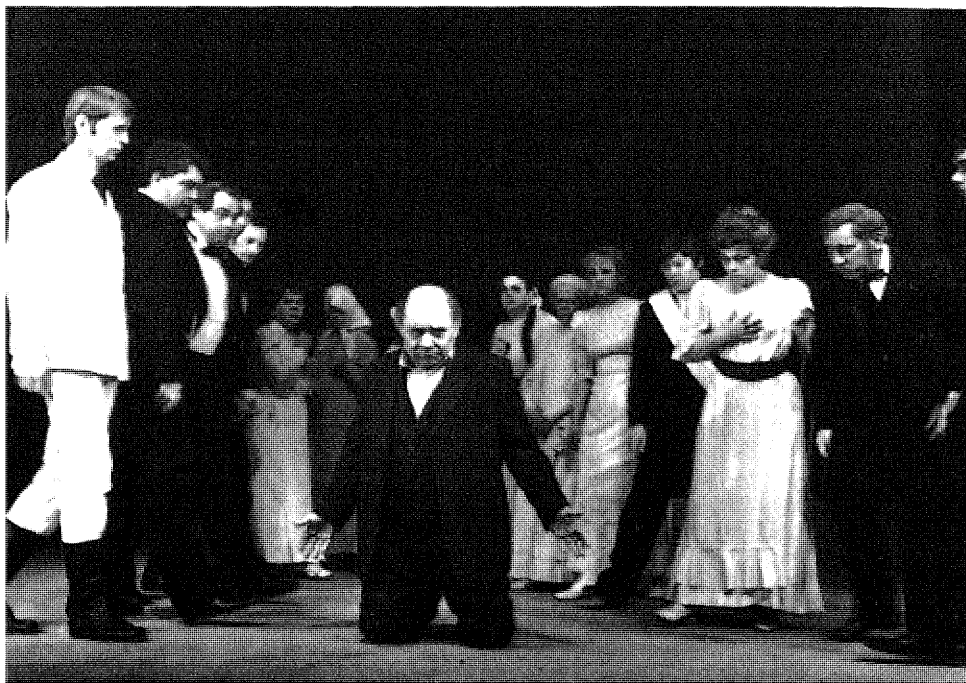
«Разгром» по А.Фадееву. Левинсон – А.Джигарханян.  
Театр им. Вл.Маяковского, 1971



«Тиль» Г.Горина по мотивам Ш. де Костера. Тиль — Н.Караченцов,  
Неле — И.Чурикова. Театр им. Ленинского комсомола. 1974



«Иванов» А.Чехова. Сарра — И.Чурикова, Иванов — Е.Леонов. Театр им. Ленинского комсомола. 1975



«Иванов». Сцена из спектакля



«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П.Грушко по мотивам Пабло Неруды.  
Сцена из спектакля. Театр им. Ленинского комсомола. 1976





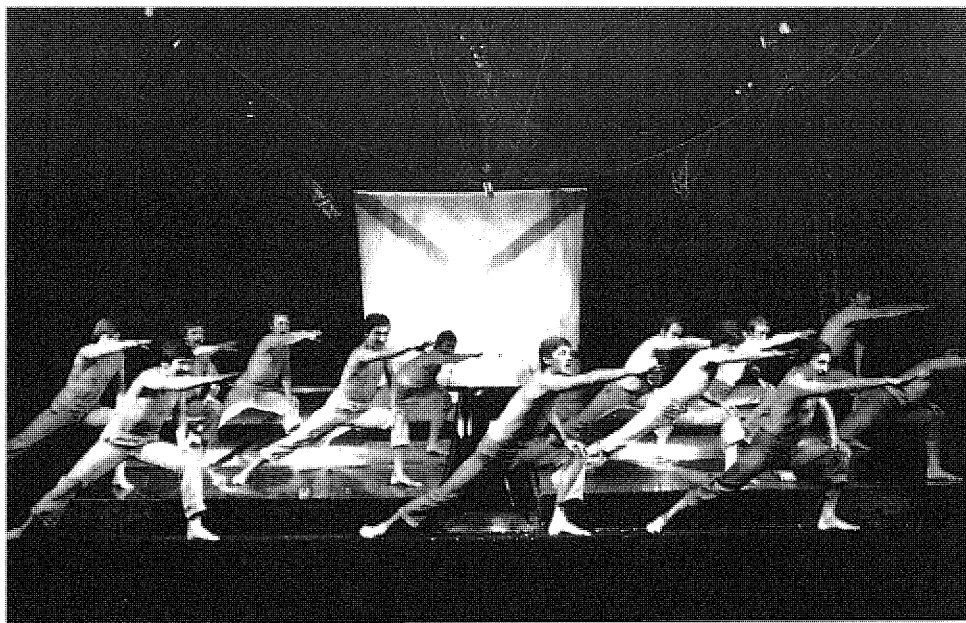
«Революционный этюд» М.Шатрова.  
Актер, исполняющий роль Ленина —  
О.Янковский,  
в роли Клары Цеткин — Т.Пельтцер.  
Театр им. Ленинского комсомола.  
1978



«Революционный этюд». Сцена из спектакля



«Жестокие игры» А.Арбузова. Сцена из спектакля.  
Театр им. Ленинского комсомола, 1979



«Юнона» и «Авось» А.Вознесенского. Сцена из спектакля.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1981



«Юнона» и «Авось». Кончита — Е.Шанина, Резанов — Н.Караченцов



«Оптимистическая трагедия» Вс.Вишневского. Сцена из спектакля.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1983



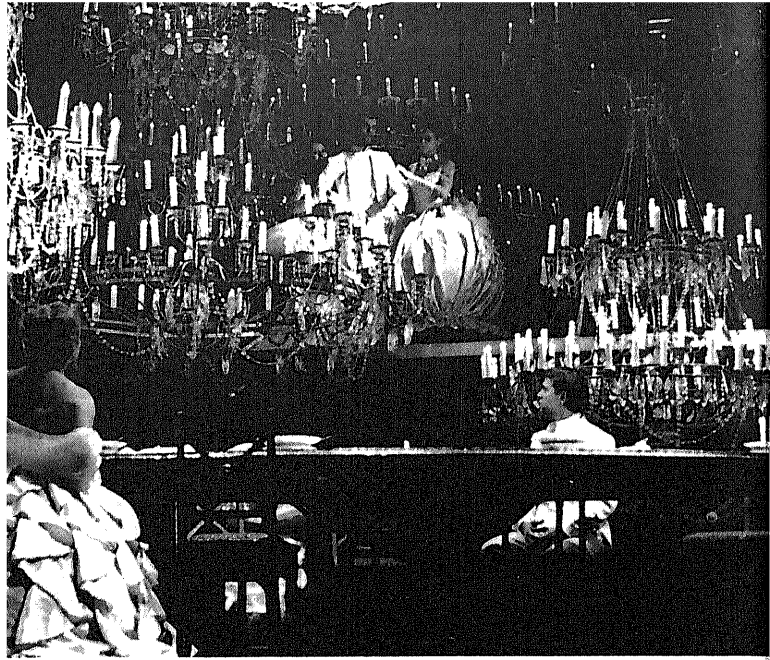
«Три девушки  
в голубом»  
Л.Петрушевской.  
Ира – И.Чурикова,  
Павлик – Алеша  
Карнаушкин.  
Театр им. Ленин-  
ского комсомола.  
1985



«Три девушки в голубом». Валерий – Б.Чунаев, Федоровна – Т.Пельтцер



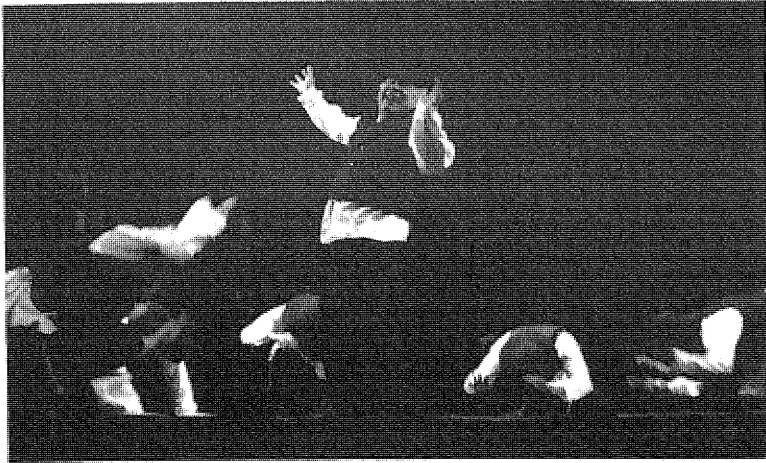
«Диктатура совести» М.Шатрова. Сцена из спектакля.  
Театр им. Ленинского комсомола. 1986



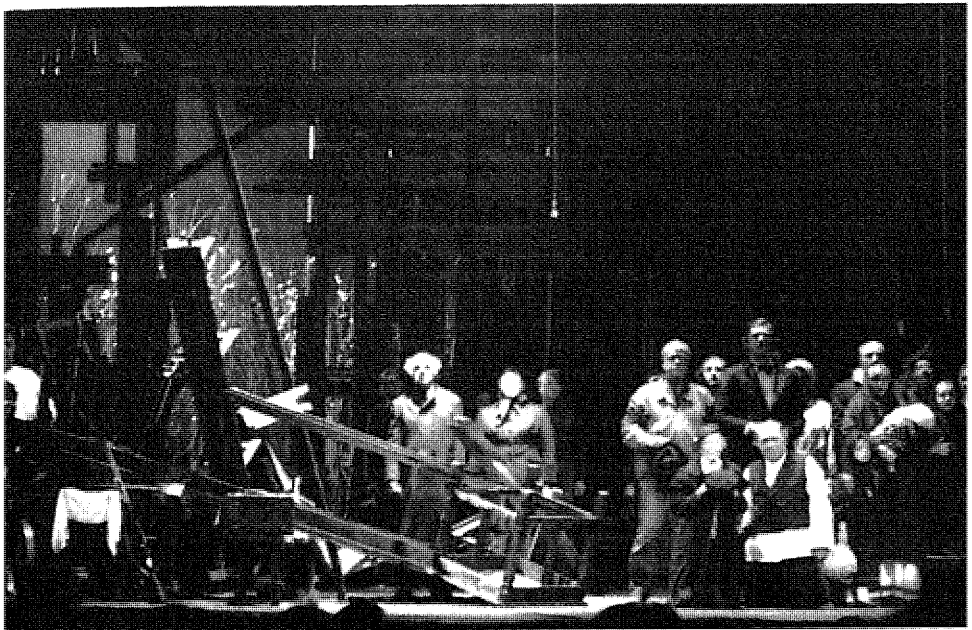
по А.Островскому. Сцена из спектакля.  
Ленинского комсомола, 1989



Крутицкий – Л.Броневой, Мамаева – И.Чурикова



«Поминальная молитва» Г.Горина по Шолом-Алейхему.  
Тевье – Е.Леонов. Театр им. Ленинского комсомола. 1989



«Поминальная молитва». Сцена из спектакля





«Безумный день, или Женитьба Фигаро» Бомарше.  
Сцена из спектакля. «Ленком». 1993



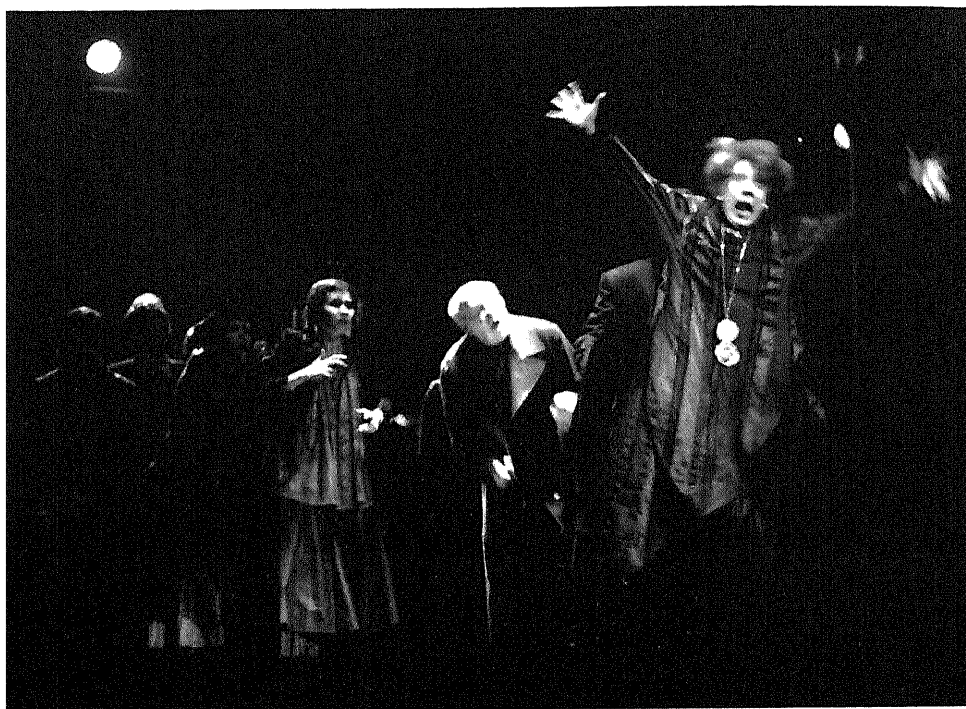
«Чайка» А.Чехова. Тригорин – О.Янковский,  
Заречная – А.Захарова. «Ленком». 1994



