Богданова П. Б. **Режиссеры-шестидесятники**. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 169 с.

**Часть I**

Введение: От «оттепели» до перестройки 7 [Читать](#_Toc387082383)

Глава 1. Анатолий Эфрос: «драма неосуществимости» 23 [Читать](#_Toc387082384)

Глава 2. Олег Ефремов — человек общественный 51 [Читать](#_Toc387082385)

Глава 3. Георгии Товстоногов: «роман жизни» 79 [Читать](#_Toc387082386)

Глава 4. Юрий Любимов: политический театр 109 [Читать](#_Toc387082387)

**Часть II**

Перемены 1990‑х 135 [Читать](#_Toc387082389)

Глава 1. Талант и вера Петра Фоменко 141 [Читать](#_Toc387082390)

Глава 2. Формула успеха Марка Захарова 155 [Читать](#_Toc387082391)

# **{****5}** Часть 1

## **{****7}** Введение:От «оттепели» до перестройки

С середины 1950‑х годов начался период «оттепели», который был связан с процессами обновления общественной и художественной жизни. «Оттепель» как будто немного запоздала, процессы обновления могли бы начаться сразу после войны. Но они начались почти на десятилетие позже. Сталин умер только в 1953 году. А при его жизни трудно было надеяться на перемены. Впрочем, какие-то новые настроения носились в воздухе еще в конце 1940‑х. Тогда при Театре им. Моссовета работала студия, которую посещал молодой Анатолий Эфрос. В этой студии царил дух эксперимента и поиска новых форм.

В 1956 году состоялся знаменитый XX съезд партии, который взял курс на преодоление культа личности. Этот съезд узаконил витавшие в воздухе настроения перемен.

Пафос перемен — пафос того поколения, которое получило название шестидесятников.

Их идеология базировалась на двух кардинальных идеях. Первая касалась борьбы с культом и его последствиями. Вторая заключалась в построении более демократического общества. Вера ранних шестидесятых легла в основание и всех последующих периодов деятельности искусства. Даже те, кто впоследствии отходил от шестидесятничества, все равно не отказывался от осуждения культа и от идеи демократизации жизни.

Шестидесятники не разуверились в социализме как таковом. Просто они стремились построить другой социализм, «социализм с человеческим лицом». Значимость такой фигуры, как Ленин, в тот период не подвергалась сомнению. Ленин противопоставлялся Сталину. Шестидесятники считали, что если бы не период культа личности, то страна избежала бы всех тех искажений в политике и идеологической жизни, какие произошли благодаря Сталину.

Вера в благую цель истории, в историческую перспективу, в возможность осуществления социальных перемен была сродни вере в наступление коммунизма. Во времена Хрущева провозглашалось: «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Идеал коммунизма и идеал «социализма с человеческим лицом», который выдвигали шестидесятники, были по существу понятиями родственными. В обоих случаях речь шла о наступлении лучшего будущего. Только если официальная линия, провозглашавшая наступление коммунизма, была фальшивой и демагогической, то вера шестидесятников в «социализм с человеческим лицом» была искренней и непритворной. Общее в том и другом случае заключалось в идеализации будущего, идеализации, не имевшей ничего общего с ходом реальных социальных и исторических процессов.

### **{****8}** \* \* \*

В период «оттепели» искусство стало главным проводником идеологии новой художественной интеллигенции. Именно через искусство художники высказывались по всем актуальным вопросам дня.

Поэтому оно играло не столько эстетическую и художественную, сколько идеологическую роль, которая была не просто важной, но преувеличенной. Это был чисто советский феномен. Он возник и утвердился еще в сталинскую эпоху, когда искусство и культура были важными социальными институтами, проводящими в жизнь официальную идеологию. Именно на искусство как на средство пропаганды Сталин делал основную ставку. Искусство в период культа личности транслировало все идеи, которые власть хотела донести до народа.

После смерти Сталина роль искусства оставалась столь же важной. Но кардинальным отличием искусства нового периода от прежнего стало то, что оно как бы расслоилось. Продолжала существовать линия официального искусства. Появилась и линия искусства, транслировавшего идеологию художественной интеллигенции, которая с властью оказалась в сложных отношениях. Отчасти солидаризовалась с ней, позднее все больше и больше расходилась. В середине 1960‑х идеология художественной интеллигенции уже вступила в явное противоречие с официальной идеологией. Искусство интеллигенции заняло конфликтную позицию по отношению к официозу. На энергии этого конфликта оно просуществовало несколько десятилетий, вплоть до М. Горбачева, до перестройки.

### \* \* \*

В официальной советской идеологии еще 1930 – 1940‑х годов общество мыслилось как единый сплоченный союз рабочих, крестьян и трудовой интеллигенции. Но это положение было насквозь фальшивым, потому что советское довоенное общество включало в себя различные социальные слои — и те, которые сохранились с дореволюционных времен, и те, которые возникли вместе с советской властью. Никакой идиллии единства в довоенном советском обществе не было и быть не могло. Миф единства насильственно насаждался властью. А нерушимый союз рабочих и крестьян существовал только на сценах театров, на экране кинематографа и в знаменитой скульптуре Мухиной, украсившей довоенную Москву.

После войны ощущение общности стало более реальным. Пережив общую судьбу военных лишений, смертей и голода, после победы общество захотело обновления. Появилось ощущение, что вот теперь-то, после войны, все должно быть по-другому. Отсюда и предощущение перемен, которое возникло еще до XX съезда. Съезд не породил эти настроения, он их просто узаконил.

{9} Процессы расслоения дадут о себе знать позже, к концу 1960‑х. А во второй половине 1950‑х – начале 1960‑х существовала иллюзия общности, человеческой солидарности, братства. Эти настроения были отражены в искусстве. Слова из известной песни Б. Окуджавы «возьмемся за руки, друзья» стали эпиграфом времени. Чувство общности в период «оттепели» породило в жизни и искусстве тему компании. Геологические экспедиции, туристические вояжи по стране, просто дружеские пирушки на знаменитых советских кухнях, культ дружбы как таковой — все это говорило об особом чувстве общности, которое сплачивало людей.

### \* \* \*

Во второй половине 1960‑х годов понятие компании, означавшее не только ближайший круг друзей, но все общество в целом, представлявшее собой большую единую компанию, стало если не исчезать, то, во всяком случае, видоизменяться. В театре, литературе стали появляться свидетельства кризиса компании, ее развала. Появилась даже целая тема, которую активно обсуждали, — тема некоммуникабельности. Эта тема возникла именно на острие кризиса, когда прежняя общность обернулась *разобщенностью*. Эта тема была затронута в одном из последних спектаклей О. Ефремова в «Современнике» — «Чайке» А. Чехова (1970), а также в товстоноговских «Трех сестрах» (1965). Этой теме в определенном смысле было посвящено и «Серсо» В. Славкина в постановке А. Васильева на малой сцене Театра на Таганке (1985).

У режиссуры стала исчезать вера и в благую цель истории. В театре появились спектакли, в которых шестидесятники признавались *в потере цели* и смысла существования («Иванов» А. Чехова в постановке О. Ефремова во МХАТе). Изменился сам тон высказываний. Если в середине 1950‑х годов у таких режиссеров, как А. Эфрос, О. Ефремов, общий пафос творчества был жизнеутверждающим и исходил из убежденности в возможностях социальных перемен, то ближе к середине 1960‑х в их творчестве этой убежденности оставалось все меньше, в их высказываниях усилились драматические ноты.

### \* \* \*

Начальный этап «оттепели» характеризовался интересом к неореализму — художники хотели приблизиться к реальности, отразить ее. Это было связано со стремлением к *правде. Правда* социальная, психологическая, эстетическая легла в основание театральных поисков.

В середине 1950‑х годов на сценах появились современные пьесы В. Розова и А. Володина. Именно этим авторам принадлежит заслуга в создании «оттепельного» {10} репертуара. С розовских пьес «В добрый час!» и «В поисках радости» начнет свою режиссерскую карьеру А. Эфрос на сцене Центрального детского театра. Розовские «Вечно живые» откроют «Современник». Позднее, уже в 1960‑е годы, появятся пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь» и «Снимается кино» — их тоже поставит А. Эфрос уже в Театре им. Ленинского комсомола. У Г. Товстоногова в ленинградском БДТ выйдут два знаменитых спектакля по пьесам А. Володина — «Пять вечеров» и «Моя старшая сестра».

В 1930‑е годы в ходу были такие термины — «потолочные» и «беспотолочные» пьесы. «Потолочные» — это такие, где действие происходит под потолком, то есть в интерьере дома, комнаты. «Беспотолочные» выносили действие на поля сражений, на палубы военных кораблей, на стройки или в огромные заводские цеха («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Гибель эскадры» А. Корнейчука).

Драматургия В. Розова, А. Володина и Э. Радзинского — если пользоваться этими терминами, «потолочная». Она имела вполне камерный масштаб. По существу, за редким исключением, это была семейная драма. В ней нередко происходили конфликты между отцами и детьми. Конфликты носили, как правило, нравственный характер и сказывались в приверженности разным жизненным принципам, обусловленным разностью эпох, мировоззрений. Правда у В. Розова, к примеру, была за молодым поколением, не отягощенным грузом принципов и норм сталинского времени.

Основным качеством героев «оттепельных» авторов была их, как тогда говорили, жизненность. Это и импонировало более всего новой режиссуре — А. Эфросу, О. Ефремову, Г. Товстоногову, которые на раннем этапе видели одну из наиважнейших задач своего творчества в отражении процессов реальной действительности.

В искусстве театра новый этап, как правило, идет под знаком драматургии, отражающей новую реальность, выводит нового человека — представителя изменившегося времени. Затем, на следующем этапе, возникает обобщение. Театр теперь не идет за жизнью, ибо она уже устоялась, утвердилась в определенных формах и сути, и театр берет ее в целом, в совокупности ее черт и свойств. Этот второй этап можно определить именно как обобщающий, философский или концептуальный. Так было в 1970‑е годы.

Уже с середины 1960‑х годов в театральном искусстве стало набирать силу направление концептуализма. Это увело театры от необходимости следовать за жизненной реальностью и обратило в сторону метафорических образных обобщений.

В связи с этим с середины 1960‑х годов театр ушел от современной пьесы и перешел на классику. В прессе того периода начались широкие дискуссии о мере свободы режиссера по отношению к классическому тексту. Вопрос стоял так: можно ли изменять классические тексты? И хотя ответы на этот вопрос были разными (то менее, то более радикальными), практика показала, {11} что классика стала подвергаться кардинальному пересмотру. Самыми популярными понятиями с середины 1960‑х годов стали «трактовка», режиссерское «решение» и «концепция». Само слово «концепция» уже содержало в себе возможность пересмотра классического текста и утверждения сугубо индивидуального режиссерского взгляда на него.

Концептуализм — это искусство, которое не оперирует категориями реальной действительности. Концептуализм — это искусство обобщений. Образ действительности в нем предельно обобщается. Концептуализм вместе с тем содержит в себе образы-символы, образы-метафоры, в которых заключен некий скрытый смысл. Расшифровка этих образов и определяет процесс восприятия концептуального искусства.