«Королевские игры» Г.Горина по М.Андерсону.  
Сцена из спектакля. «Ленком». 1995



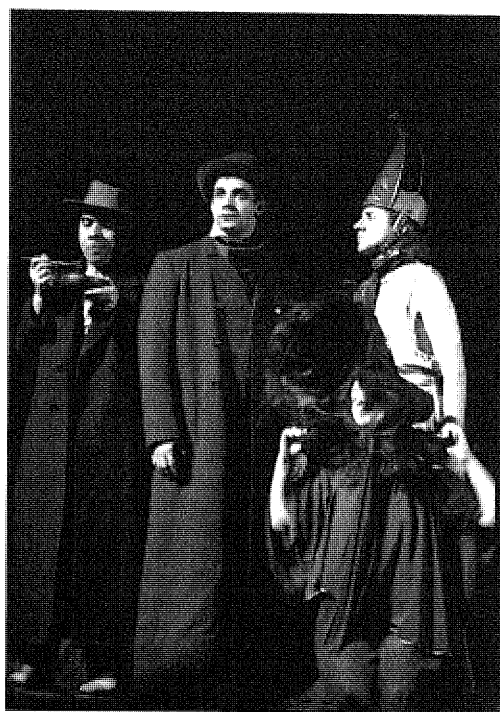
«Варвар и еретик»  
по Ф.Достоевскому.  
Алексей Иванович —  
А.Абдулов,  
Полина — А.Захарова.  
«Ленком». 1997



«Варвар и еретик». Сцена из спектакля



«Мистификация»  
по пьесе Н.Садур  
«Брат Чичиков».  
Чичиков – Д.Певцов,  
Ноздрев – С.Чонишви-  
ли. «Ленком», 1999



«Мистификация».  
Сцена из спектакля



«Смерть Тарелкина» А.Сухова-Кобылина. Расплюев – Е.Лазарев,  
Антон Елпидифорович – И.Охлупин. Театр им. Вл.Маяковского. 1966



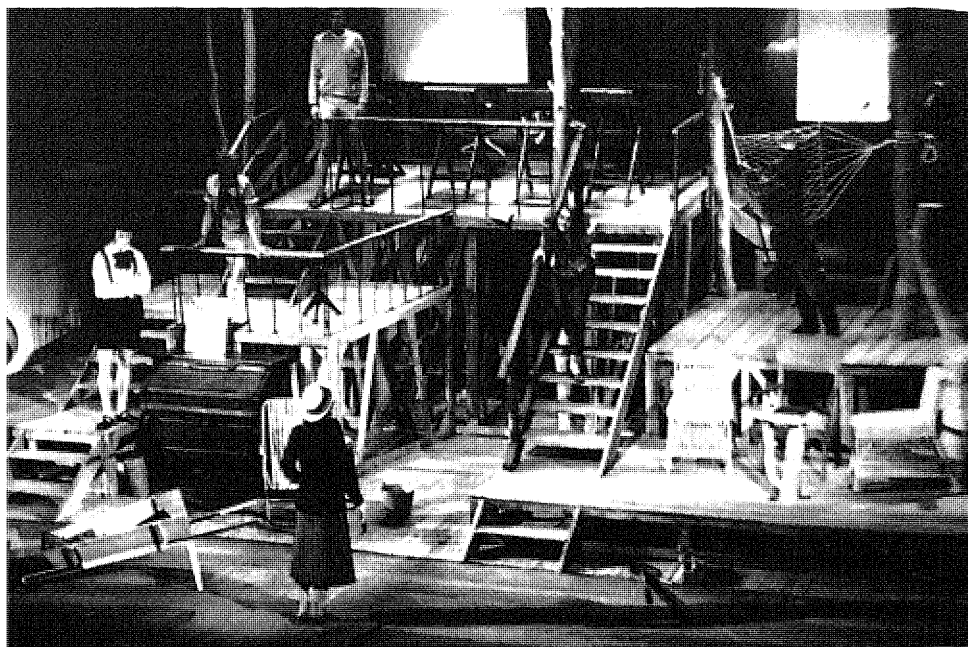
«Смерть Тарелкина». Тарелкин – А.Эйбоженко



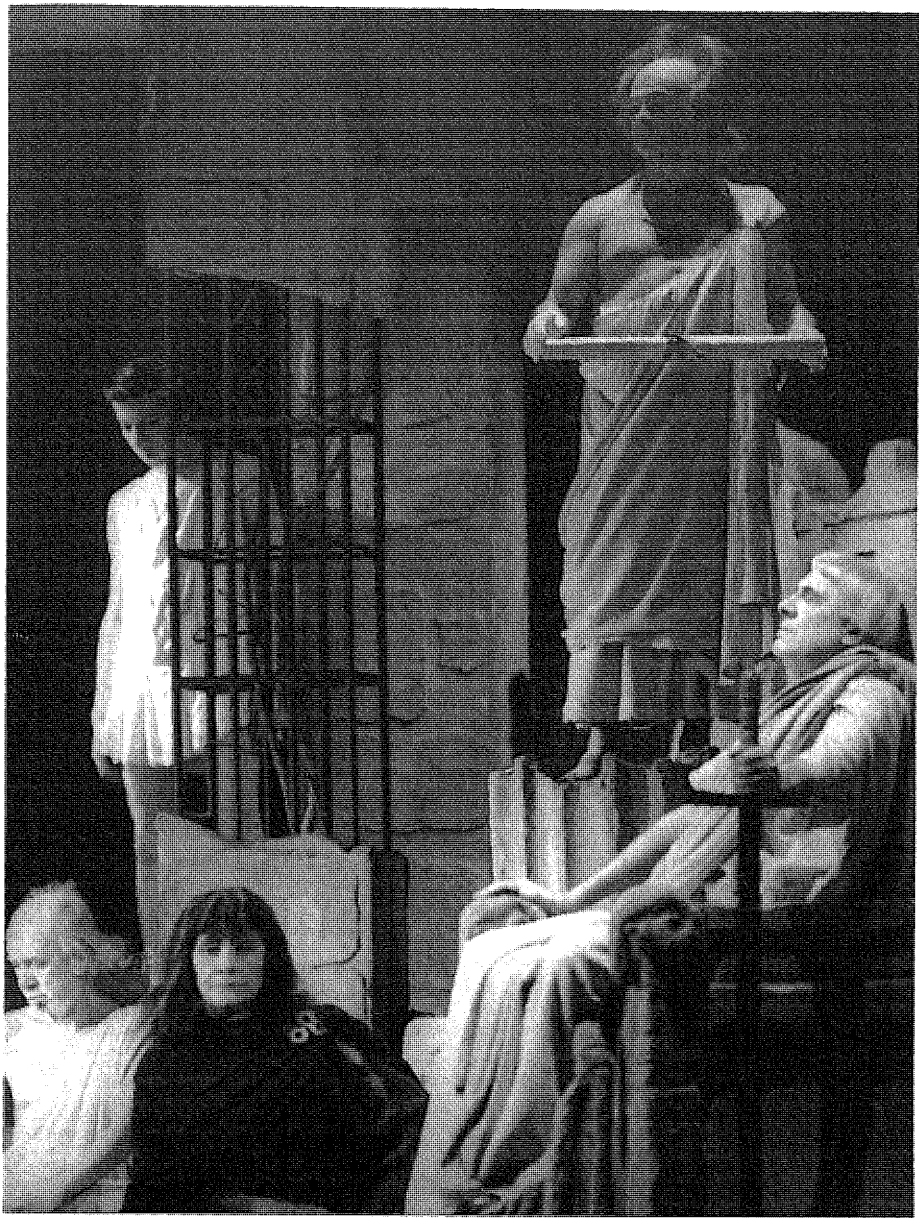
«Смерть Тарелкина». Расплюев – Е.Лазарев,  
Тарелкин – А.Эйбоженко



«Этот старый милый дом» А.Арбузова. Нина Бегак —  
О.Антонова. Ленинградский театр Комедии. 1972

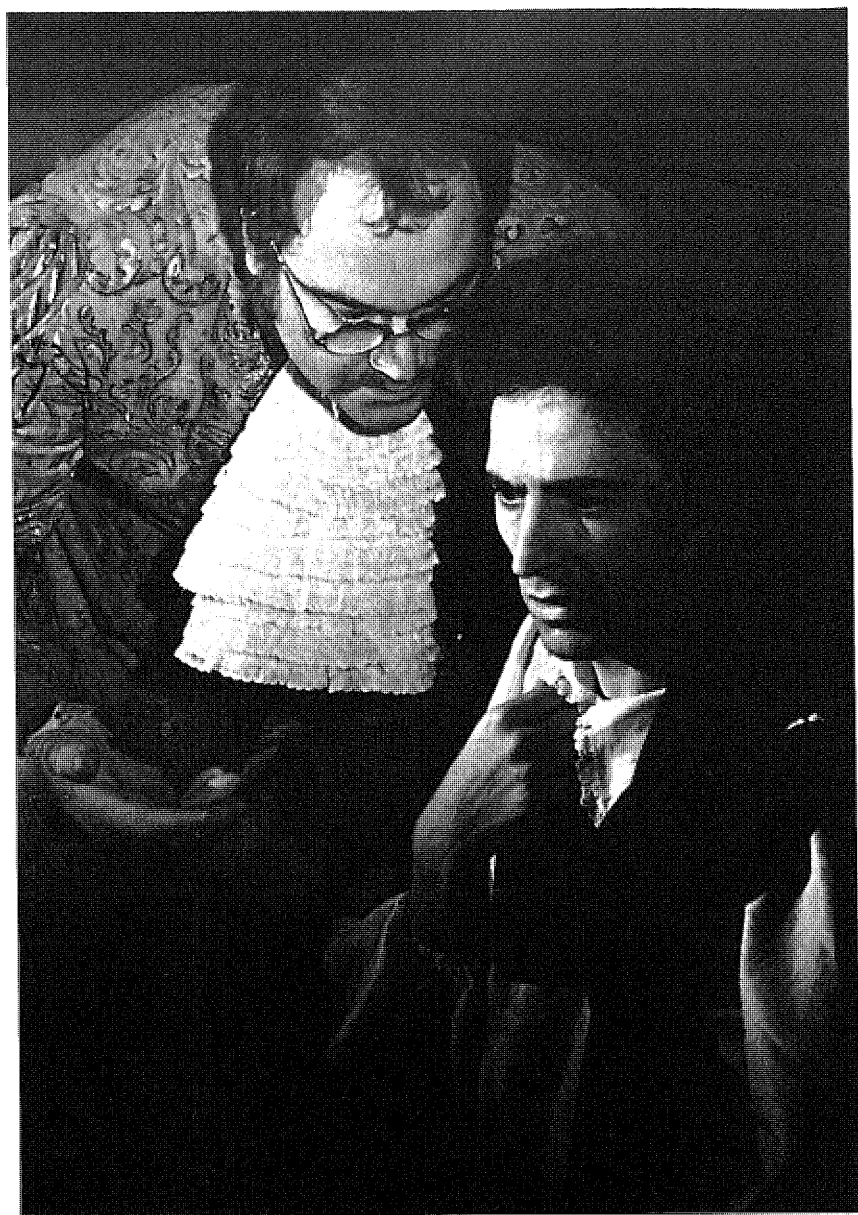


«Этот старый милый дом». Сцена из спектакля



«Троянской войны не будет» Ж.Жироду. Сцена из спектакля.  
Ленинградский театр Комедии. 1973