Концептуализм в советском театре (наряду с литературой, изобразительным искусством) пришелся как нельзя более ко двору. Прежде всего потому, что он позволял высказывать важные для режиссеров идеи в завуалированном виде.

Характерной чертой театра периода концептуализма становилось то, что одно и то же классическое произведение игралось в разных театрах, интерпретировалось разными режиссерами. И смысл всех этих интерпретаций заключался в их неожиданности, оригинальности. Часто постановки очередной «Чайки» или «Женитьбы Бальзаминова» предпринимались именно только для того, чтобы утвердить оригинальность самого решения, концепции. В театре возникло своего рода соревнование между режиссерами: кто оригинальнее и острее решит то или иное классическое произведение. Именно в этот период классические комедии стали прочитывать как драмы, а драма могла воплощать в себе комедийное начало.

В концептуальном направлении театра очень большую, если не решающую роль играл сценограф. Сценография развивалась в русле изобразительного искусства и, конечно, не могла миновать стадию концептуализма. Исследователь сценографии В. Березкин называл стиль декорации этого периода действенной сценографией[[1]](#footnote-2). Такая декорация, по мнению исследователя, принимала участие в развитии драматического сюжета спектакля и часто выражала основной конфликт. На мой взгляд, термин «действенная сценография» вполне может быть заменен на термин «*концептуальная сценография*», ибо он точнее выражает особенности декорационного искусства этого периода.

Почему концептуализм так широко распространился в театре середины 1960 – 1980‑х годов? Он, как уже говорилось, давал режиссуре возможность говорить о реальных процессах жизни и времени завуалировано, создавать некие стоящие над реальностью образы, передающие заключенные в них смыслы, концепты. На сцене середины 1960 – 1980‑х годов, как правило, бытовала {12} единая декорационная установка. Декорация не менялась от акта к акту или от сцены к сцене. Она часто игнорировала и реальное место действия, обозначенное в пьесе. Она передавала предельно обобщенный метафорический образ мира.

Единая установка, создающая предельно обобщенный образ мира, и выражала основной стиль спектаклей эпохи концептуализма. В этом предельно обобщенном мире, который, как правило, был миром замкнутым, враждебным человеку, предопределяющим его драму или трагедию, и развивалось действие многих спектаклей.

По существу, это был завуалированный образ советского социума, который и мыслился режиссерами как враждебный человеку мир. В этом смысле концептуализм в театре 1960 – 1980‑х годов выражал основную идею времени — идею человеческой несвободы и детерминирующих внешних обстоятельств.

Ни о каком экзистенциальном выборе не могло быть и речи. Концепцию экзистенциализма как направления режиссуры А. Эфроса проводила петербургская исследовательница Е. Кухта в своей диссертации[[2]](#footnote-3). Но, на мой взгляд, проблема свободного выбора — очень важная в экзистенциализме — была снята в искусстве концептуализма. Мир концептуалистов не давал человеку возможности выбора. Он детерминировал его целиком и полностью, лишая свободы волеизъявления. Отсюда чувство безысходности, которое было во многих спектаклях того периода (у А. Эфроса, Г. Товстоногова, О. Ефремова, Ю. Любимова).

В драме героя виноват именно окружающий мир и ничто иное. Мир этот может приобрести разные характеристики и краски в зависимости от ситуации или сюжета пьесы. Одно будет в нем общим и неизменным — его агрессивная, подавляющая сущность.

Если перевести этот разговор на язык простых понятий, то следует сказать, что социальная ситуация краха «оттепели» и усиления агрессивной сущности советской государственной машины и будет причиной драматического чувства человека в социуме. В основе драмы — именно социальное чувство. Советский режим утвердился, казалось, надолго, если не навсегда. Это укрупняло образ несвободного мира в спектаклях, увеличивало его масштаб, придавая ему качество неизменности, вечности.

Мы уже отмечали, что предельно обобщенный образ несвободного, замкнутого мира был по существу завуалированным образом советского социума. По ощущению это было именно так. В основе советского концептуализма лежало социальное чувство, чувство невозможности жить в условиях тоталитарного режима. Поэтому советский концептуализм был антитоталитарным искусством.

{13} В русле концептуализма работали и шестидесятники, и следующее за ним поколение режиссеров, начало творческой деятельности которого пришлось на конец 1960‑х — начало 1970‑х годов. Но нельзя сказать, что увлечение концептуализмом среди режиссеров-шестидесятников было всеобщим. Наиболее близко к этому направлению из шестидесятников подошел Анатолий Эфрос, особенно в свой поздний период работы в Театре на Малой Бронной. Не чужд концептуализма был и Юрий Любимов, сотрудничающий с ведущим сценографом-концептуалистом Давидом Боровским. В меньшей степени оказался затронут идеями этого направления Георгий Товстоногов, художник, вышедший из 1940‑х годов. Олег Ефремов, сотрудничающий с тем же Боровским, другими художниками-концептуалистами, сам продолжал быть реалистически мыслящим режиссером, и соединение режиссерского решения и сценографии в иных спектаклях Ефремова выглядело чисто механическим.

### \* \* \*

Наше театральное искусство само в значительной степени являлось продуктом советской тоталитарной системы, несло в себе многие ее особенности.

Театральное пространство было единым и организованным так, что в центре находились наиболее яркие и влиятельные театры. А остальные располагались вокруг этого центра, образуя некие концентрические круги. Это было выражением центристски ориентированного социума. В этом едином пространстве существовало высокое напряжение, театры соревновались и боролись друг с другом за влияние, пытаясь занять если не самое центральное, то, по крайней мере, приближенное к центру положение. Так обеспечивалось стремление к некоему единому высокому уровню, создавались определенные критерии и все театральные организмы объединялись в некоем общем процессе.

Модель театра, какой она сложилась к 1960‑м годам, была моделью замкнутой, центристски ориентированной, с художественным лидером во главе, обладающим безграничной властью в пределах своего театрального организма, объединенного единством идейных, художественных, психологических принципов. Этот театр очень бережно и любовно охранял свою суверенность от вторжения чужой творческой воли.

Каждый крупный театр типа БДТ Г. Товстоногова был неким малым государством в большом государстве. Между этими двумя государствами устанавливались отношения борьбы и противостояния. Театральное государство по силе и эффективности своего влияния на общество не хотело уступать официальному. Понятно, что фигура художественного лидера была фигурой столь же авторитарной, как и в политической системе. А его власть в пределах своего театрального организма — столь же абсолютной.

{14} Были и более мягкие варианты. «Современник» тоже сложился на основе замкнутой модели. Но принципы взаимоотношений внутри коллектива были более либеральными.

Однако общим у всех театров было наличие художественной компании, которую часто называли «коллективом единомышленников». Она основывалась на единстве художественных и идейных взглядов.

Характерно, что в период заката шестидесятничества коллективы единомышленников начинали распадаться. Возникали внутренние конфликты, что, конечно, ослабляло и авторитет режиссера, и возможность достижения художественного результата. Практически все крупные шестидесятники прошли через кризис и фактический развал своих трупп. С Ефремовым это происходило дважды — в «Современнике», затем во МХАТе. Эфрос в Театре на Малой Бронной тоже пережил глубокий кризис своей актерской команды, что отчасти побудило его занять руководящую должность в Театре на Таганке, когда Любимов оказался в эмиграции. У Любимова после возвращения из эмиграции возникла необходимость раздела труппы, что привело к появлению «Содружества актеров Таганки», куда вошли многие из любимовских актеров во главе с Николаем Губенко.

Театры шестидесятников в пору своего возникновения и расцвета работали, как правило, на основе некоей единой художественной и идеологической программы, которую проводил лидер театра. В театре шестидесятников не мог возникнуть спектакль, чуждый идеологическим и эстетическим принципам коллектива. Лицо театра целиком и полностью определялось лидером. Поэтому БДТ называли театром Товстоногова, Таганку — театром Любимова и т. д.

Следующий этап жизни театра (в постсоветской реальности) уже не будет связан ни с единой программой лидера театра, ни с единомыслием внутри коллектива. В основу будут положены иные принципы. Хотя такие режиссеры, как Марк Захаров и Петр Фоменко, тоже относящиеся к поколению шестидесятников, еще будут опираться на свои сплоченные труппы и пытаться проводить единую художественную и идеологическую программу, этот тип театра уже попадет в контекст иной культурной ситуации и поэтому приобретет несколько иное звучание, чем в 1960‑е годы. Однако об этом поговорим в главе о жизни театра шестидесятников в 1990 – 2000‑е годы.

### \* \* \*

Шестидесятники — первое поколение интеллигенции, воспитанное советской школой и советским вузом. Их формирование целиком и полностью прошло в русле советской идеологии. Годы рождения этого поколения условно можно обозначить так: между 1921‑м и 1931‑м. Но важно не только то, что это советское поколение, но и то, что это первое *образованное* советское поколение.

{15} Другое дело, что уровень образованности интеллигенции советского времени значительно уступал уровню образованности интеллигенции дореволюционной. А. Солженицын советскую интеллигенцию вообще называл «образованщиной», отказывая ей в действительном багаже знаний и культурного опыта. В этом определении есть доля истины, потому что шестидесятники — это, как правило, интеллигенция в первом поколении, лишенная культурных корней. Кроме того, полученные ими в советских вузах знания были не слишком разнообразными, поскольку система советского образования отсекала очень большую часть мирового опыта и была пронизана материалистической марксистской идеологией.

Но тем не менее у шестидесятников, как и у других поколений советской интеллигенции, в 1960 – 1980‑е годы в системе ценностей образование и культура были на первом месте. Быть образованным и культурным человеком в обществе считалось престижным. И, так или иначе, но интеллигенция в 1960 – 1980‑е годы была передовой прослойкой общества. Из ее недр вышло немало известных деятелей науки, культуры и искусства.

Поколение шестидесятников было воспитано на любви к русской классической литературе и культуре XIX века в целом. Система сталинского гуманитарного образования была достаточно узкой, поскольку базировалась главным образом на реализме, образцами которого считались сочинения Пушкина, Гоголя, Толстого. Сталин, например, был весьма благосклонно настроен по отношению к МХАТу, сделав из него образцовый театр, призванный, с одной стороны, сохранить свои традиции, с другой — служить советской власти. Но МХАТ был тоже реалистическим театром. Все, что в русской культуре шло от эпохи модернизма, перечеркивалось и уничтожалось. Так был уничтожен театр Вс. Мейерхольда, затем А. Таирова, С. Михоэлса и др.

Шестидесятники в театре — А. Эфрос, О. Ефремов — на самом раннем этапе «оттепели» выглядели очень традиционно, поскольку исходили в своем творчестве из традиций Станиславского, то есть из школы психологического реализма. Но чуть позднее в орбите внимания такого шестидесятника, как Ю. Любимов, оказалось и творчество Вс. Мейерхольда. Г. Товстоногов и тот же Ю. Любимов обратились к опыту зарубежного театра, в первую очередь Б. Брехта.

С литературой дело обстояло несколько иначе. Характерно то, что из литературы прошлого шестидесятники в первую очередь восприняли именно Пушкина, Толстого, Чехова. То есть литературу, условно говоря, реализма, а, скажем, не модернизма. Интерес к Серебряному веку возникнет несколько позже, у более молодых, чем шестидесятники, поколений. А такие фигуры, как И. Бунин, В. Набоков, никогда не попадали в сферу внимания шестидесятников. То есть они могли читать эту литературу, но они ее никогда не ставили, как не ставили обэриутов (к творчеству обэриутов, равно как и к литературе {16} модернизма и авангарда в целом, в театре обратилось также следующее за шестидесятниками поколение).

В искусстве шестидесятников возник человек с его уникальным личностным складом, богатством внутреннего мира. Поэтому о чем бы ни рассказывало искусство шестидесятников, оно прежде всего говорило о человеке и защищало человека. Сам термин «социализм с человеческим лицом» свидетельствует именно об этом.

Гуманизм шестидесятников был прежде всего *этическим* гуманизмом. Вопросы нравственности, поднимаемые в спектаклях А. Эфроса, Г. Товстоногова, Ю. Любимова, О. Ефремова, — первостепенные вопросы. Этическая тема — одна из ведущих в искусстве шестидесятников.

*Этический* гуманизм шестидесятников — это своего рода христианский канон без религиозного содержания. Этический гуманизм шестидесятников, впервые в советской истории, осуждает насилие во всех формах, прежде всего насилие над личностью. И, соответственно, утверждает запрет на кровопролитие, на убийство. В некоторых случаях этот гуманизм проявляет близость к пацифизму.

В творчестве шестидесятников обсуждается такое понятие, как человечность. Рассматриваются нравственные конфликты между людьми. Особенно всеми этими темами интересовался Г. Товстоногов, который вообще близко стоял к традиции русского гуманизма, ставил много классики, а также А. Эфрос, Ю. Любимов. В 1990‑е годы, когда шестидесятники перестанут влиять на культурные, социальные и политические процессы в обществе, возникнет новая эпоха, которая уже не будет опираться на традиционные гуманистические ценности.

### \* \* \*

Человек в творчестве шестидесятников обладал чертами уникальной человеческой индивидуальности, неповторимостью внутреннего склада, то есть выраженными *личностными* свойствами. Личность в ментальности шестидесятников противостояла массе. Отсюда нелюбовь к массовой культуре. Отсюда и пренебрежение развлечением. Развлекательные жанры (главным образом эстрада) в системе ценностей занимают низшую ступень. Почитается *серьезное* искусство, ориентированное на личность, на знатока. Приветствуется *серьезный* театр. А театр шестидесятников был в массе своей театром *серьезным*. Только М. Захаров, руководитель Театра им. Ленинского комсомола (с конца 1960‑х годов), который тяготел к развлекательным жанрам, стоял несколько особняком в театре шестидесятников: считалось, что он обслуживает *массового* зрителя, и это, в общем, было правдой. Кумирами были серьезные режиссеры — {17} Анатолий Эфрос и Юрий Любимов, поразительно близкий Эфросу по мировоззрению, несмотря на эстетическое различие манер.

Актерское творчество, порожденное эпохой «оттепели», тоже основывалось на *личностном* начале. Такие актеры, как В. Высоцкий, А. Демидова, И. Смоктуновский, И. Чурикова, С. Юрский и др., обладали выраженным личностным стилем. В отличие от классической мхатовской актерской плеяды, чье искусство основывалось на перевоплощении, актеры «оттепельной» генерации в игре исходили прежде всего из себя, своей личности, определенным образом окрашивая собственные создания. Не актер подчинял себя роли, а роль подчиняла себя актеру. Поэтому, скажем, в игре Аллы Демидовой всегда на первый план выходили ее личностные свойства — интеллект, интеллигентность, своеобразная внутренняя грация. В игре И. Смоктуновского на первый план выходили его «неотмирность», необычайная чуткость души, утонченность переживаний.

Личностное начало проявилось и в героях такого «оттепельного» автора, как Александр Володин. Если в сталинистской драматургии герой должен был выражать коллективистские интересы, то у «оттепельного» автора возникают индивидуальные интересы. Женька Шульженко, героиня первой пьесы Володина «Фабричная девчонка», широко прошедшей по всей стране, идет наперекор коллективу, который пытается ее «исправить», а на деле превращает в отщепенца и изгоя. Пьеса о том, как человека ломает советская реальность.

Шестидесятники верили в то, что человеческая личность уникальна и обладает внутренним богатством, даже талантом.

В знаменитой пьесе «Моя старшая сестра» Володин рисует образ внешне обыкновенной девушки Нади Рязаевой, работающей учетчицей. При этом у нее обнаруживается настоящий актерский талант, которым она жертвует ради своей младшей сестры.

В «Похождениях зубного врача» А. Володина возникла также личность интеллигента — слабого человека, не умеющего сопротивляться, терпящего поражение в окружении людей более приспособленных к жизни, корыстных. Идеал слабого интеллигента, выделяющегося своей духовностью или талантом, стал идеалом времени. Надо сказать, что это был утопический идеал, как и многое из того, во что верили шестидесятники.

Духовность в ментальности шестидесятников противопоставлялась материальному — деньгам, карьере, накопительству. Очень характерен для времени был пример Наташи из «Трех сестер» А. Чехова с ее инстинктами приобретательства, хозяйственности, желанием прибрать все к своим рукам. Наташа для времени — символ пошлости, того, что противостоит интеллигентным сестрам — символу духовности. (Эти мотивы очень широкое распространение получили в режиссуре А. Эфроса.)

{18} Духовность — это некая настроенность на мировую гармонию, это обретенный смысл жизни. И это еще и противостояние жестокому, детерминирующему миру зла (в подтексте — советскому миру).

Духовность, равно как и интеллигентность, — основные понятия времени. Практически духовность и интеллигентность — это одно и то же. Интеллигентность не мыслилась без духовности.

А ведь в 1960‑е годы многие претендовали на то, чтобы быть интеллигентами. Вопрос интеллигенции широко обсуждался и в литературе — Ю. Трифоновым, А. Битовым. Ю. Любимов поставил две повести Ю. Трифонова, посвященные этим проблемам. Проблемы интеллигенции обсуждались и в постановках чеховских пьес. Чехов, который, по словам Ахматовой, для интеллигенции был иконой, стал основным классиком в театре 1960 – 1980‑х годов. Разговоры об интеллигенции на материале чеховских пьес вел не только А. Эфрос, но и Г. Товстоногов, и другие режиссеры.

### \* \* \*

Вопрос о происхождении интеллигенции, о ее культурных и иных традициях в 1960‑е годы самой интеллигенцией не обсуждался. Она исходила из самых общих представлений о некоей особой исторической миссии интеллигенции, являющейся совестью нации. Хотя определенный кодекс чести у советского интеллигента существовал.

Это, как уже было сказано, — нестяжательство, пренебрежение материальными ценностями, карьерой, противостояние потребительству.

Но самым важным качеством интеллигента считалась образованность. А в связи с этим возникала необходимость поддерживать свой образовательный статус. Поэтому важным занятием интеллигенции в 1960 – 1980‑е годы было чтение книг, просмотр кинофильмов, спектаклей.

Реально интеллигенция брала на себя столь большие обязательства, что выполнить их ей было не под силу. Например, отказ от успеха, от карьеры обрекал интеллигента на те лишения, которых он был не в силах вынести. Поэтому в массе у интеллигенции рождалось двойное сознание. В душе — для себя — она продолжала быть преданной тем высоким моральным нормам, которые предъявлял ей кодекс чести интеллигента. В реальности интеллигенты эти нормы нарушали: вступали в партию, делали карьеру, зарабатывали деньги. Правда, шестидесятники, вступавшие в партию на волне XX съезда, объясняли это искренней убежденностью в том, что партия должна состоять из порядочных людей, — тогда будет легче осуществлять в стране перемены. Это точка зрения была очень распространенной в 1950 – 1960‑е годы. Но в каких-то других отношениях в среде интеллигенции процветал нравственный конформизм, слова расходились с делами.

{19} Был и другой отряд интеллигенции — те, кто уходили в андеграунд, становились маргиналами. Эти представители интеллигенции радикально и решительно рвали связи с советским истеблишментом и не ждали от него никаких благ. Советский андеграунд — это прежде всего культурная среда. Туда и уходили главным образом для того, чтобы «на свободе», в укрытии какой-нибудь бойлерной или дворницкой, писать романы, пьесы, стихи и песни, сочинять музыку. Из советского андеграунда впоследствии вышло много талантливых писателей и музыкантов, получивших широкое признание уже в постсоветскую эпоху.

К андеграунду так или иначе была приобщена и та интеллигенция, которая встроилась в систему советских учреждений. Она была очень активным потребителем «там-» и «самиздата». Это помогало ей поддерживать свой образовательный и культурный статус, который заключался в чтении не только нелегальной литературы, но и той, что печаталась в ведущих журналах — «Новом мире» и «Иностранной литературе». Необходимым в плане утоления духовного голода для интеллигенции было также посещение таких театров, как Таганка, «Современник», БДТ в Ленинграде, Театр на Малой Бронной, когда там работал А. Эфрос. В результате активного потребления культурных ценностей она приобретала реальное интеллектуальное превосходство. И действительно, по уровню своего самосознания была передовым отрядом в обществе.

В сознании интеллигенции прочно утвердилось неприятие всего советского и ориентация на «свободный» Запад.

Признак русской интеллигенции, возродившийся в 1960‑е годы, — оппозиционность господствующей власти. Выраженный критический настрой, разговоры о техническом и научном отставании от ведущих западных стран, о зажиме свободы творчества — вот набор тем, который циркулировал в обществе. Эти же темы попадали и в кинематограф и театр.

Вместе с тем советская интеллигенция, «зацикленная» на социальных проблемах и ненависти к режиму, формировалась однобоко. Ей не были доступны многие из тех удовольствий, которыми жили люди на Западе, — туризм, индустрия развлечений, изобилие продуктов питания и одежды. Поэтому ее ригоризм был отчасти вынужденным. Она отказывала себе в том, чего не могла получить по объективным причинам.

Зато советская интеллигенция действительно была реальным носителем культуры. Ощущая свое превосходство в этих вопросах, она слагала мифы об отсутствии культуры в Соединенных Штатах, о том, что литература и искусство не играют там такой важной роли в жизни людей, как в Советском Союзе. Это был миф, который развеялся уже к XXI веку. Но миф этот говорил о том, что вопросы культуры играли в сознании советских интеллигентов действительно преувеличенную роль. Культура в Советском Союзе становилась на место божества. Особенно сильно это сказалось в поколениях, шедших за {20} шестидесятниками, хотя и самим шестидесятникам обожествление культуры тоже было не чуждо.

Культура шестидесятников стояла на службе у их идеологии. Или можно сказать наоборот: идеология стояла на службе у культуры. Во всяком случае, культура была идеологизированной. Она проводила в обществе определенный набор общественно-политических идей. Она, в конечном счете, вырабатывала моральный кодекс интеллигента.