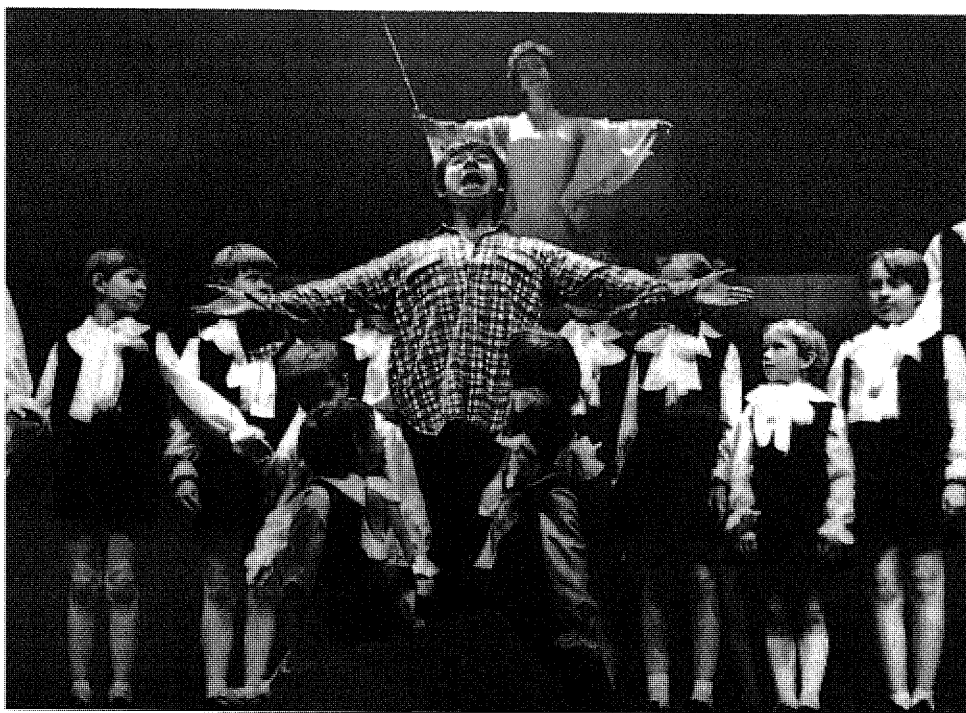




«Мизантроп» Ж.-Б.Мольера. Филит — И.Каим,  
Альцест — В.Гвоздицкий. Ленинградский театр Комедии. 1975



«Муза» Г.Никитина.  
Рита – Т.Шестакова,  
Марсанов – В.Захаров.  
Ленинградский театр  
Комедии. 1975



«Муза». Сцена из спектакля



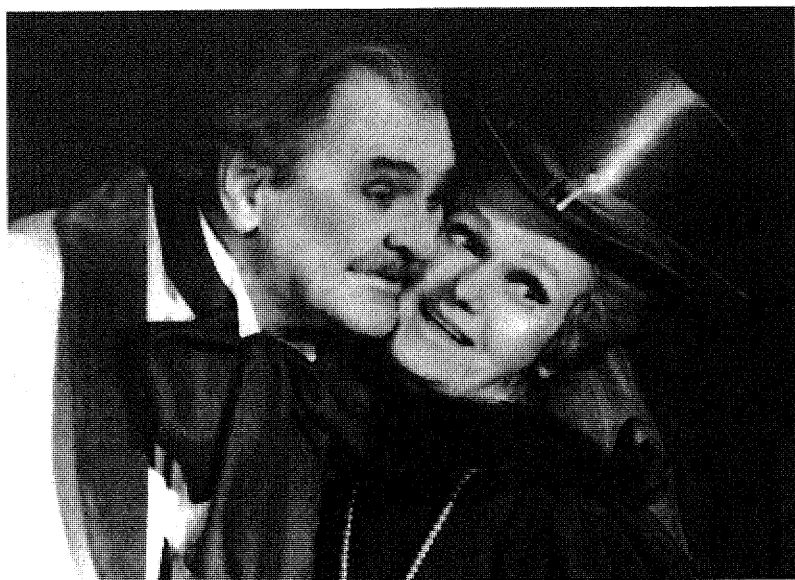
«Без вины виноватые» А.Островского. Сцена из спектакля.  
Театр им. Евг.Вахтангова. 1993



«Без вины виноватые». Кручинина – Ю.Борисова



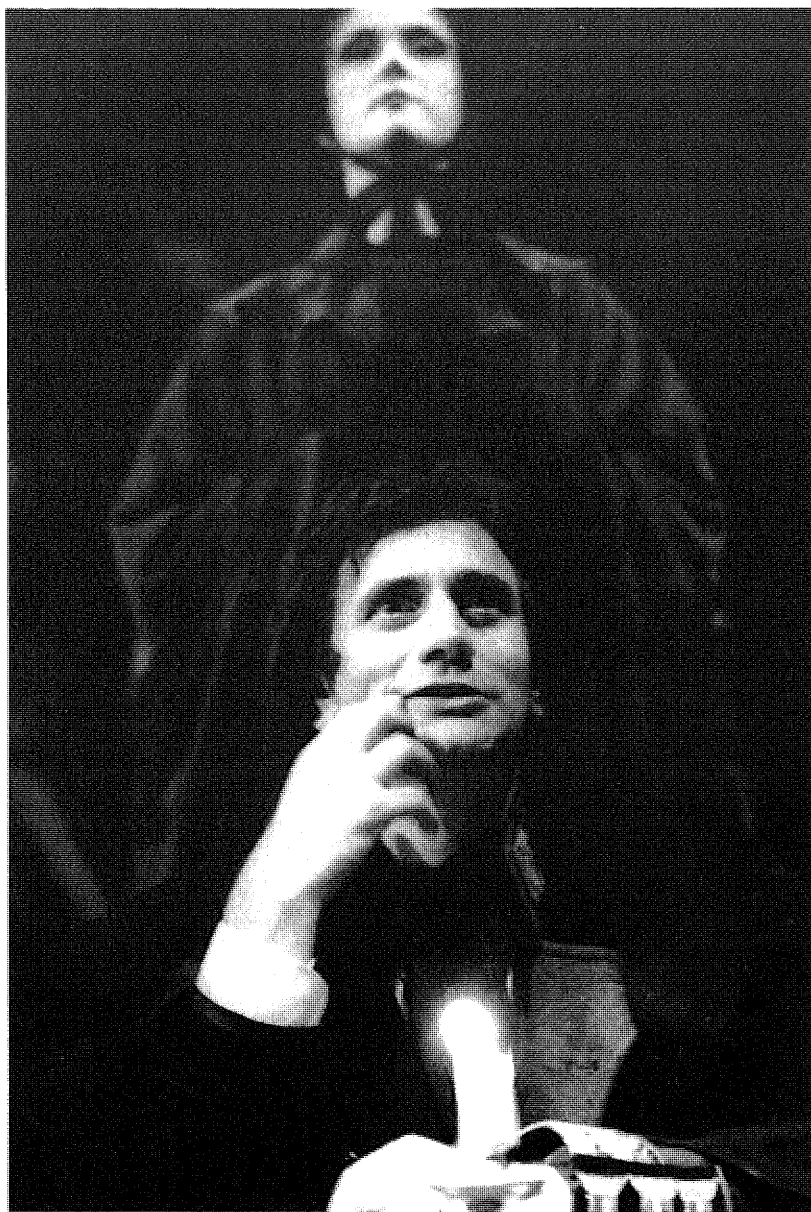
«Без вины виноватые». Коринкина — Л.Максакова



«Без вины виноватые». Дудукин — Ю.Яковлев, Кручинина — Ю.Борисова



«Без вины виноватые». Сцена из спектакля



«Пиковая дама» по А.Пушкину. Германн – Е.Князев.  
Театр им. Евг.Вахтангова. 1996



«Пиковая дама». Сцены из спектакля

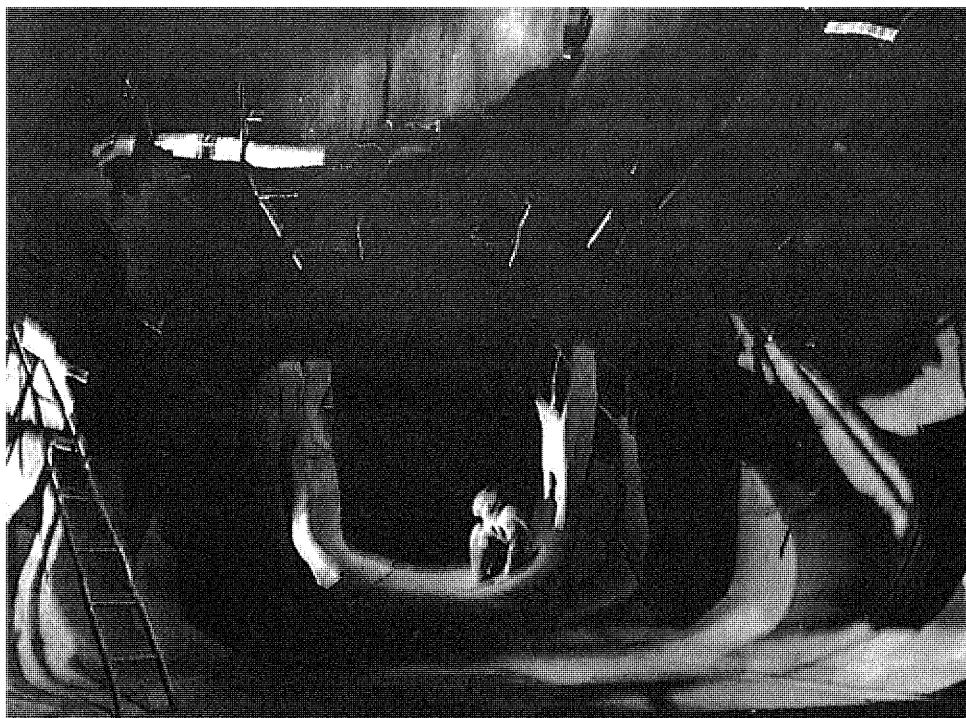




«Чичиков. «Мертвые души», том второй» по Н.Гоголю.  
Сцена из спектакля. Театр «Мастерская П.Фоменко». 1998



«Волки и овцы» А.Островского. Купавина – П.Кутепова,  
Анфуса – М.Джабраилова, Мурзавецкая – К.Кутепова.  
Театр «Мастерская П.Фоменко». 1992



«Гамлет» У.Шекспира. Сцена из спектакля. Красноярский ТЮЗ. 1971



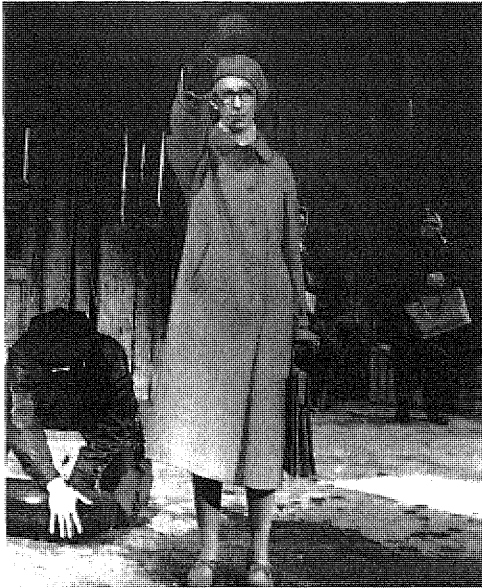
«Гамлет».  
Гамлет — А.Коваленко,  
Могильщик — Е.Прокамович



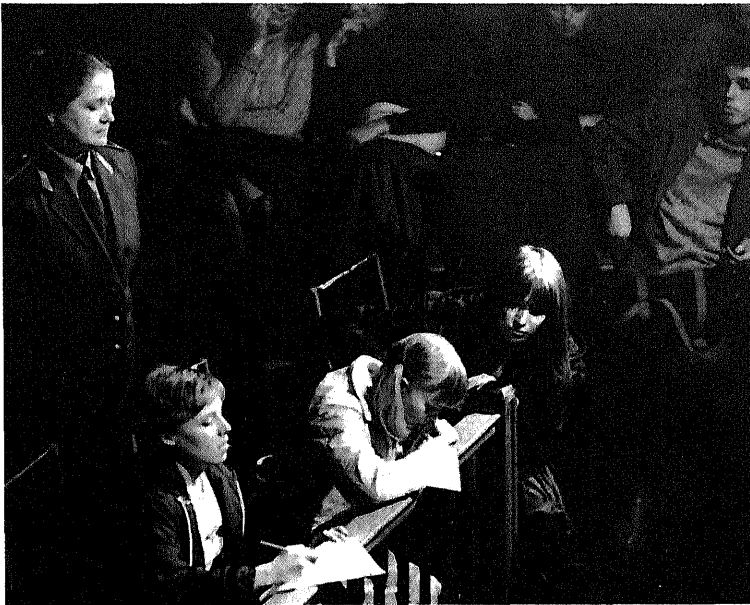
«Пушкин и Натали»  
К.Гинкаса.  
В.Гвоздицкий.  
Моноспектакль.  
1979



«Пять углов» С.Коковкина. Ростик – С.Проханов,  
Ляля – Н.Дробышева. Театр им. Моссовета. 1981



«Вагончик» Н.Павловой.  
Прокурор — Е.Васильева.  
МХАТ им. М.Горького.  
1982



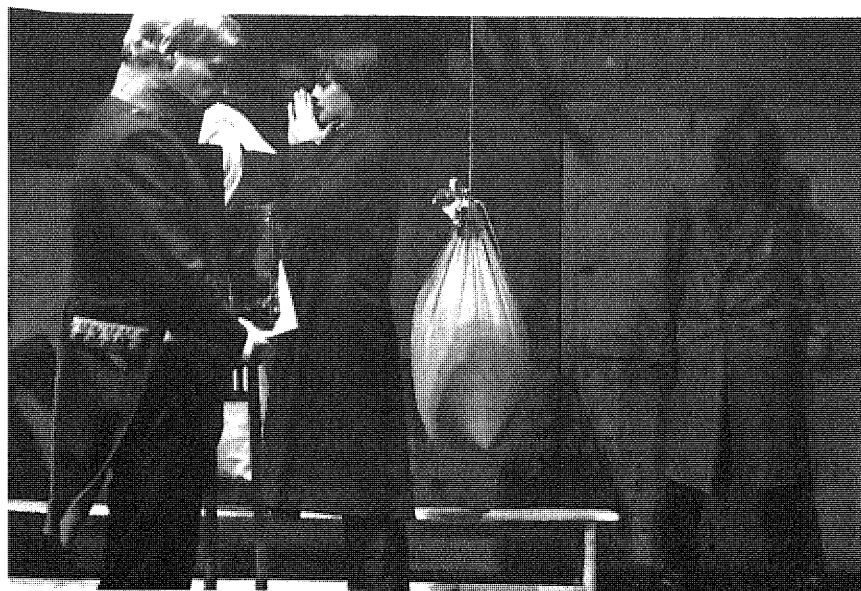
«Вагончик». Сцена из спектакля



«Театр сторожа  
Никиты» по А.Чехову.  
Андрей Ефимович —  
Аско Сарколла.  
Лилла-театр,  
Хельсинки. 1988



«Театр сторожа  
Никиты».  
Иван Дмитриевич —  
Маркус Грогг



«Казнь декабристов» К.Гинкаса. Сцены из спектакля. Московский ТЮЗ. 1995



«Играем «Преступление» по Ф.Достоевскому.  
Раскольников – Маркус Гротт. Московский ТЮЗ. 1991



«Играем «Преступление». Порфирий Петрович – В.Гвоздицкий

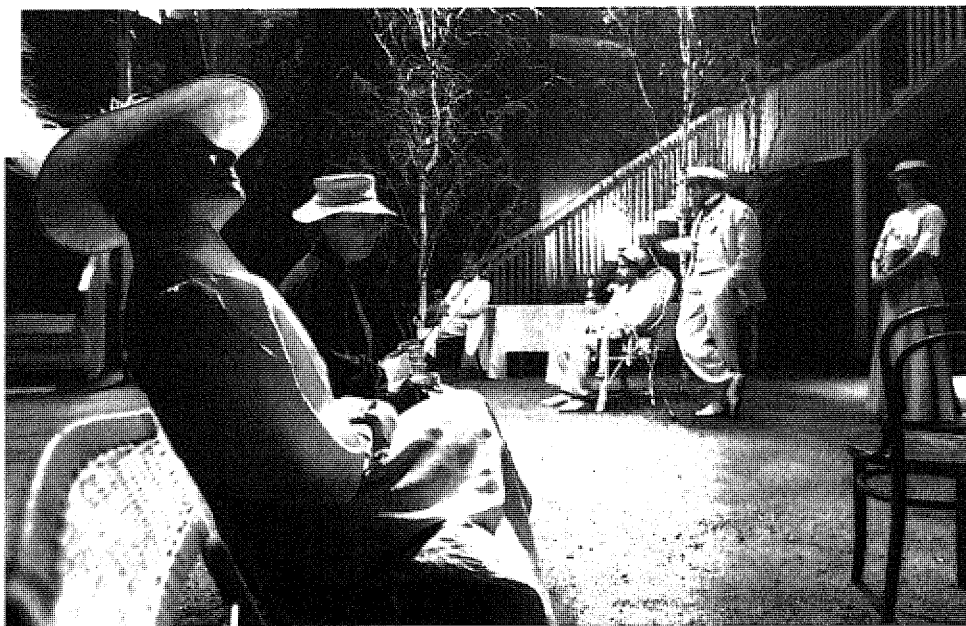


«Играем «Преступление». Сцена из спектакля



«К.И. из «Преступления» по Ф.Достоевскому. Катерина Ивановна – О.Мысина, ее дети – Оля, Олег и Аня Раевы. Московский ТЮЗ. 1994

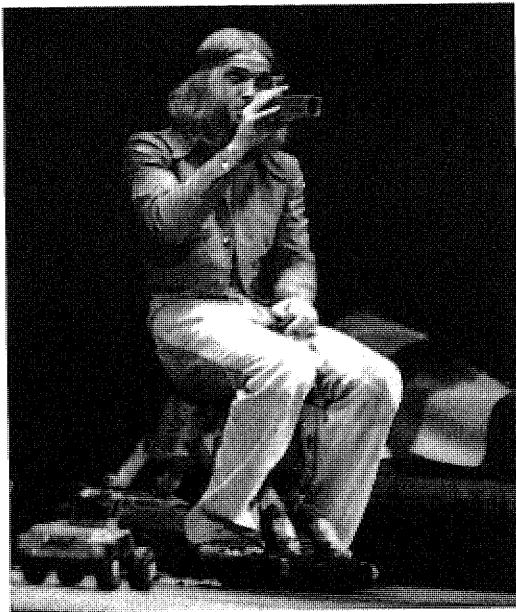




«Чайка» А.Чехова. Сцены из спектакля. Шведская театральная академия, Хельсинки. 1996

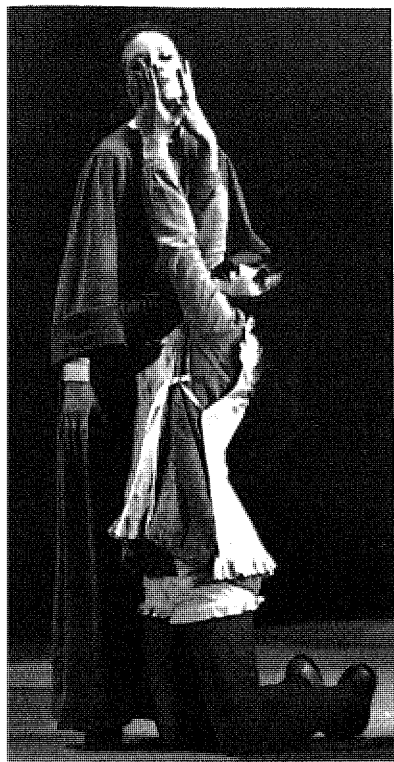


«Макбет» У.Шекспира. Сцены из спектакля. Муниципальный театр, Хельсинки. 1997



«Вкус меда»  
Ш.Дилани.  
Джо — Л.Корасева,  
Юноша —  
М.Самочко.  
Малый драма-  
тический театр.  
Ленинград. 1973

«Вкус меда».  
Джеф — В.Рожин

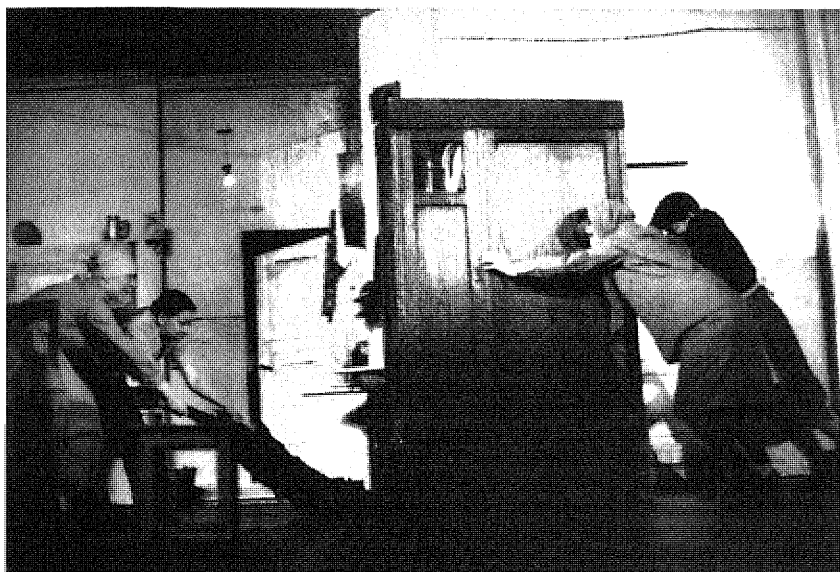


«Сотворившая чудо» У.Гибсона. Анни — Э.Осипова,  
Элен — Ж.Хрулева. Красноярский ТЮЗ. 1970

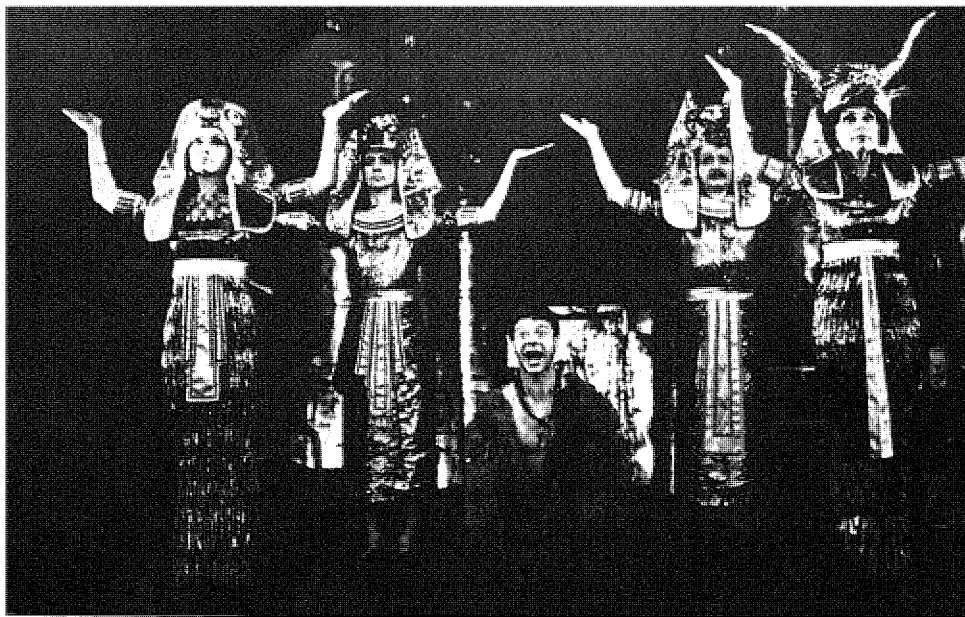


«Надо следить за своим лицом» по пьесам А.Володина. Сцены из спектакля. Ленинградский театр-студия «Синий мост», 1978

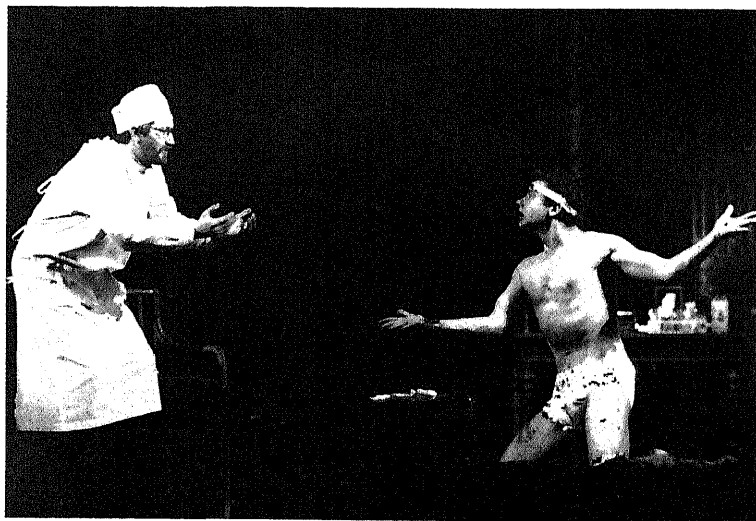
«Вдовый пароход»  
И. Грековой и П. Лунгина.  
Капа — Т. Бестаева,  
Анфиса — О. Остроумова.  
Театр им. Моссовета.  
1984



«Вдовый пароход». Сцена из спектакля



«Собачье сердце» по М.Булгакову. Сцена из спектакля.  
Московский ТЮЗ. 1987



«Собачье сердце». Преображенский – В.Володин,  
Шарик-Шариков – А.Вдовин



«Соловей» по Г.-Х.Андерсену. Сцены из спектакля.  
Московский ТЮЗ. 1988





«Гуд бай, Америка!» по С.Маршаку. Л.Мошарова и О.Косовенко.  
Московский ТЮЗ. 1989



«Гуд бай, Америка!». Сцена из спектакля



«Иванов и другие» А.Чехова. Иванов — С.Шакуров.  
Московский ТЮЗ, 1993



«Иванов и другие». Сцена из спектакля



«Жак Оффенбах,  
любовь и тру-ля-ля»  
по произведениям  
Ж.Оффенбаха.  
Сцены из спектакля.  
Московский ТЮЗ.  
1995