Разница между теми, кто относил себя к настоящей интеллигенции (Любимов, Эфрос и пр.), и официальными представителями власти заключалась именно в уровне культуры. Очень часто, практически всегда власть, которая запрещала произведения искусства, литературы, делала это прежде всего из-за своей неспособности их понять. Власть в основном состояла из тех «выдвиженцев» 1920 – 1930‑х годов, которые происходили из крестьян и рабочих и в лучшем случае имели рабфаковское образование. Если бы культурный уровень власти позволил ей понять, к примеру, «Доктора Живаго» Б. Пастернака, возможно, она обошлась бы с писателем не столь сурово.

Общее у советской и дореволюционной интеллигенции — противостояние власти. Однако если интеллигенты начала века хотели выражать интересы простого народа, то интеллигенция 1960‑х выражала свои собственные интересы как образованной прослойки, носительницы культуры. Ее методы борьбы с государственным режимом были гораздо более мягкими, чем у дореволюционной интеллигенции, которая могла прибегнуть в том числе и к террору. А. В. Соколов, автор книги «Интеллигенты и интеллектуалы в российской истории», считает, что «оппозиционность шестидесятничества была *игровой*, а не террористической»[[3]](#footnote-4). На мой взгляд, с этим нельзя полностью согласиться. Потому что игровой оппозиционность шестидесятничества была лишь отчасти. Нельзя, скажем, назвать деятельность А. Сахарова, А. Солженицына и даже режиссеров-шестидесятников игровой. Впрочем, элемент игры с властью, несомненно, был в поведении Ю. Любимова, О. Ефремова, в меньшей степени — Г. Товстоногова и А. Эфроса. Но лишь в поведении, а не в сути отношений с государством.

Культура, запас знаний, широта представлений о мире, толерантность, приверженность общечеловеческим и культурным нормам и ценностям — именно это и оказалось тем рычагом, который сбросил советский режим. Он был уничтожен прежде всего идеологически, а потом уже политически. И в этой идеологической борьбе с режимом ведущая роль принадлежит, конечно, шестидесятникам. Они были первыми, кто поставил под сомнение многие из советских ценностей, несмотря на то что субъективно не стремились сбросить советскую власть, а стремились, как уже было сказано, ее просто очеловечить. На деле «очеловечивание» оказалось фактическим уничтожением.

{21} Шестидесятники, получив образование и культуру от советской власти, стали ее могильщиками. Вот парадокс: власть, которая гордилась тем, что вырастила свою интеллигенцию, на самом деле вырастила себе могильщика.

### \* \* \*

Но сегодня как никогда очевидно, что шестидесятники пережили драматическую судьбу.

Сформированные духовно пафосом отрицания сталинизма и жившие надеждой установления более гуманного общественного и социального порядка, критически настроенные к тоталитарной власти, демократы по своему духу и убеждениям, отстаивавшие достоинство и духовную красоту обычного человека, шестидесятники, в сущности, и заложили основание реформ конца 1980‑х — начала 1990‑х годов, которые были названы перестройкой.

Она начиналась с иллюзии наступивших свобод и сопровождалась интеллектуальным брожением в обществе, огромным потоком литературы и публицистики, которую теперь можно было свободно печатать, потоком, направленным против тоталитаризма во всех формах его проявления.

Но сама перестройка, как это обнаружилось достаточно скоро, пошла не по тому пути, который виделся шестидесятникам. Перестройка обернулась крахом для шестидесятников, как и для всей интеллигенции, может быть, последним в ее истории, обнаружив весь ее идеализм, нежизненность и ошибки. Социальная реальность 1990‑х преподала интеллигенции урок, окончательно развенчав надежды и упования на благие перспективы истории, показав утопизм этих надежд. Первый раз утопизм разбился о сталинский режим, который уничтожил лучших представителей интеллигенции. Во второй раз он разбился в период перестройки, которая не оправдала ее ожиданий.

После смены нескольких генсеков, умиравших один за другим, в стране воцарилась почти кафкианская ситуация. Абсурдность советской жизни подвела ее к критической точке. Дальше так жить общество уже не могло.

Тогда появился Михаил Горбачев, тоже шестидесятник, советский интеллигент в первом поколении, еще энергичный, полный надежд и замыслов человек, резко отличающийся от «партмаразматиков» типа Брежнева или Черненко. Он и пришел к власти со старой шестидесятнической утопией об установлении «социализма с человеческим лицом». Повел широкие кампании по изменению политического и нравственного климата в обществе. Рассчитывая на постепенное эволюционное реформирование, которое благополучно приведет Советский Союз к искомому идеалу, Горбачев выпустил из тюрем диссидентов, заговорил о новом мышлении, гласности, демократии. «Никто не догадывался об утопичности этих лозунгов, которая состояла в том, что построить “социализм с человеческим лицом” предполагалось, не меняя радикально {22} отношений собственности, экономического и политического устройства страны»[[4]](#footnote-5).

Горбачев в своих действиях опирался на собратьев по поколению типа Вадима Медведева и Александра Яковлева. Он апеллировал к деятелям искусства. Звонил Олегу Ефремову, желая установить с ним сотрудничество. Посещал БДТ в Ленинграде.

В целом кампания Михаила Горбачева, как известно, закончилась бесславно. Выпустив джинна из бутылки, он не мог предвидеть, что джинн разовьет бешеную энергию и придаст ускорение процессам развала социалистического лагеря. Очень скоро этот лагерь перестанет существовать вовсе.

А следующий лидер страны Борис Ельцин будет опираться в своих действиях уже не на шестидесятников, а на поколение Анатолия Чубайса и Егора Гайдара, технократов и математиков прогресса в противовес прежним гуманным утопистам и романтикам.

Со времени президентства Ельцина уже много воды утекло. Постепенно в обществе сложилась иная ситуация. Характеризуя ее, шестидесятник Марк Захаров в свое время говорил: «Наша власть больше не нуждается в диалоге с интеллигенцией. Мостик, который короткое время существовал между нами и ими, лопнул как мыльный пузырь»[[5]](#footnote-6). В этих словах слышны нотки разочарования.

## **{****23}** Глава IАнатолий Эфрос: «драма неосуществимости»

Анатолий Эфрос (1925 – 1987) окончил ГИТИС в 1950 году, курс Н. В. Петрова. Н. В. Петров был интеллигентом еще старой формации, работавшим с Вс. Мейерхольдом и многое от Мейерхольда воспринявшим. В ГИТИСе конца 1940‑х годов это обстоятельство сильно усложняло жизнь педагога. О Петрове ходили разговоры, суть которых заключалась в том, что он проповедует взгляды «врагов народа».

От Петрова у молодого Эфроса интерес к игре, к игровому театру, который он в свой ранний период объединяет с театром психологическим; уроки последнего ему преподали ученики К. С. Станиславского А. Д. Попов и М. О. Кнебель. Во время учебы Эфрос посещал также их занятия. А. Д. Попов и М. О. Кнебель — знаменитая пара педагогов, последователи Станиславского. Попов был главным режиссером Театра Советской Армии. Кнебель — главным режиссером Центрального детского театра. Она в 1954 году и пригласила молодого режиссера в ЦДТ (до этого он работал в Рязани, потом в маленьком театре Центрального дома культуры железнодорожников в Москве, затем в областном Театре им. А. Н. Островского), который принес Эфросу раннюю известность.

В 1950‑е годы М. О. Кнебель работала этюдным методом, который она переняла у своего учителя К. С. Станиславского. Суть этюдного метода сводилась к тому, что репетиции спектакля начинались не с застольной читки пьесы, а с пробы «ногами». Актеры, минуя стадию обсуждения пьесы за столом, сразу выходили на сценическую площадку и, без знания текста, искали действие в живой импровизационной манере. Этюдный метод строился на спонтанных реакциях и помогал актерам уйти от штампов и добиться естественного правдивого существования. В 1950‑е годы этюдный метод произвел в театре революцию. Продуктом этой революции и были спектакли молодого Эфроса.

Позднее Эфрос вспоминал: «А. Д. Попов сказал однажды, посмотрев наш спектакль: “ваших актеров могут переиграть только собаки”. Это было для нас большой похвалой. Ибо мы тогда стремились к абсолютной, если хотите, “реактивной” естественности»[[6]](#footnote-7). Она и стала результатом применения этюдного метода.

{24} «Этюдный метод, — писал Эфрос, — сверхпрактическая вещь. После действенного разбора все должно быть так ясно, чтобы сразу можно было выйти на сцену и сымпровизировать. <…> Надо мыслить действенно-психофизически. Основа такого мышления в том, что человек видит все через действие, через столкновение. Если подходить так к спектаклю, то в нем никогда не будет скуки, сонности, и это все будет взято не с неба, а из самой жизни»[[7]](#footnote-8).

Актриса Антонина Дмитриева, которая начала работать с Эфросом еще в Детском театре (потом перешла с ним в Ленком, а оттуда в Театр на Малой Бронной), вспоминала, что в «в 50‑е, 60‑е годы все говорили, что Станиславский великий, он открыл действие, но никто в этом ничего не понимал, поверьте. Эфрос, кажется, единственный мог расшифровать это понятие и применить его на практике так результативно»[[8]](#footnote-9).

А. Эфрос был таким режиссером, для которого понятие «действие» было очень живым и конкретным. Он все строил «через действие, через столкновение» и в этом, конечно, был последователем школы Станиславского. Обновление традиций Станиславского, нахождение точек пересечения базовых категорий «системы» с конкретностью современной жизни, современной психологии стало актуальной задачей времени.

В довоенные годы знамя Станиславского нес МХАТ. Но после войны МХАТ был уже не тот театр, который некогда служил примером высокого искусства. В 1940 – 1950‑е годы театр погрузился в кризис, его реализм как будто окостенел и превратился в формализованный музейный стиль. Поэтому молодая режиссура, которая входила в творческую жизнь в этот период, стремилась к тому, чтобы стряхнуть со Станиславского пыль академизма и нежизненности и соединить методологию и эстетику этой школы с содержанием современной реальности.

Еще в период учебы в ГИТИСе, как впоследствии вспоминал Эфрос, все «говорили о необходимости достоверности и естественности, о необходимости изучать репетиционный метод Станиславского, помогающий созданию натуральности актерского поведения. Это было возрождение интереса к Станиславскому именно на основе нашего стремления к правде»[[9]](#footnote-10). И еще: «Мы стали работать в искусстве, как нам казалось, из любви к МХАТ и в протесте против него»[[10]](#footnote-11). «Точно так же, как и многие другие, пришедшие в искусство в определенные годы, я был полностью под влиянием спектаклей Художественного театра. <…> Я в то время выучивал Станиславского наизусть, мог бы определить, когда, где и что он сказал. Я интересовался методом физических действий, методом действенного анализа и пр. и пр. <…> Иногда казалось, что {25} в практике этого театра будто бы осталась только форма правды, а самой правды не хватало. Осталась как бы форма бытового спектакля, одна только форма бытовой игры. <…> Одним словом, метод Художественного театра оставался для нас незыблемым, надо было только вдохнуть в него какое-то новое содержание, новые образы, новые характеры»[[11]](#footnote-12).

«Новое содержание» и «новые образы» в этот период были связаны с современной реальностью. Искусство начало стремиться к тому, чтобы отразить современную жизнь во всем ее колорите, ритмах и существе.

В связи с этим в театральной среде возникло увлечение неореализмом: «На последнем курсе института мы жили спорами вокруг <…> итальянского неореализма. <…> Для многих неореализм был примером истинности, безыскусственности, подлинности страсти»[[12]](#footnote-13).

В духе неореализма писал свои пьесы и драматург Виктор Розов, который в 1950‑е годы стал одним из ведущих авторов театра. Пьесы Розова точно отражали современную реальность, современные характеры. Они дали театру и нового героя — «внешне легкомысленного <…> мальчишку, который впервые учится думать и чувствовать серьезно и самостоятельно»[[13]](#footnote-14). Этот герой и появился на сцене в первых спектаклях молодого Эфроса — в «Добром часе» (1954) и «В поисках радости» (1957).

Новый герой совпал по своему пафосу со временем перемен, когда вся страна будто бы выходила на нехоженую дорогу. Отринув груз прошлого опыта, страна должна была наработать новый опыт. Мальчишка, который учится жить и весь устремлен в будущее, а оно — так верилось в эти годы — будет принадлежать ему, и стал символом «оттепели». У мальчишки впереди была благая цель — построить жизнь на началах честности, принципиальности и ответственности. Перспектива истории виделась в самых радостных очертаниях. Такова была вера «шестидесятников» — молодого Анатолия Эфроса, затем Олега Ефремова, который тоже в эти годы был одержим историческим оптимизмом.

«… При первом чтении “В добрый час!” мне не понравился, — писал Эфрос. — Школьная проблема — “кем быть, каким быть” — меня не интересовала. Я про себя решил — бороться с автором. Сделать спектакль с идеей, как мне тогда казалось, по крайней мере, равной чеховской, — тоска по лучшей жизни. Обеспеченный парень тоскует по трудной жизни.

А приходится снимать туфли в дверях, оттого что пол в комнате натерт до блеска.

Только все это надо было поставить не в плане театрально-комедийных пьес, а в плане настоящей современной психологической драмы-комедии.

{26} И потом — показать дом, где каждый живет своим. Вошел папа — у него свое. Пришла мама — у нее свое. И все говорят и мыслят параллельно, не скрещиваясь. Все ходят по комнате, бубнят свое и друг друга плохо слышат.

Но опять-таки не эстрадно, а драматично, как это в жизни бывает, хотя для постороннего все это может показаться забавным.

А по смыслу — тоска по еще не изведанной, еще не протоптанной кем-то заранее жизни»[[14]](#footnote-15).

На сцене была выстроена комфортабельная профессорская квартира, которая располагалась на круге. С помощью круга вперед выдвигалась какая-то ее часть. Квартира была обставлена дорогими добротными вещами, в ней царил «тот холодный тяжеловесный уют, который возникает везде, где мебель властвует над людьми, где ее холят больше, чем следует; можно было понять Андрея, временами испытывавшего желание “наплевать во все углы”»[[15]](#footnote-16). Критик З. Владимирова отмечала также, что семья Авериных, несмотря на свой достаток и высокий общественный статус, производила впечатление неблагополучной: «Неблагополучие определялось некоторой отрешенностью от мира сего главы дома профессора Аверина, чрезмерной суетностью его жены, простой женщины, дорвавшейся до “хорошей жизни” и не умеющей умно распорядиться ее благами, подавленностью старшего сына — актера, оказавшегося не в ладах с профессией, и тревожным легкомыслием младшего, легкомыслием, за которым таилась боль»[[16]](#footnote-17).

В эту семью из Иркутска приезжал племянник Аверина Алексей (О. Ефремов), «долговязый белобрысый парень из глубинки, вошел в квартиру к столичным родственникам немного робея, но, не предвидя дурного приема, — слишком чистое сердце для этого! — и сразу обозначился водораздел между ним, человеком трудной и истинной жизни, и здешними, вполне уважаемыми, но все же тепличными обитателями»[[17]](#footnote-18). «Алеша — совесть спектакля Эфроса»[[18]](#footnote-19), — заключает свое рассуждение критик.

В герое этого спектакля Андрее (В. Заливин) «сквозь безалаберность, внешнюю разболтанность проступает <…> острейшая уязвленность тем, как худо, пусто он жил до сих пор»[[19]](#footnote-20).

Эфрос ставил этот спектакль «в новой манере сценического общения, чуждый прямолинейному диалогу», «свободный, раскованный, без мизансценической элементарщины»[[20]](#footnote-21). Иными словами — спектакль не тенденциозный, без нажимов и острых углов. Действие происходило словно за четвертой стеной, {27} и зрители наблюдали течение будней в доме Авериных. Фронтальных, развернутых на зал, мизансцен здесь не было. Напротив, Эфрос выстраивал, даже с некоторым риском, мизансцены, развернутые внутрь сцены — персонажи оказывались спиной к зрителю. «Актеры — участники спектакля располагались в этой квартире с полнейшей непринужденностью, в жизненных позах, найденных в этюдных репетициях. Так, кульминационная сцена разоблачения Вадима Развалова заставала Андрея в мягком кресле, повернутом тыльной стороной к зрителям; его брат Аркадий ничком лежал на кровати, пряча голову в подушки, — и только напряженные руки одного да вздрагивающая спина другого выдавали меру их заинтересованности и волнения»[[21]](#footnote-22).

По свидетельству А. Эфроса, этому спектаклю, который в целом был безоговорочно принят огромным количеством зрителей, все же предъявляли претензии в «аморфности формы», «в эпигонстве МХАТ». «Мы злились: какая форма? Есть непосредственность и естественность, есть природа. Естественная психологическая непосредственность, культ живого, часто случайного, импровизация, свобода сценического поведения — и никаких фокусов»[[22]](#footnote-23).

«Импровизация, свобода сценического поведения, культ живого, часто случайного» — вот приметы режиссерского почерка молодого Эфроса. Этот почерк тяготел к неореализму, к изображению живого потока действительности, существующей самой по себе, непроизвольной и стихийной.

Вторая пьеса В. Розова «В поисках радости» тоже была решена в стиле неореализма, с одной стороны, и в конфликте с автором, с другой. В. Розов все-таки был немножко моралистом и чересчур педалировал антимещанский пафос своей пьесы. У него, с одной стороны, Леночка — вариация Наташи из «Трех сестер», скупающая труднодоступную в советские пятидесятые мебель и заставляющая ею всю квартиру так, что становилось трудно дышать. С другой — подросток Олег, бунтующий против засилья вещизма, в кульминационный момент скандала рубящий эту мебель отцовской шашкой — трофеем гражданской войны, — висящей на стене.

«Розова часто ставили, — писал Эфрос, — подчеркивая так называемую социальную сторону. Допустим, борьба с мещанством. Против “обуржуазившихся” мещан, которые хорошо зарабатывают, все тянут в дом, с утра уходят в магазин за сервантом и т. д.»[[23]](#footnote-24). Режиссеру же хотелось найти «более абстрагированную» или «более философскую» подоплеку пьесы: «Ну, хотя бы так: поэзия и проза»[[24]](#footnote-25).

О более позднем Эфросе, Эфросе периода Ленкома, будут говорить, что отличительное свойство его режиссуры — поэтичность. Исток этой поэтичности — в его ранних спектаклях, конкретно — в пьесе «В поисках радости». {28} Режиссеру хотелось «придумать какой-то более подвижный жанр, в котором все должно быть и легче и драматичнее, чем в бытовой психологической пьесе. Многие потом отмечали, — продолжал Эфрос, — что у нас поведение актеров на сцене часто казалось легкомысленным, будто не было привычного “общения” и быта. А смысл доходил, и правда была. Часто актеры, подавая текст, совершенно не знают, что делать на сцене. У нас же “внутри” текста завязывалась некая безудержная игра, и она как бы легким дыханием наполняла и поднимала сам текст»[[25]](#footnote-26).

Эфрос уже в ранний период своей режиссерской деятельности соединял психологический театр с игрой, которой он научился у своего педагога Н. В. Петрова, последователя Мейерхольда. В игровом начале и крылись истоки эфросовской поэтичности. Именно легкая и подвижная, насыщенная оттенками настроений игра приподнимала действие над бытом и придавала ему свободу и воздушность.

Олег (К. Устюгов), герой спектакля «В поисках радости», сочинял стихи. И отличительной особенностью такого героя становилось поэтическое восприятие мира, а вовсе не идейная принципиальность, сказывавшаяся в ненависти к вещизму.

Хотя тема неприятия вещизма в этом спектакле была. Просто она не была подана в лоб, тенденциозно. Но она прочитывалась в атмосфере большой, дружной и не очень состоятельной семьи, оставшейся без отца, семьи, в которой на первом месте были духовные запросы. Она обнаруживала себя в честности и простоте матери (В. Сперантова), для которой бескорыстная любовь к науке ее сына Федора была важнее его материального благополучия. Она раскрывалась в ранней порядочности ее еще не взрослых детей — Олега и Тани, которые вообще были далеки от жизненной прозы. Она выявлялась даже в умонастроениях старшего брата Федора, который бросился зарабатывать деньги под давлением своей молодой жены Леночки, но по натуре оставался человеком, стоящим выше материальной обеспеченности в жизни: его терзания, сомнения и метания между матерью и женой были тяжелы не только ему самому, но и всем окружающим.

Была в спектакле еще одна пара — отец и сын Лапшины. Первый — тертый калач, усвоивший себе, что честность — это не то, что приводит к достатку в жизни. Критик З. Владимирова увидела в фигуре Лапшина-старшего человека, «принявшего за норму политические и нравственные искривления 40‑х годов»[[26]](#footnote-27). Лапшин и сына растит в таких же понятиях, отчего Лапшин-младший уже смолоду человек, лишенный самоуважения и достоинства: он может залезть отцу в карман и побои отца не считает за унижение.

Надо учесть исторический и социальный контекст, в котором появился спектакль. Тогда тема отцов и детей, старого и нового неизбежно ассоциировалась {29} с эпохой культа и его преодолением. Поэтому юный герой Олег в этом спектакле неизбежно становился символом новой свободной эпохи, а такой персонаж, как Лапшин-старший, воспринимался как представитель старого, уходящего, но еще не побежденного исторического периода. Их противостояние и составляло политический и нравственный пафос спектакля. Эфрос, конечно, не мог не учитывать этот социальный и исторический контекст. Поэтому режиссер его и отразил в своем спектакле. Другое дело, что Эфроса с самого начала нельзя было отнести к политически заостренным художникам. Политическую заостренность можно будет увидеть в спектаклях его ровесника по поколению Олега Ефремова и еще в большей степени — в спектаклях Юрия Любимова. Но и Эфрос, разумеется, не был чистым поэтом, стоящим над социальной, политической, а заодно и бытовой реальностью. Эфрос начинал как представитель своего времени — с театра, затрагивающего важные гражданские, социальные и политические темы времени. Но, повторяем, делал это более тонко и легко, чем его собратья по поколению.