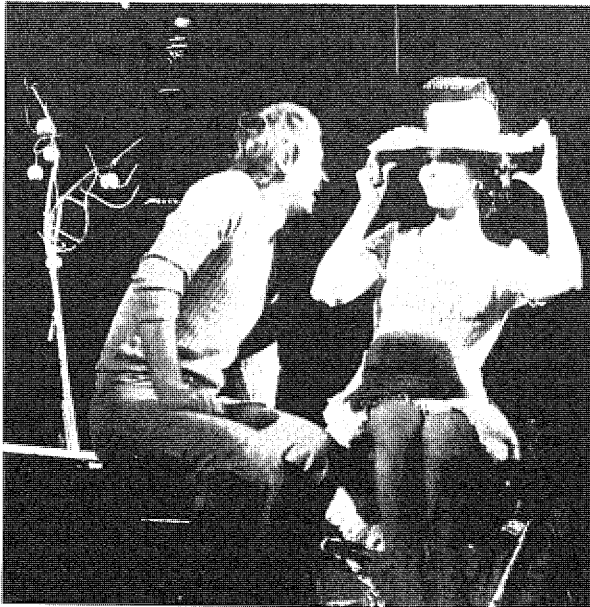
«Гроза» А.Островского. Варвара — В.Верберг, Кабаниха —  
Э.Зиганшина, Катерина — Ю.Свежакова. Московский ТЮЗ. 1997



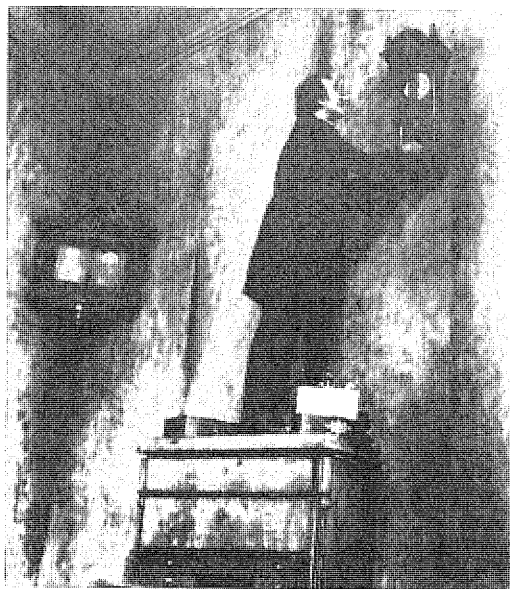
«Гроза». Сцена из спектакля



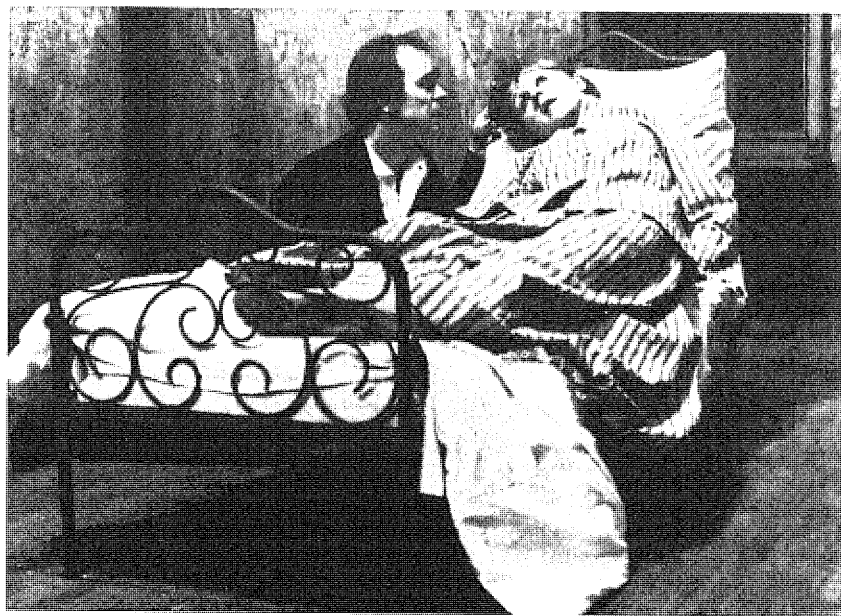
«Свои люди — сочтемся!»  
А.Островского.  
Подхалиуши —  
Г.Тараторкин,  
Литочка —  
Л.Жванция.  
Ленинградский  
ТЮЗ. 1973



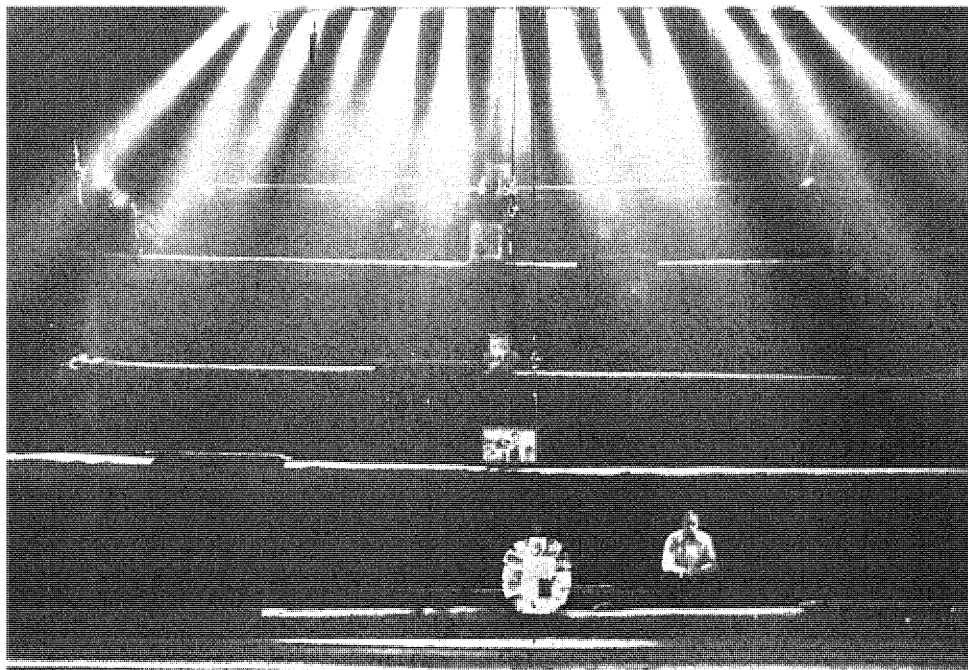
«Разбойник»  
К.Чапека.  
Разбойник —  
А.Колибянов,  
Мишля —  
Г.Микрокова.  
Ленинградский  
ТЮЗ. 1974



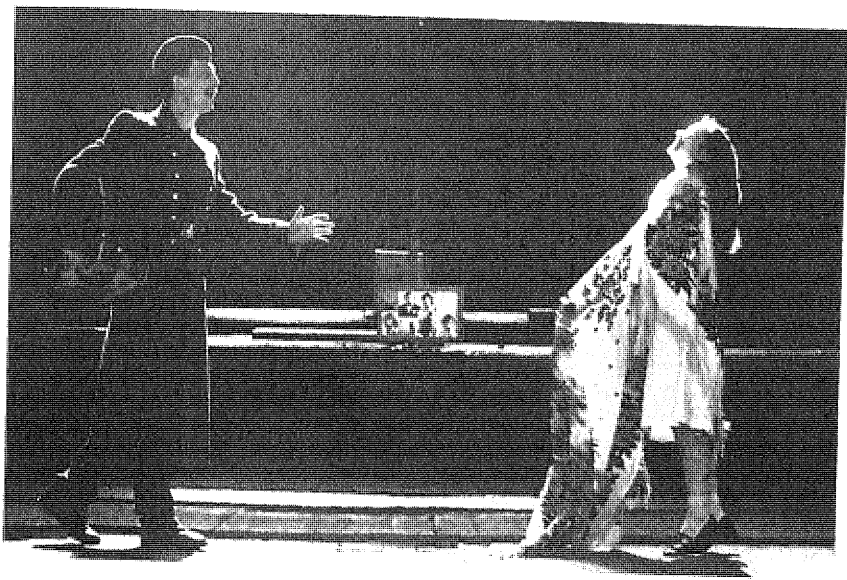
«Кроткая» по  
Ф.Достоевскому.  
Он — О.Борисов.  
БДТ им. М.Горь-  
кого. 1981



«Кроткая». Он — О.Борисов, Она — Н.Акимова



«Дом» по Ф.Абрамову. Сцены из спектакля.  
Малый драматический театр, 1980



«Дом». Егорша – И.Иванов, Лиза – Т.Шестакова

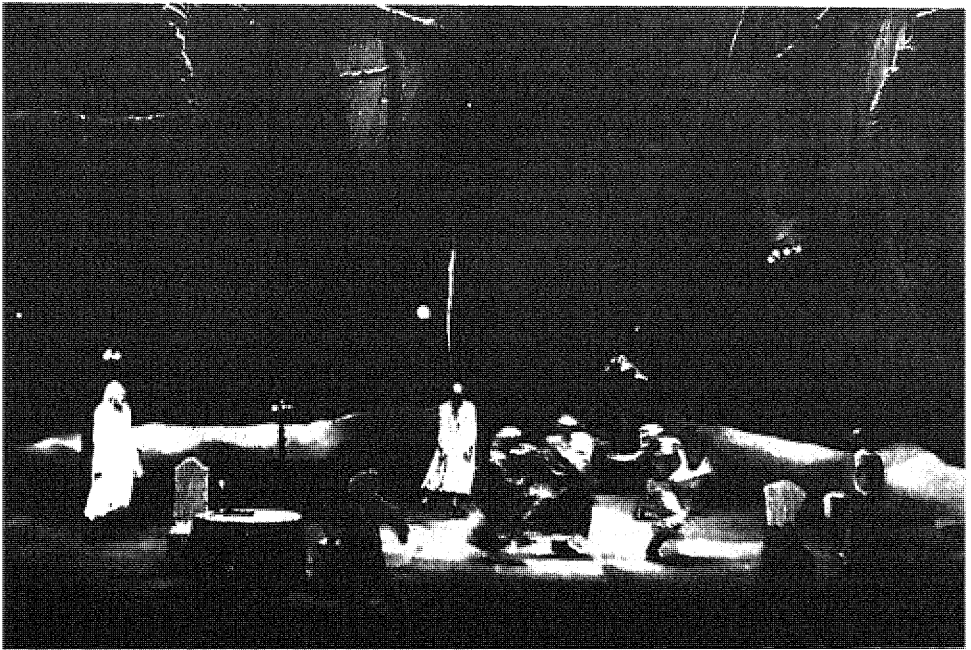


«Дом». Сцена из спектакля





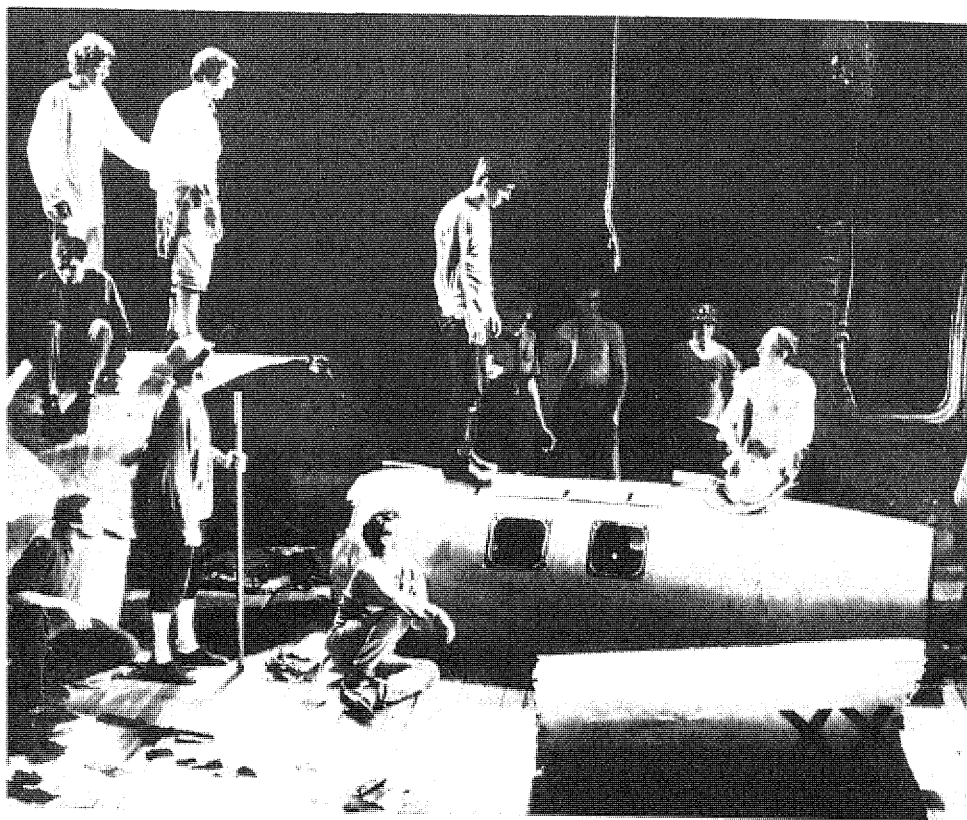
«Господа Головлевы» по М.Салтыкову-Щедрину, Арина Петровна —  
А.Георгиевская, Порфирий Головлев — И.Смоктунковский.  
МХАТ им. М.Горького. 1984



«Господа Головлевы». Сцена из спектакля



«Братья и сестры» по Ф.Абрамову. Сцены из спектакля.  
Малый драматический театр. 1985



«Повелитель мух» по У.Голдингу. Сцена из спектакля.  
Малый драматический театр. 1986

«Gaudemus» по С.Каледину. Сцены из спектакля.  
Малый драматический театр. 1990 .

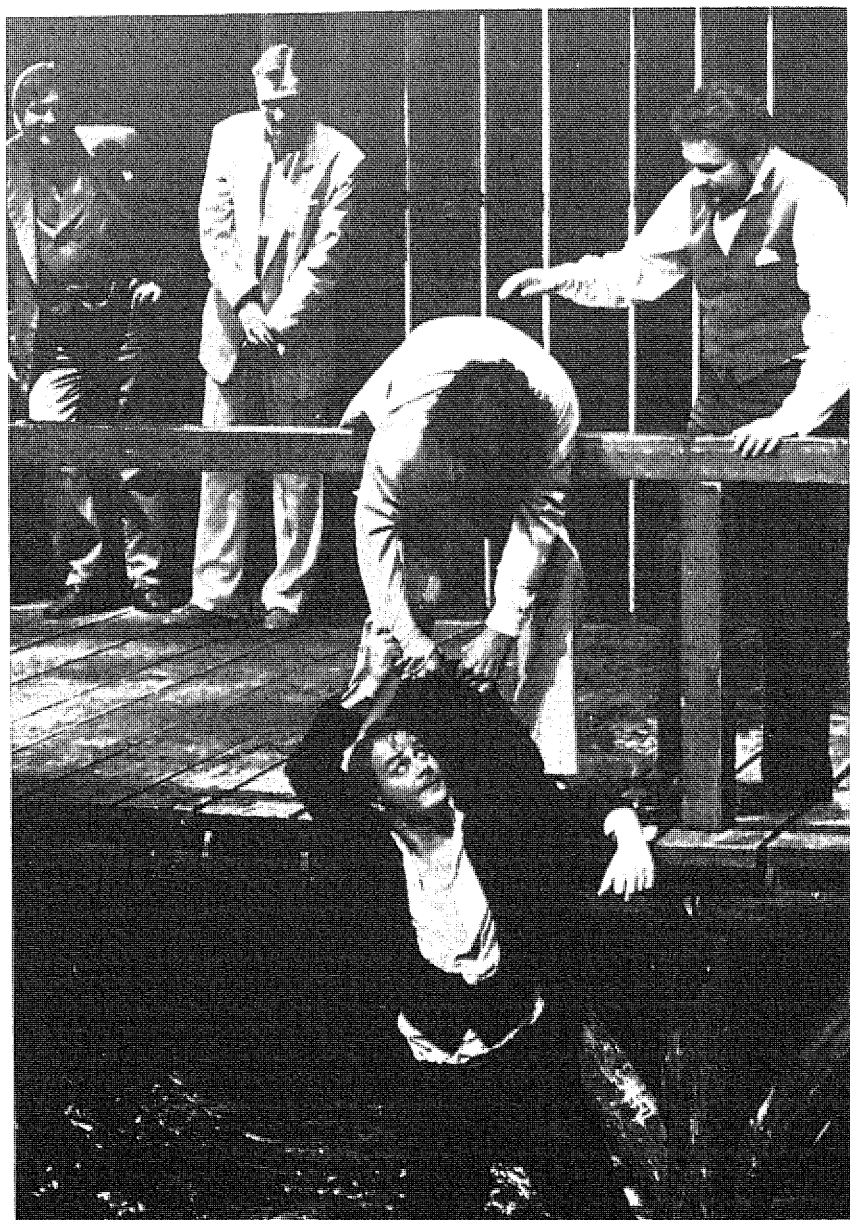




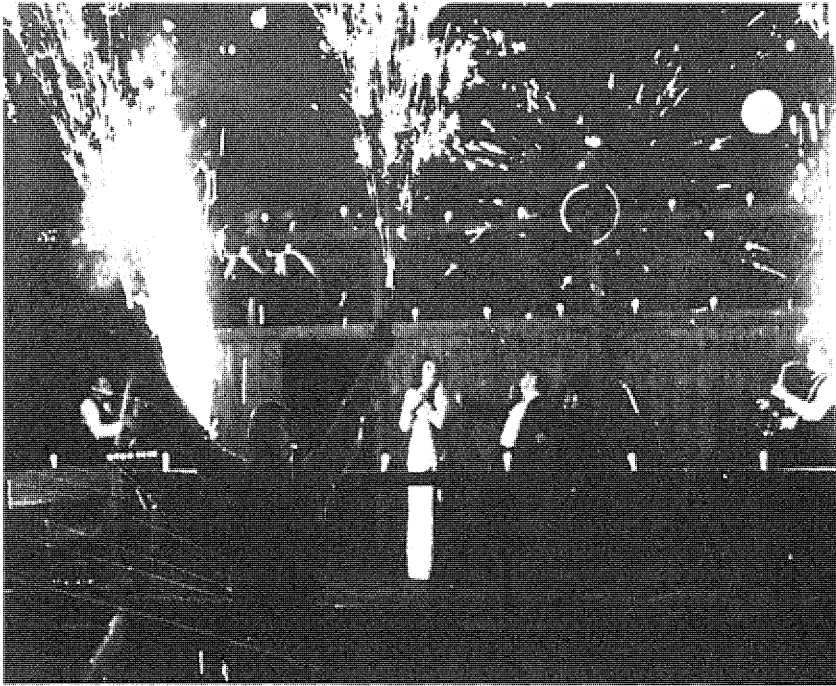
«Бесы» по Ф.Достоевскому. Лебядкина – Т.Шестакова,  
Ставрогин – П.Семак. Малый драматический театр, 1991

«Клаустрофобия» по мотивам русской современной прозы.  
Сцены из спектакля. Малый драматический театр, 1994





«Пьеса без названия» А.Чехова. Сцена из спектакля.  
Малый драматический театр. 1997



«Пьеса без названия». Сцена из спектакля

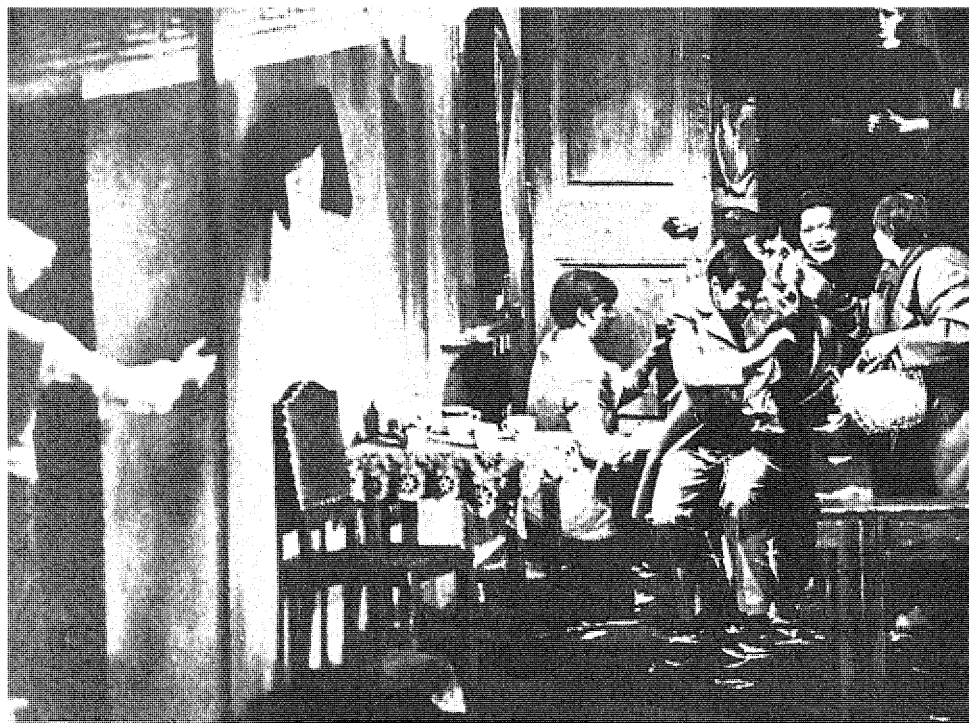


«Пьеса без названия». Войнищев – О.Дмитриев,  
Войнищев – Т.Шестакова, Платонов – С.Курышев





«Первый вариант «Вассы Железновой» М.Горького. Сцена из спектакля.  
Драматический театр им. К.С.Станиславского. 1978



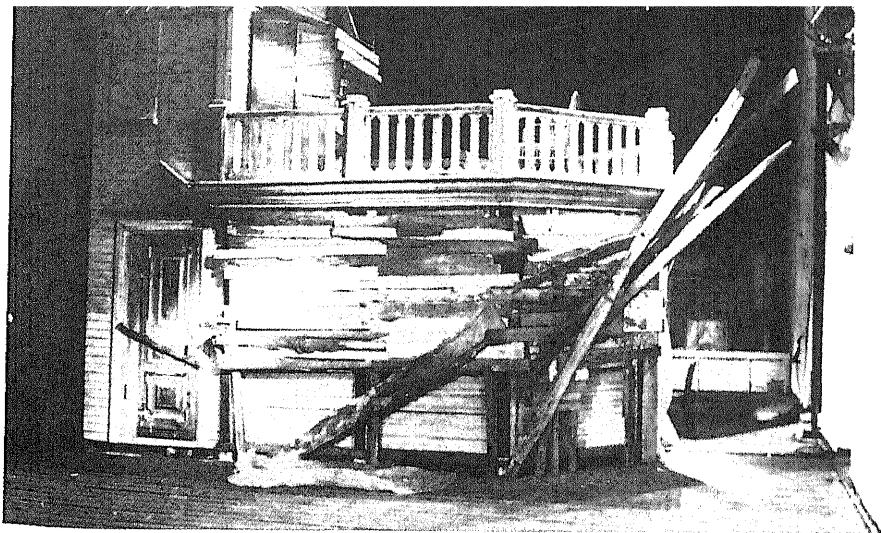
«Первый вариант  
«Вассы Железновой».  
Сцена из спектакля



«Первый вариант  
«Вассы Железновой».  
Васса —  
Е.Никищихина,  
Прохор — Г.Бурков



«Взрослая дочь молодого человека» В.Славкина. Сцена из спектакля.  
Драматический театр им. К.С.Станиславского. 1979



«Серсо» В.Славкина. Сцены из спектакля. Театр на Таганке. 1985



«Шестеро персонажей в поисках автора» Л.Пираделло. Отец — Г.Гладий. «Школа драматического искусства». 1987



«Шестеро персонажей в поисках автора». Сцена из спектакля



«Dumas». Н.Коляканова и Г.Гладий. «Школа драматического искусства». 1987

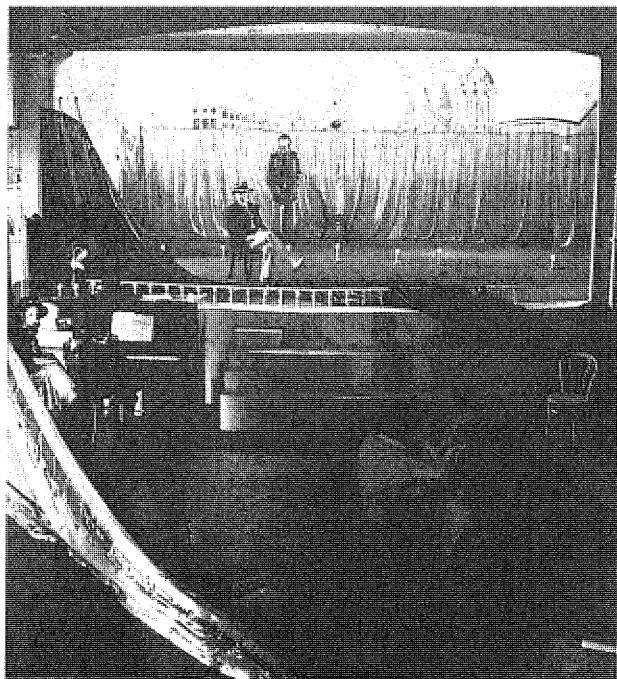


«Вариации феи Драже» А.Кутерницкого. Г.Держановский и Н.Вевер.  
Рижский ТЮЗ. 1987



«Бесы» Ф.Достоевского. Сцена из спектакля.  
«Школа драматического искусства». 1988–1989





«Сегодня мы импровизируем» Л.Пиранделло. Сцены из спектакля.  
«Школа драматического искусства». Хвар, Хорватия. 1990