Важные социальные, политические темы времени были заявлены и в следующем спектакле Эфроса по пьесе В. Розова «Неравный бой» (1960), хотя сам режиссер называл этот спектакль «переходной работой»[[27]](#footnote-28). В герое этой пьесы дяде Романе, бесцеремонном и грубом человеке, любящем учить своего юного племянника Славку уму-разуму, можно увидеть единомышленника Лапшина-старшего из пьесы «В поисках радости». И дядя Роман, и Лапшин-старший — представители того поколения и того стиля жизни, которому молодые герои подчиняться уже не хотят. Но мысль спектакля «вовсе не сводится к “слову в защиту молодых”, — писала критик Инна Соловьева. — Если грубо посягательство старших на мир младших, то есть грубость и в подчеркнутой незаинтересованности младших, в их категорическом отстранении. Впрочем, речь не столько о грубости или о такте, сколько об исторической обусловленности нынешнего поворота темы “отцов и детей”»[[28]](#footnote-29).

В ЦДТ у Эфроса был еще один спектакль по пьесе В. Розова — «Перед ужином» (1962), где эта тема отцов и детей тоже звучала. Только в этот раз акцент ставился все-таки на отцах. Тема детей была написана слабее и составляла только фон действия. Розов, действительно, о детях не мог сказать уже ничего нового.

Режиссер как раз и считал эту пьесу Розова «слабее других его пьес»: «Розов, наверное, как бы исчерпав свой прежний период, мучительно искал чего-то другого взамен своих мальчиков и их, уже знакомых, родителей. Но пока не находил»[[29]](#footnote-30).

{30} Между тем сам драматург полагал, что этой пьесой выразил «дух времени. То новое, своеобразное, что вошло сейчас в нашу жизнь. Ведь произошли невероятные перемены после XX и особенно XXII съездов КПСС. Утверждаются новые категории, нормы жизни — и в повседневном труде и в сфере моральных проблем»[[30]](#footnote-31). Это новое для драматурга было связано с окончательным преодолением наследия культа личности — так верилось в тот период Розову. Ведь и тело Сталина в то время уже было вынесено из мавзолея на Красной площади.

Это обстоятельство как раз и обсуждали розовские персонажи. Положительный герой пьесы Николай Федорович Неделин, человек неподкупной совести и нравственного долга, в пылу полемики бросал некоему Серегину, занимавшемуся темными делами, что такие, как Серегин, только и мечтают о том, чтобы восстановить нормы сталинского времени и тело самого Сталина вернуть в мавзолей.

То есть разговор в этой пьесе шел откровенно политический, тенденциозный, лишенный той свободы и многозначности, которые в прежних розовских пьесах давали возможность режиссеру ввести в спектакль «безудержную игру», чтобы «поднять» текст и наполнить его легким дыханием. Одной прямолинейной политики Эфросу оказалось мало.

Тем не менее в ЦДТ у Анатолия Эфроса был еще один спектакль, самый, пожалуй, знаменитый из всех, что он здесь поставил, — «Друг мой, Колька!» А. Хмелика (1959). В нем была и политика, и открытая, даже кричащая тенденциозность и вместе с тем художественная глубина и убедительность.

Журналист А. Хмелик, сотрудник «Пионерской правды», принес в театр живой материал о шестиклассниках, который дорабатывался вместе с режиссером и актерами. Получилась непростая детская пьеса. Ее события и темы вполне можно было бы перенести и на пьесу для взрослых. Хмелик рассказывал о школе, и эта школа могла бы стать моделью любого советского бездушного учреждения, в котором некоторые люди, не обладающие удобными для окружающих чертами конформизма, записывались в разряд неблагонадежных. С такими расправлялись известными методами сталинских времен, когда «шили» им причастность к тайным шпионским организациям.

Таким неблагонадежным в пьесе Хмелика оказался шестиклассник Колька Снегирев, мальчишка из неблагополучной семьи, где мать-уборщица без отца растила своих детей. Розовские герои все-таки принадлежали к более высокой в материальном и моральном отношении среде. Они не знали тех сторон тяжелой беспросветной действительности, с которыми очень рано пришлось столкнуться Кольке. Они не испытывали и того унижения, которое испытал Колька, когда ему в качестве благотворительного дара вручала ботинки председатель родительского комитета, мама юного карьериста Валерия Новикова {31} и жена ответственного работника. Колька этот дар не принял, почувствовав в такой благотворительности фальшь и внутреннюю недоброту. Он попросту сбежал с торжественного собрания, бросив подаренные ему ботинки. Кольку за эту выходку и за многое другое, что не очень нравилось бездушной, формальной пионервожатой Лидии Михайловне (А. Дмитриева), прочно записали в разряд хулиганов, к которым следует применять особые меры воздействия. Усугубила всю ситуацию информация о неком тайном обществе, которое якобы создал Колька. Последнее уже тянуло на серьезную политику, нюх на это у бдительной пионервожатой был отменный.

Кульминационной в пьесе была сцена, где с Кольки снимали пионерский галстук, что в советские времена выглядело как самое суровое и строгое наказание, к которому прибегали только в вопиющих случаях.

Так бы Кольку и затравили в этой школе, превратив в вечного изгоя, козла отпущения, поставив на нем клеймо политически неблагонадежного, если бы не один персонаж в этой пьесе — пионервожатый Сергей, простой рабочий парень, который пришел в школу по зову души. Именно этот Сергей и сумел «распутать» дело с тайной организацией, убедив всех в его надуманности, именно он пошел на педсовет, чтобы отстоять честь и достоинство Кольки Снегирева. Пьеса имела открытый финал: было неизвестно, сумеет ли Сергей отстоять Кольку, но надежда на это все-таки присутствовала.

Во всяком случае, режиссер этого спектакля Анатолий Эфрос горячо верил в то, что достоинство Кольки Снегирева отстоять необходимо. Он верил в то, что прошли те времена, когда можно было легко состряпать политическое дело и погубить невинного человека.

Убежденность Эфроса во всем этом сказывалась в том, с каким пафосом он ставил этот спектакль. Пафос этот звучал в громком, четко произнесенном хором детских голосов символическом слове «перемена», которое начинало и заканчивало спектакль: «Сперва мы видим двор и всех ребят, застывающих на спортивных снарядах; но вот девчонка с косичками, размахивая портфельчиком, звонким голосом кричит на весь зал: “Перемена‑а‑а!” — и сцена вдруг оживает: взлетают в воздух мячи и скакалки, кто-то ловко карабкается на шведскую стенку, другие лихо перемахивают через “козла”, звенит веселый гомон, мелькают голые руки и ноги, и все сливается в ликующем бурном кружении! В финале спектакля интродукция зеркально повторяется: нам напоминают, что перемена произошла»[[31]](#footnote-32).

Пафос в защиту человеческого достоинства Кольки звучал и в кульминационной сцене спектакля, когда с героя снимали пионерский галстук. Громкая и тревожная дробь барабана, сопровождавшая эту сцену, говорила о вопиющей несправедливости события, о недопустимости такой резкой, такой суровой расправы над мальчишкой.

{32} Спектакль был сыгран совсем юными актерами из студии при Центральном детском театре, где Эфрос начал работать педагогом. Здесь впервые «режиссер отказался использовать травести и, рискуя своей репутацией, вопреки мнению художественного совета, пошел на отчаянный эксперимент: осуществил “Моего друга, Кольку” силами студии при театре, только что набранной, стало быть, ничего не умеющей. Можно даже сказать, что это был самодеятельный спектакль — учебная и постановочная работа совместились во времени. Результат известен: студийная атмосфера на сцене, свежесть и взволнованность исполнения, а главное, точность; в спектакле действовали неоспоримые школьники, как две капли воды похожие на тех, кто находился в зале»[[32]](#footnote-33). Именно про этот студийный ансамбль А. Д. Попов сказал, что таких актеров «могут переиграть только собаки». Кольку играл Г. Сайфулин, который, как и некоторые другие актеры ЦДТ, пройдет с режиссером Эфросом большой путь, составив его постоянную команду.

В эстетическом отношении спектакль «Друг мой, Колька!» содержал новые художественные приемы, во многом менявшие творческую манеру Эфроса.

Спектакли «В добрый час!» и «В поисках радости» были решены полностью реалистически: подробное психологическое существование актеров и столь же подробное натуральное бытовое оформление.

В «Друге Кольке» художник Б. Кноблок предложил Эфросу условное оформление. Он не стал изображать на сцене натуральный школьный двор, а вместо этого сделал эскиз спортивной площадки со шведской стенкой, скамейками, дававшей простор для движения актеров и многообразия мизансцен. В результате условность приема в спектакле была обнажена: «студийцы <…> объявляли очередную картину (“Школьный двор”, “Пионерская комната”) и на наших глазах оборудовали сцену то пожарной лестницей и скамейкой, образующими уголок двора, то верстаком у гаража, где работает новый вожатый Сережа, то зализанными стендами, украшающими обитель вожатой Лидии Михайловны. Самой школы не было — она проступала на горизонте ломким, неустойчивым контуром, напоминающим детский рисунок»[[33]](#footnote-34).

Эфросу в этом спектакле «захотелось живое, совершенно натуральное» «сочетать с искусственным, условным», что помогло создать «не просто психологический или бытовой спектакль, а представление, игру, театр.

Когда я ставил Розова, — писал Эфрос, — я не знал еще, что можно придумать спектакль, а не просто воссоздать живую ткань»[[34]](#footnote-35).

Сочетание условного оформления и безусловной психологической игры и стало принципом эстетического решения этого спектакля. Игровой элемент при таком сочетании усилился. Усилилась и роль режиссера, вернее сказать — {33} обнажилась: зрителю стало очевидно, что представление придумано режиссером, сочинено от начала и до конца. Это уже не тот театр, словно спрятанный за четвертой стеной, каким он представал в первых розовских постановках. Здесь четвертая стена словно бы снята, и сценическая площадка оголена, превращена не в бытовой интерьер, а в пространство для игры актеров.

У Анатолия Эфроса в Центральном детском театре были и другие спектакли: «Борис Годунов» А. Пушкина (1957), не слишком удачная работа, поскольку на том этапе, когда режиссер и его актеры были так увлечены современной реальностью, классика им оказалась не по силам. Спектакль получился тяжеловатым и перегруженным психологически.

Был спектакль для маленьких детей «Цветик-семицветик» В. Катаева (1962) — здесь в основе всего лежала веселая и самозабвенная детская игра, строящаяся опять же на сочетании предельной условности и психологической правды.

Был спектакль «Они и мы» Н. Долининой (1964), в котором «еще меньше, чем в “Моем друге, Кольке”, скрывали от зрителя, что он в театре»[[35]](#footnote-36). Психологическая достоверность опять была только в характерах. Во всем остальном — предельная условность. Проблематика — «оттепельная», уже привычная для Эфроса: что есть истинная, а не ложная — для галочки — идейность; что есть истинный, а не ложный секретарь комитета комсомола (под этой должностью в спектакле скрывался еще один преуспевающий последователь эпохи культа). Пьеса была, впрочем, довольно схематичной и не убеждала интересными характерами и живыми лицами. Молодой Эфрос брался за это схематичное произведение из-за актуальности темы.

В период работы в Центральном детском театре режиссер был на редкость последовательным в выборе проблематики. Все его спектакли, так или иначе, имели антикультовскую направленность. Провозглашали нравственные ценности нового времени. Выводили на подмостки нового героя, мальчишку, чьи устремления были направлены в будущую самостоятельную взрослую жизнь, в открытую перспективу истории. Анатолий Эфрос верил, что будущее будет принадлежать молодому поколению людей, чьи души не развращены эпохой 1940‑х годов, чьи социальные, нравственные устремления чисты и бескорыстны.

Для Анатолия Эфроса эпоха «оттепельного» оптимизма продлилась десять лет. В 1964 году он уйдет из Центрального детского театра и станет посвящать спектакли иным темам.

### \* \* \*

В 1964 году Эфрос был назначен главным режиссером Театра им. Ленинского комсомола. Логика назначавшего его начальства, очевидно, была такая: {34} поработал хорошо для детской аудитории, теперь поработай для молодежной. По логике начальства, это было даже своего рода повышение. Но Эфрос доверия не оправдал, он был не тот режиссер, которого можно было ограничить в какими-то рамками. В Театре им. Ленинского комсомола он стал работать, не придавая большого значения названию театра, раскрывая и обсуждая те темы, которые его волновали как художника в данный конкретный момент времени. И обращены эти темы были тоже не к какой-то определенной возрастной категории зрителей, а ко всем тем, кто желал это смотреть и этому внимать. Зрителем в 1960‑е годы становилась очень определенная социальная группа людей — интеллигенция. Она и была основным «заказчиком» искусства. Такие передовые театры, как Театр им. Ленинского комсомола, «Современник», Таганка, БДТ в Ленинграде, обретали своего зрителя и вели его от спектакля к спектаклю, делая главным арбитром и собеседником театра.

Перейдя на другую сцену, Эфрос изменился. Дело не в том, что он теперь стал ставить спектакли не о школьниках и подростках, а о взрослых людях. А в том, что период исторического оптимизма для него, как и для многих других, к середине 1960‑х годов заканчивался. Очевидно, изменения диктовались реальностью, к запросам которой Эфрос был очень чуток. В его творчестве появились новые темы. И сам разговор о действительности приобретал выраженный драматический характер.

Сразу три спектакля в Театре им. Ленинского комсомола были посвящены теме художника — «Снимается кино» Э. Радзинского (1965), «Чайка» А. Чехова (1966), «Мольер» М. Булгакова (1966).

Эта тема была для режиссера очень личной, она, наконец, и раскрыла его, обнажив основные болевые точки души. Тема эта трактовалась драматически, даже трагически. Что предопределяло трагедию? Не только собственное внутреннее беспокойство и коловращение сомнений и страстей художника. Трагедию художника предопределяла система жизни или система власти.

В «Снимается кино» это были те органы, которые могли разрешить или запретить съемки фильма.

В «Чайке» это были представители той художественной среды, которая за долгие годы работы сумела утвердиться и занять основные рубежи в искусстве, их вкусы и критерии определяли все. И именно этим вкусам и критериям не соответствовало творчество начинающего художника Константина Треплева.

В «Мольере» это был сам король Людовик XIV. А художник во всех случаях оказывался фигурой страдательной. Пафос этой новой для Эфроса темы заключался в утверждении свободы творчества. Эта тема в условиях советских 60‑х приобретала остроту и актуальность. Засилье цензуры и унизительная опека над искусством ставила художников в зависимое положение и во многих случаях провоцировала борьбу за свои права. В эту борьбу и включилось поколение шестидесятников. В отстаивании своих творческих прав такие режиссеры, {35} как Эфрос, Ефремов, Любимов, были едины. Но и органы власти, и управление культуры в это и последующее десятилетие не дремали. Запрещались спектакли и фильмы, режиссеров снимали с руководящих должностей.

Эта участь будет уготована и Эфросу. В Театре им. Ленинского комсомола он проработает всего три года. Затем будет снят с должности главного режиссера за то, что его репертуар не соответствует назначению и функциям театра, который должен воспитывать молодежь.

То есть то, против чего Эфрос возражал в своих ранних спектаклях периода ЦДТ, от чего пытался предостеречь, когда говорил о демагогах, карьеристах, последователях эпохи культа 40‑х годов, теперь настигло его самого. Он оказался жертвой советского режима и в этом качестве отныне будет пребывать вплоть до последних дней своей жизни.

Э. Радзинский, обсуждая причину снятия Эфроса с должности в Театре им. Ленинского комсомола, писал, что режиссера сняли за то, «что ставил острые пьесы. За то, что не ставил однодневки к датам, не шел на компромисс.

<…> Посвященные знали: сняли справедливо. Он не умел лавировать, ему было скучно исполнять наш любимейший танец: шажок — налево, два — направо. Он стыдился отвечать беспардонной демагогией и хамством на хамство.

Все это называлось: плохой политик»[[36]](#footnote-37).

Да, Эфрос был «плохим политиком» — он ни разу в своей творческой жизни не пошел на компромисс, никогда не ставил спектакли, которые бы нравились чиновникам от культуры. Этим он отличался от своих собратьев по поколению. Потому что лавировать и идти на компромиссы в той или иной степени умели все — и О. Ефремов, и Ю. Любимов, и Г. Товстоногов, и М. Захаров. В советские времена в театре утвердилась специфическая конъюнктура — спектакли были адресованы «и нашим и вашим». В этом в ту эпоху даже не было ничего предосудительного, все понимали — иначе нельзя. Но Эфрос не понимал этого или не хотел понимать. Поэтому после Театра им. Ленинского комсомола он много лет не получит руководящей должности и в следующем своем театре — в Театре на Малой Бронной — будет работать на положении очередного режиссера[[37]](#footnote-38). Но именно это положение, положение страдающего бескомпромиссного художника, которого режим пытается лишить творческих прав, и принесет ему симпатии интеллигенции. Эфрос станет главным выразителем ее идеологии, ее стремления к свободе. Это стремление словно будет положено в исходное событие всех последующих спектаклей А. Эфроса.

{36} В 60‑е годы Эфрос вышел на свою столбовую дорогу, по которой он будет идти еще два десятилетия, вплоть до перестройки. Противостояние художника, интеллигента и советского режима и послужит почвой для его искусства. Отныне он, как и его собратья по поколению, станет существовать на энергии конфликта.

Так что тема художника и власти, которой Эфрос посвятил сразу три спектакля, была в тот период отнюдь не проходной. Эта тема существовала на самом острие противоречий времени.

Пьеса тогда еще молодого драматурга Э. Радзинского «Снимается кино» Эфросу показалась очень близкой. По его собственному утверждению, он читал ее с таким чувством, «будто рассматривал собственную фотографию»[[38]](#footnote-39).

А. Ширвиндт, исполнитель главной роли в этом спектакле, вспоминал: «Когда в Москве появились “Восемь с половиной” Феллини, Эфрос был картиной потрясен, буквально перевернут. И поставил “Снимается кино” Э. Радзинского явно под впечатлением фильма. Спектакль о взаимоотношениях Феллини и Госкино — я бы определил его так»[[39]](#footnote-40).

Очень талантливый, исключительный художник и система советского контроля над искусством — вот конфликтные полюса спектакля. У кинорежиссера Нечаева, героя спектакля, на том этапе, когда уже готова половина фильма, закрывают съемки. Но конфликт Нечаева и чиновников от искусства в спектакле не был лобовым. «Эфросу удалось растворить наивную прямолинейность (конфликта пьесы. — *П. Б*.) в жизненно точной и теплой атмосфере киностудии, в житейски узнаваемых характерах»[[40]](#footnote-41). Нечаев не бросал в адрес своих недругов гневных филиппик. У Нечаева была тактика не наступательная, а скорее оборонительная. При этом он не собирался сдаваться и портить свою картину, вырезая из нее то, что, по мнению «компетентных товарищей», было ей во вред. После некоторой паузы, означавшей растерянность и спутанность мыслей, он все-таки утверждался в своей правоте и продолжал работать с прежней энергией и отдачей.

Нечаев был лучшей драматической ролью А. Ширвиндта. «Такая роль, если ты хочешь открыть ее по-настоящему и открыть в ней самого себя, требует, если хотите, подвига человеческой откровенности и самоотдачи. Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного. Собственно художник всегда должен быть в таком состоянии»[[41]](#footnote-42), — писал А. Эфрос. По мнению Эфроса? Ширвиндту очень подходила роль в пьесе Радзинского, но актеру поначалу несколько мешало многолетнее {37} увлечение капустниками, которое «делало мягкую неопределенность его характера насмешливо-желчной. Не хватало той <…> муки», которая требовалась художнику. Но в результате А. Ширвиндт сыграл эту роль очень неплохо и после нее, по наблюдению Эфроса, «даже сам немножечко переменился».

В этом спектакле затрагивалась не только проблема взаимоотношения художника с чиновниками от искусства, но и проблема взаимоотношений художника с самим собой.

Э. Радзинский писал: «“Снимается кино” — пьеса о том, как в художнике поселилось некое существо: внутренний редактор. Страх…»[[42]](#footnote-43) В результате Нечаев оказался перед сложной коллизией — быть искренним и правдивым, без скидки на мешающие обстоятельства, давление среды, нажим власти, или поддаться этому страху, пойти на компромисс, оправдывая себя объективными причинами: «… Есть два рода препятствий (для художника. — *П. Б*.): лежащие вне художника и коренящиеся в нем самом. В равных “предлагаемых обстоятельствах” один стряпает однодневки, другой творит искусство подлинное. Выбор зависит от тебя, утверждают Радзинский и Эфрос: можешь стать мастером “вещей, обреченных нравиться”, а можешь — “человеком с гор”, на вершинах которых парят орлы и художники; можешь работать на полном накале, а можешь оправдывать себя удобной мыслишкой, что “заела среда” и есть объективные причины творчески недобирать. Перед этой дилеммой и стоит герой»[[43]](#footnote-44).

Коллизия решалась в пользу подлинного бескомпромиссного творчества. «Спектакль Эфроса — о невозможности убить художника. Что бы с ним ни сотворила судьба и люди, искра божья не дает погибнуть. “Ты сам свой высший суд”. Через страдание и муки — к любви. Апофеозом спектакля был Зов трубы. Когда жалкий фиглярствующий трубач вдруг преображался. <…> И голос трубы становился голосом Гармонии»[[44]](#footnote-45), — писал Радзинский.

Вера в высокое призвание художника была выражением позиции режиссера-шестидесятника, который очень серьезно относился к искусству, не желал делать из него забаву, верил в его миссионерское предназначение, в его важную идеологическую и нравственную роль в обществе.

Спектакль «Чайка» А. Чехова тему художника решал в несколько ином ракурсе.

В центре спектакля — фигура Треплева, молодого необычного и еще не устоявшегося таланта. Он противопоставлен миру уже признанных, уже получивших известность мастеров — актрисе Аркадиной и беллетристу Тригорину.