«Маскарад» М.Лермонтова. Сцена из спектакля. «Комеди Франсез», 1992



«Маскарад». Арбенин — Ж.-Л.Буге,  
Нина — В.Древиль



«Маскарад». Сцена  
из спектакля



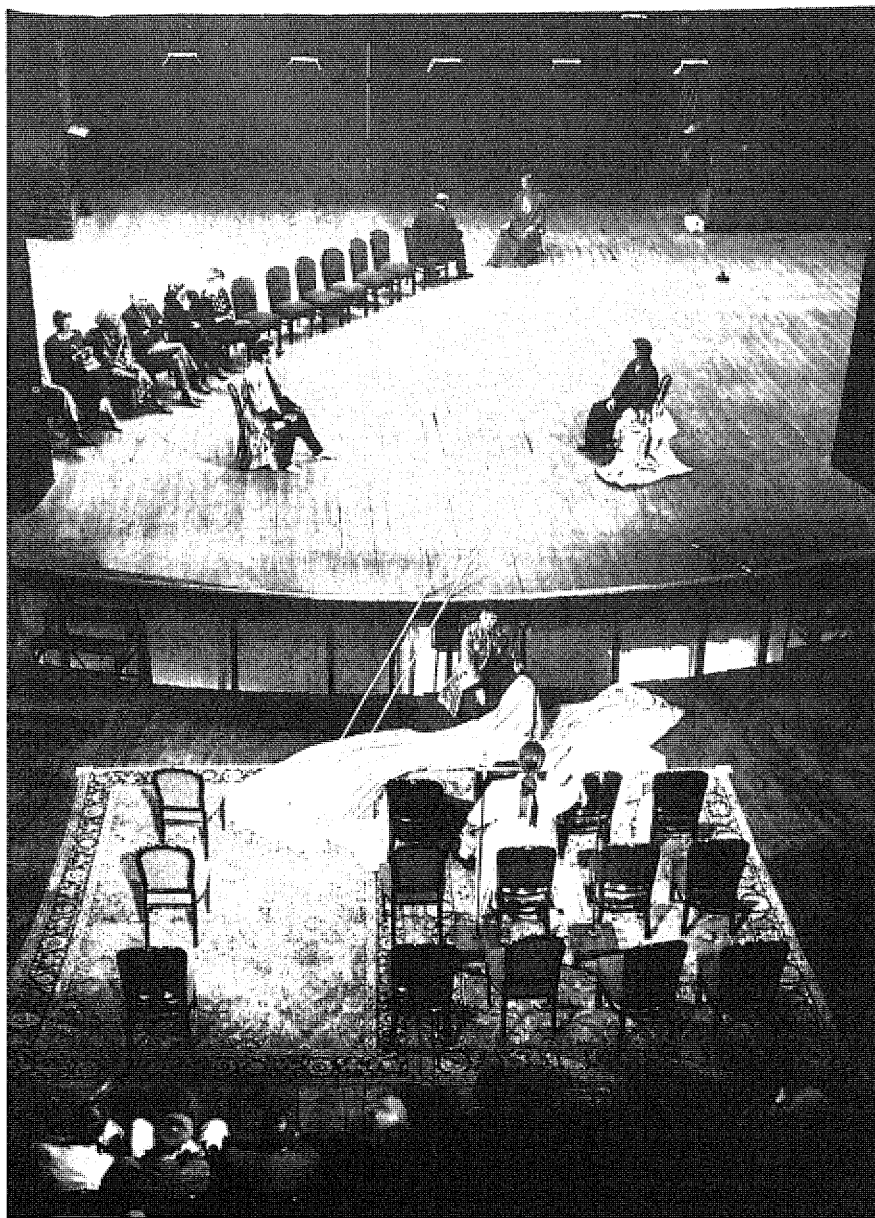
«Маскарад».  
Нина — В.Древиль,  
Звездич —  
Д.Бьенэмэ



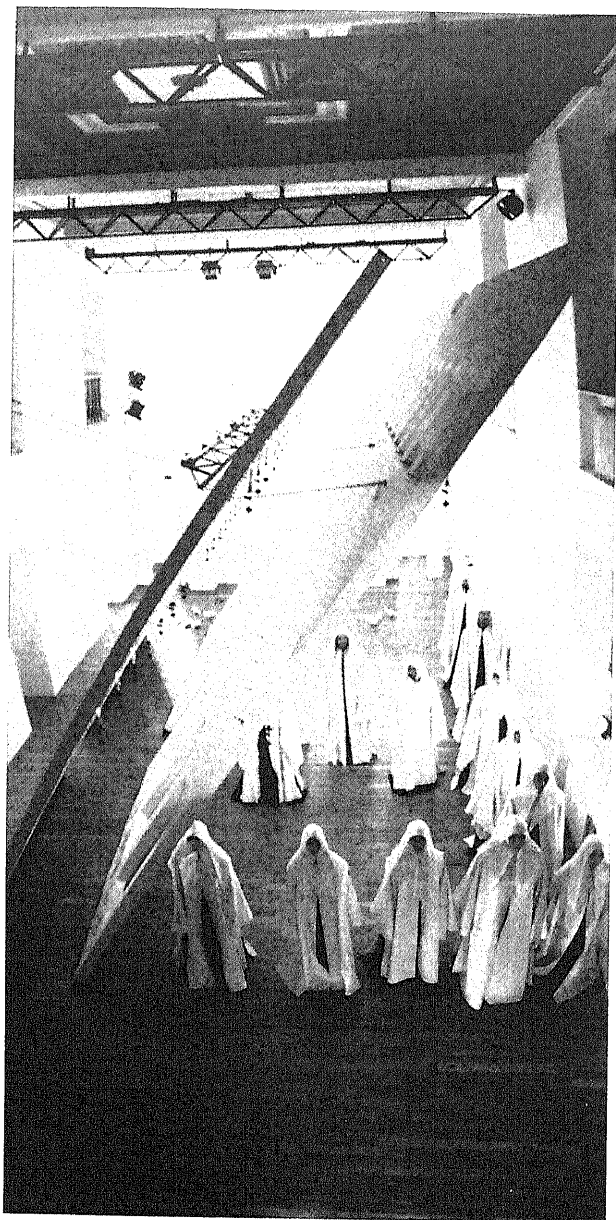
«Главы из «Дядюшкиного сна» Федора Михайловича Достоевского». Мария Александровна — М. Теречик. «Школа драматического искусства». 1995



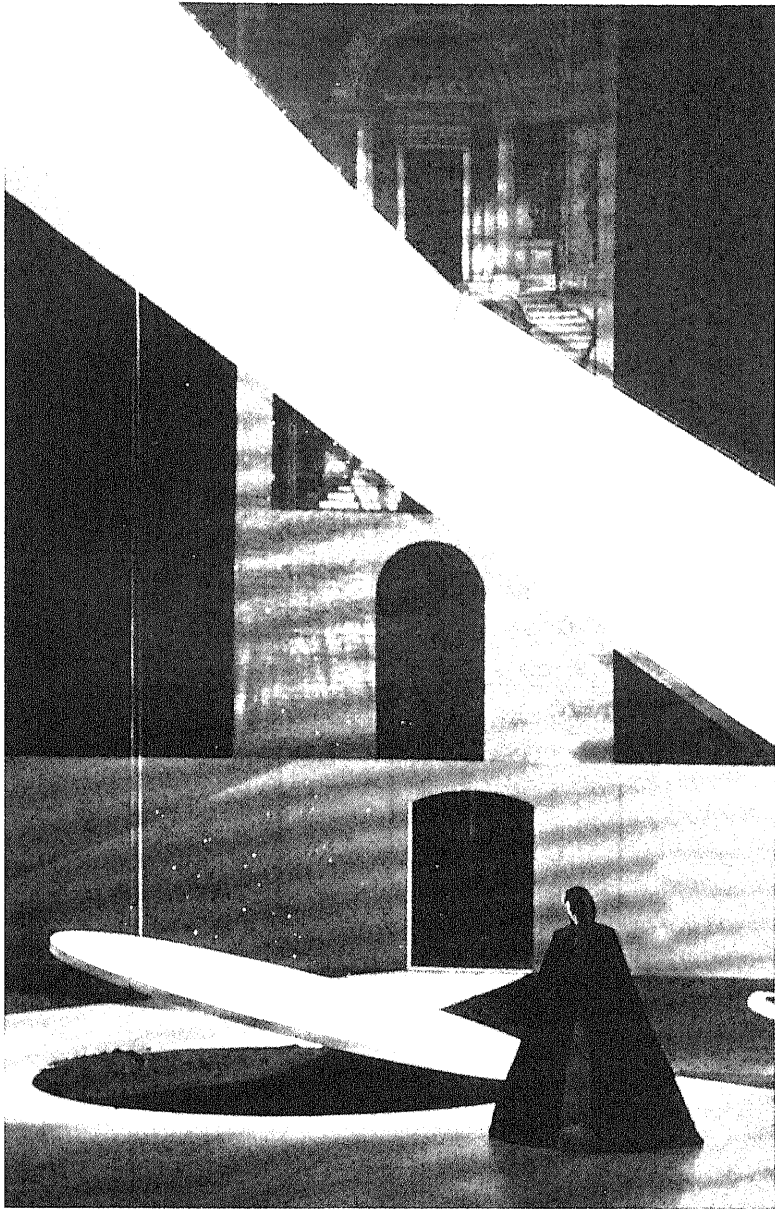
«Дядюшкин сон» Ф. Достоевского. Сцена из спектакля. Художественный театр, Будапешт. 1994



«Амфитрион» Ж.-Б.Мольера. Сцена из спектакля.  
«Школа драматического искусства». 1994. Фото 1995 г. Торунь, Польша



«Плач Иеремии» В.Мартынова. Сцена из спектакля.  
«Школа драматического искусства». 1996



«Пиковая дама» П.Чайковского. Сцена из спектакля.  
Немецкий национальный театр, Веймар. 1996





«Без вины виноватые» А.Островского. Сцены из спектакля.  
Театр им. Э.Сиглигети, Солнок, Венгрия. 1998



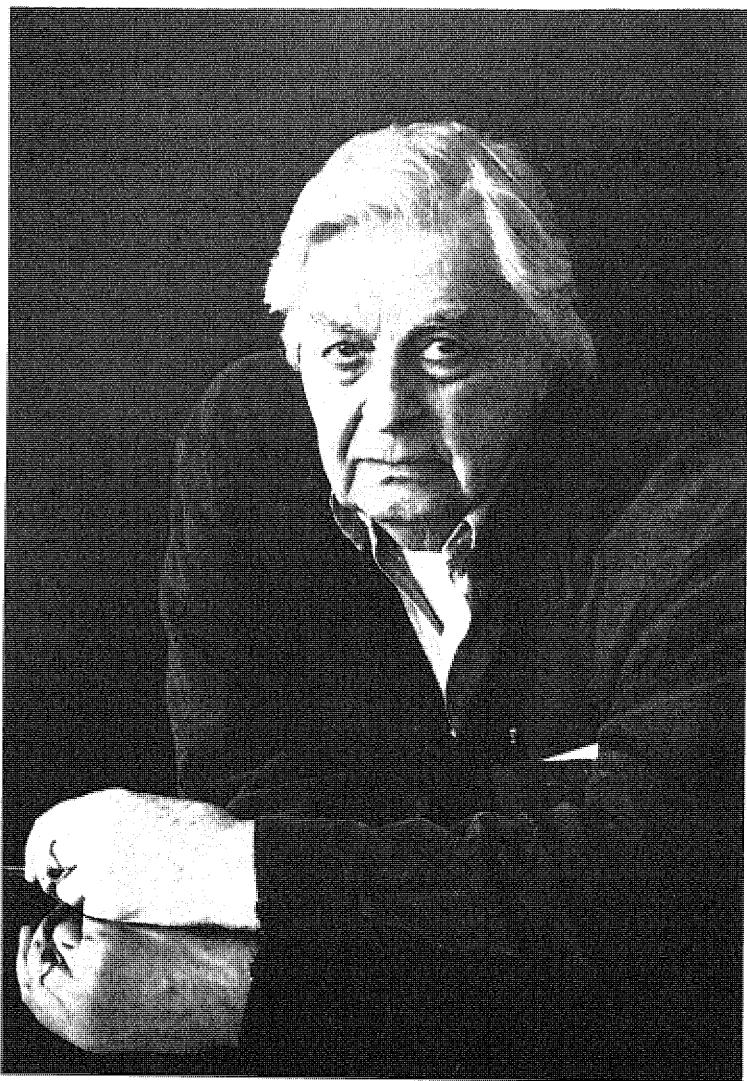
Георгий Товстоногов



Олег Ефремов



Анатолий Эфрос



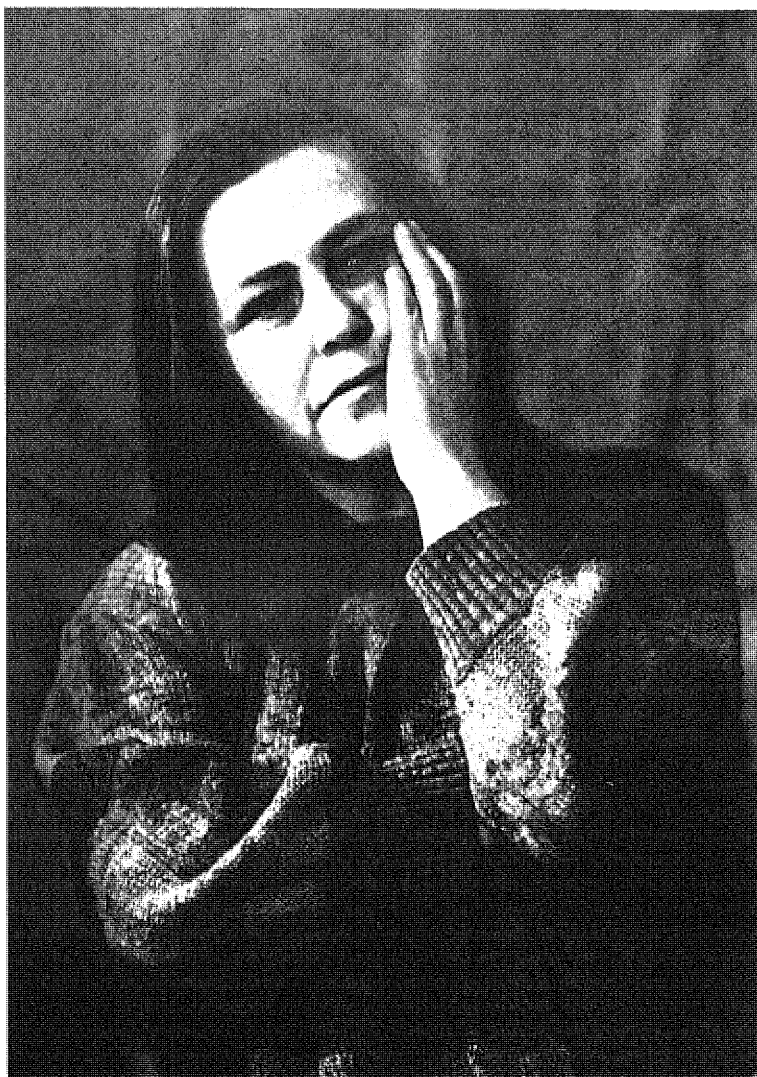
Юрий Любимов



Марк Захаров

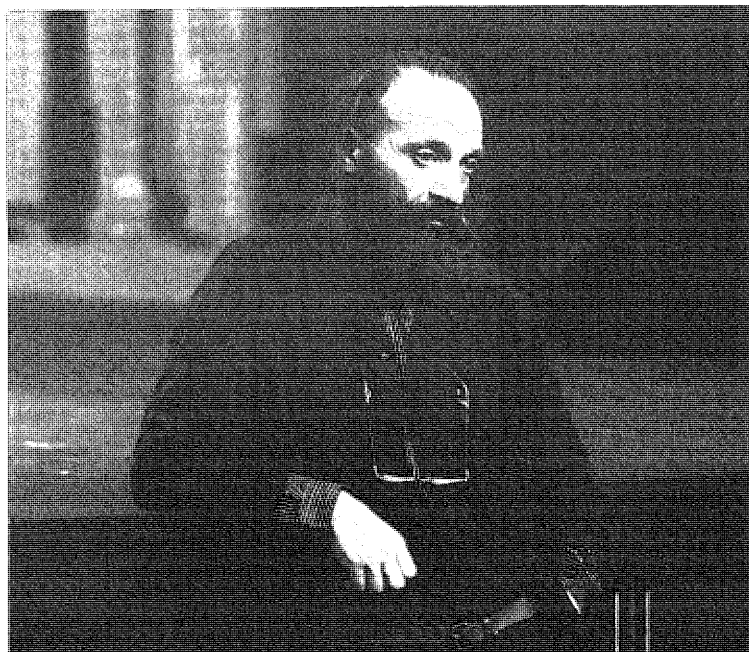


Кама Гинкас

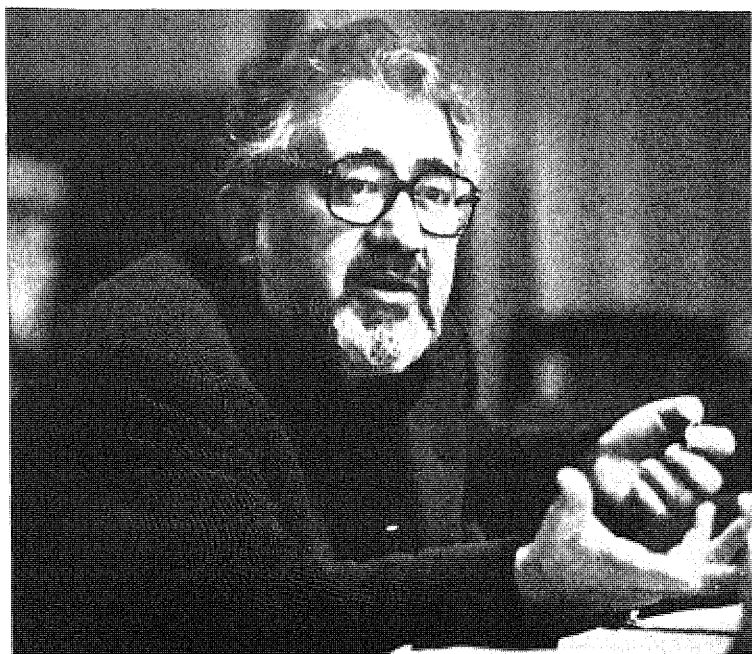


Генриетта Яновская

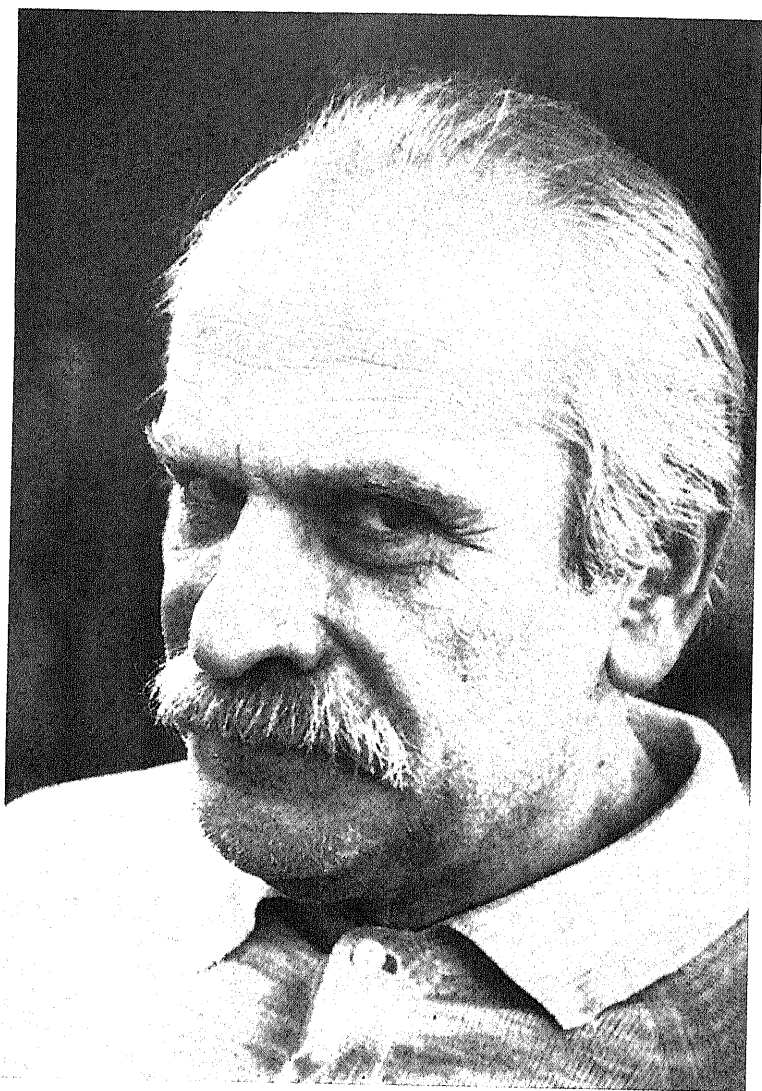




Анатолий Васильев



Лев Додин



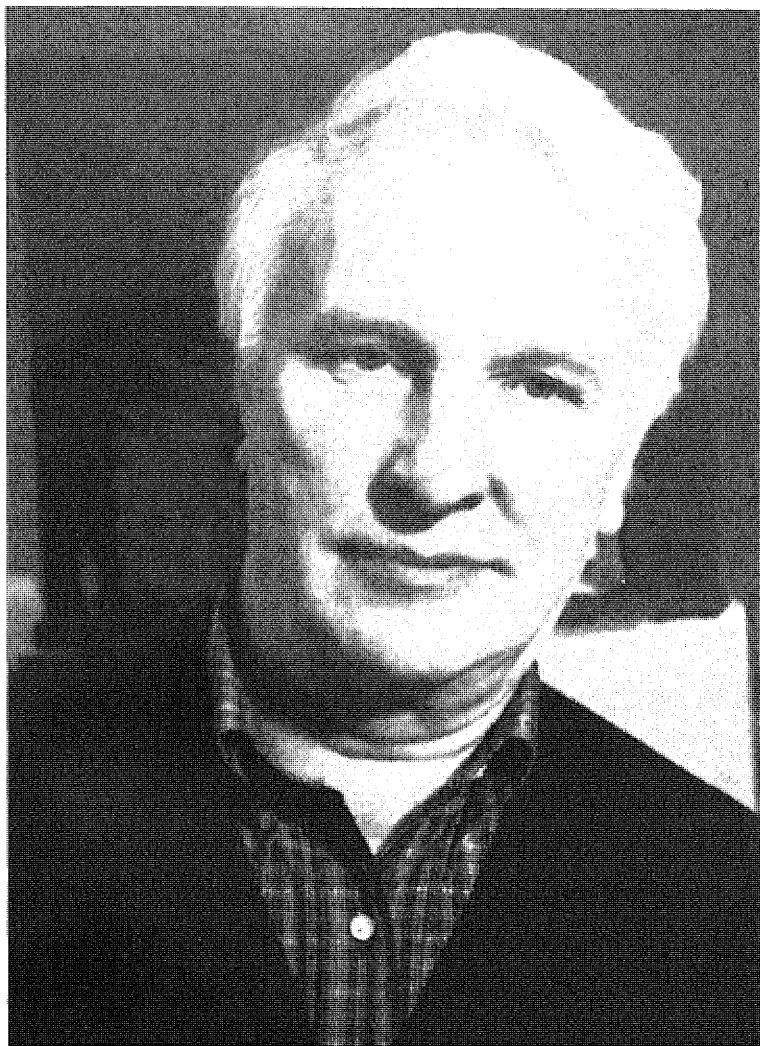
Петр Фоменко



Давид Боровский



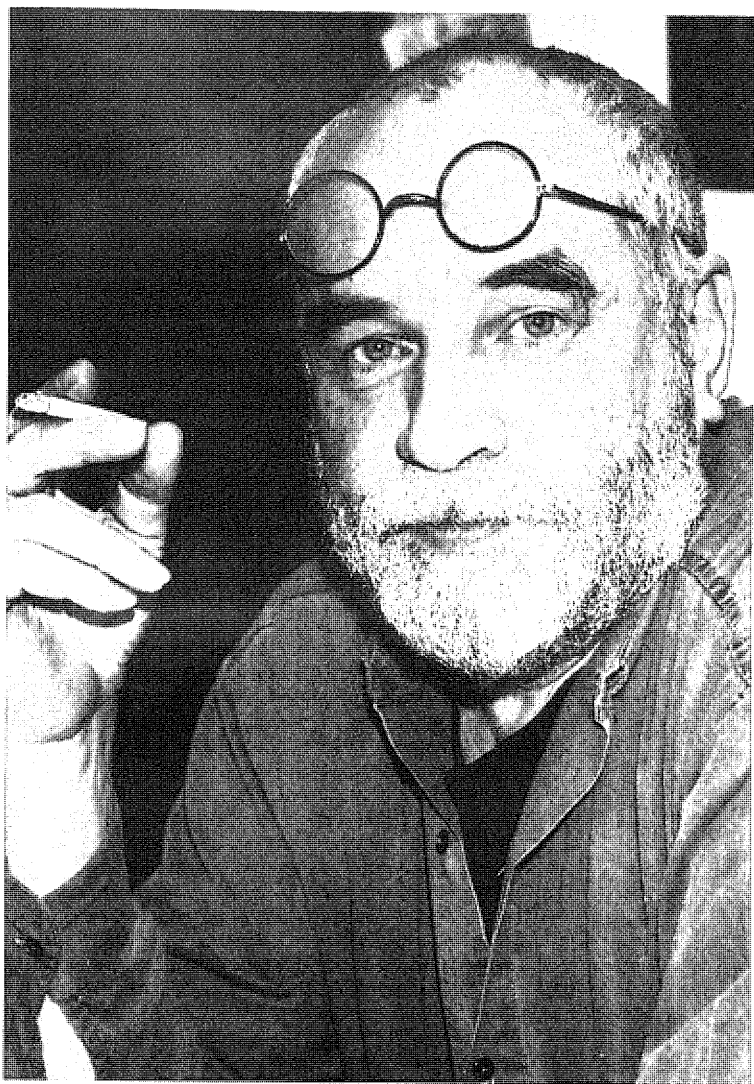
Сергей Бархин



Эдуард Кочергин



Валерий Левенталь



Игорь Попов





Олег Шейнцис