«Смысл “Чайки” — несовместимость этих разных миров, этих разных взглядов на жизнь»[[45]](#footnote-46), — писал Эфрос. Он пояснял: «существует мир Аркадиной и Тригорина, мир устоявшийся. Они знают, как описать лунную ночь. Им {38} известно, как играть, чтобы хорошо приняли в Харькове. Они имели успех. <…> Жизнь их приняла, одарила, у них есть все, они сорок — сорок пять лет прожили как люди, к которым жизнь повернулась лицом»[[46]](#footnote-47). Треплев же «еще даже новый костюм не может себе купить», но «в душе у него клокочет новый мир, он не понимает их театр, их литературу. У него свой мир, поэзия, театр, любовь. У него все другое»[[47]](#footnote-48).

А. Эфрос, профессиональный стаж которого перешел уже десятилетний рубеж, относился если не к молодым, то все же к новым художникам. Поэтому, защищая позиции молодого новатора Кости Треплева, режиссер словно бы защищал позиции свои собственные. Он, очевидно, не понаслышке знал, что такое уверенная в себе, почивающая на лаврах, укоренившаяся в жизни каста стареющих писателей и актеров, которая, защищая себя, свою привилегию править бал в искусстве, обрушивается на тех, кто только начинает, кто чувствует дыхание нового времени и стремится ему соответствовать. В общем, конфликт новаторов и консерваторов, заявленный в «Чайке», для Эфроса хотя бы отчасти носил автобиографический характер.

«Было здесь и другое, — писала Т. Шах-Азизова, — встреча с героем своей театральной молодости. <…> тяга Эфроса к юности окажется неистребимой, природной. Казалось бы, “молодежный” период искусства исчерпан; театр заполнился взрослыми героями и проблемами. Но стоило возникнуть перед Эфросом фигуре, напоминавшей “розовских мальчиков”, как сразу срабатывал рефлекс “защитить”, принять в свою душу»[[48]](#footnote-49).

Сам выбор темы защиты молодого таланта говорил также и о том, что Эфрос из всех возможных коллизий и тем, которые ему предлагала действительность, часто выбирал те, которые лежат в художественной сфере и касаются людей искусства. Из‑за этого критики нередко утверждали, что А. Эфрос «аполитичный, природно внеидеологичный художник»[[49]](#footnote-50). Действительно, еще в период Центрального детского театра режиссер теме борьбы с мещанством предпочитал тему борьбы поэзии и прозы. Он как будто бы уходил от социальных коллизий и проблем. И все же утверждать так было только половиной правды. Ибо тему искусства и художника Эфрос всегда рассматривал в конкретном социальном контексте, обсуждая сложность, зависимость положения художника в обществе, в профессиональной среде, в системе власти. Эфроса никогда не занимали проблемы чистого искусства, отрешенного от жизни и составляющего отдельную вселенную. Эфрос, как все шестидесятники, был человеком общественным, в точности так же, как и Олег Ефремов, и Юрий Любимов. Другое дело, что А. Эфрос никогда не был фрондером, не шел на открытые конфликты с органами управления культурой и искусством. {39} Но он всегда был чужим для них, неблагонадежным, посторонним, так же как лучшие художники советской эпохи — Тарковский, Бродский и др.

«Чайка» в Театре им. Ленинского комсомола открыла собой новую традицию освоения Чехова. Вместо лирического, поэтического классика, каким он представал в интерпретации Художественного театра, в знаменитом спектакле 1940 года «Три сестры» в постановке Вл. Немировича-Данченко, Эфрос показал Чехова нервного, «рваного», импульсивного. Ведь весь спектакль был построен на «бурном общении при полном непонимании одного человека другим»[[50]](#footnote-51). Спектакль получился современным по стилю, но самому режиссеру казалось, что это не соответствует классическому перу автора. «Мы научились играть современные пьесы, но чтобы сыграть “Чайку”, нужно, по крайней мере, суметь сказать такую фразу: “У меня в мозгу точно гвоздь, будь он проклят вместе с моим самолюбием, которое сосет мою кровь, сосет, как змея”»[[51]](#footnote-52), — писал Эфрос. Для того чтобы сыграть Чехова, мало быть просто современным «мальчиком с Арбата, который хорошо понимает песни Окуджавы, но еще нужно стать Блоком»[[52]](#footnote-53), — считал режиссер. Эта проблема — «стать Блоком», то есть приобрести определенный культурный багаж, широту художественных ассоциаций, глубину творческого мышления, была проблемой не только для актеров Эфроса. Перед этой же самой проблемой стоял «Современник», который тоже не мог подняться над самим собой, над своим временем, перед которым тоже обостренно стояла проблема культуры.

Вместе с тем эпоха 60‑х годов утвердила так называемый личностный стиль в актерском творчестве. В. Высоцкий не столько перевоплощался в Гамлета, сколько оставался собой, современным человеком, вставшим перед проблемой выбора «быть или не быть». В тот период проблема перевоплощения, как об этом уже говорилось, была вытеснена проблемой самовыражения. Отсюда все достоинства и недостатки актерского стиля 60 – 70‑х. Эти особенности актерского стиля и затрагивал Эфрос в своих рассуждениях о спектакле «Чайка».

Наиболее важным и принципиальным в линии постановок, посвященных теме художника, был спектакль «Мольер» М. Булгакова.

Известно, что сам М. Булгаков, который в сталинские времена переживал тяжелый конфликт с властью, вложил в свою пьесу много личного. В трагедии гениального французского комедиографа Жана Батиста Мольера Булгаков услышал отголоски и собственной трагедии, и вообще трагедии художника как такового, художника на все времена, если он зависим от сильных мира сего, от политики, от интриг особ, приближенных к власти.

«Судьба Мольера в пьесе Булгакова злосчастна. Мольера не убили. Он умер сам. Но это не была естественная смерть. Причиной этого явилась немилость короля и черная Каббала»[[53]](#footnote-54).

{40} Личность Мольера для Эфроса становилась главным объектом исследования на многие годы вперед. К произведению Булгакова Эфрос в течение творческой жизни обратится не один раз. В 70‑е годы он поставит на телевидении фильм «Всего несколько слов в честь господина де Мольера», где главную роль сыграет Ю. Любимов. А еще через десять лет, в 80‑е годы, осуществит постановку «Мольера» в Америке.

На первых представлениях пьесы Булгакова в Театре им. Ленинского комсомола главную роль играл А. Пелевин, но играл недолго, потому что заболел, и его сменил следующий исполнитель — В. Раутбарт. По мнению критики, исполнение роли Мольера в этом спектакле было не слишком удачным. Настоящий, подлинный Мольер явится только в облике не менее талантливого, чем французский комедиограф, художника, так же, как и Мольер, руководителя собственной труппы — Ю. Любимова в телевизионном фильме.

У Мольера — Ю. Любимова — чуть виноватый взгляд большого ребенка, который знает, что натворил что-то запретное, в этом взгляде сквозит легкий страх. Он не становится смелее и увереннее, когда «сама Франция» перед ним благодушествует и ест цыпленка (Людовика в телевизионном фильме играл Л. Броневой). Он старается держаться осторожно, потому что чувство вины все равно не оставляет его. Мольер словно предчувствует, что рано или поздно будет жестоко наказан. За что? За то, что он — Мольер, автор гениальных комедий.

Его, словно тени, преследуют им же самим сочиненные персонажи: Дон Жуан (А. Ширвиндт), Сганарель (Л. Дуров), деревенские красотки, которых соблазняет Дон Жуан. Мольер будто бы выпустил на свободу опасных духов, живших в его воображении. И образ Дон Жуана — победительного, не лишенного шарма и обаяния мерзавца — это словно бы олицетворение всех тех сил, которые угрожают самому Мольеру.

А. Ширвиндт, который в телевизионном фильме сыграет Дон Жуана, в спектакле Театра им. Ленинского комсомола играл короля. Это была очень яркая роль. «Людовик Великий — луч света в своем темном царстве, — писал А. Асаркан, — и любимый актер москвичей А. Ширвиндт ослепителен и благожелателен». Ширвиндт играл изящно: «“Франция перед Вами, господин де Мольер. Она ест цыпленка.

Она убивает Вас.

Она убивает Вас возвышенной речью и лучшими в мире манерами”. Жизнь этого короля — власть. Абсолютная власть — это смерть. Смерть — это так грубо, так резко, так, в сущности, просто (ну, убей меня! — торопит Мольер). И король возвышает свою жизнь до комедиантства, подобно кошке, возвышающей свою расправу с пойманной мышью»[[54]](#footnote-55).

### **{****41}** \* \* \*

В 1960‑е и 1970‑е годы герои Эфроса — носители некоего идеального строя души — обостренно и в определенном смысле болезненно переживали общую дисгармонию жизни. Эти странные, изломанные, изнервленные люди были героями драматическими, даже трагическими. Это были люди из мира, уже утерявшего стройность и ясность перспективы, которая виделась в 1950‑е годы, когда казалось, что честностью, душевной щедростью и бескомпромиссностью можно исправить все исторические перегибы и построить жизнь на началах правды и гражданской активности.

Честность, душевная щедрость и бескомпромиссность остались у героев Эфроса и в 1960‑е годы, но именно эти возвышенные свойства души и обусловливали теперь их драму. Их реализация в жизни, несмотря, а, может быть, именно благодаря высоким душевным качествам, оказалась не столь простой.

Особенно пронзительно эта тема звучала в спектакле по пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь». Героиня О. Яковлевой — актрисы, которая на долгие годы станет alter ego режиссера, — трагически погибала в финале в силу каких-то неизъяснимых причин, но эта гибель была символической. «Когда Евдокимов узнает о смерти Наташи, многократно повторяющийся вопрос: “Нет лишнего билетика?” звучит совсем не так, как он должен был бы звучать в устах болельщиков, теснимых у стадиона. В потрясенном сознании Евдокимова этот вопрос отражается смазано, глухо: люди куда-то отодвигаются, герой уже не воспринимает их реально. Только он и его беда — больше ничего нет»[[55]](#footnote-56).

Пришествие неизъяснимой беды и стало еще одной темой спектаклей Эфроса.

Ощущение этой беды словно бы разливалось в воздухе, присутствовало в атмосфере жизни, окутывало особым светом людские судьбы, к которым обращался режиссер. Кажется, в дальнейшем, когда он уже перейдет в Театр на Малой Бронной, он не будет говорить ни о чем ином, кроме как об этой беде. Такое возникнет ощущение, что Эфрос на разном материале разных авторов, но главным образом классических, будет ставить спектакль, в основу которого ляжет одна повторяющаяся модель: драматическое положение героя в отчужденном, замкнутом, дисгармоничном мире, мире, лишающем героя смысла и свободы существования.

Вот как охарактеризовал положение героев в «Трех сестрах» В. Гаевский: «Какое-то всеобщее чувство бесправия и вины. Какая-то всеобщая, вселенская бесприютность»[[56]](#footnote-57).

Вот характеристика М. Строевой: «Страшно не только то, что порядочные люди обездолены судьбой, но и то, что порядочные люди привыкли быть обездоленными. Вместе с тем, когда виноваты все, виноватых нет. Есть нечто {42} объективное, выходящее за рамки личной ответственности, отчуждающее человека от “общей идеи”»[[57]](#footnote-58).

Вот что писала Т. Шах-Азизова о тех же «Трех сестрах»: «Что-то кончалось в жизни, не сразу сменяясь другим, — и в воздухе веяло безвременьем. Отсюда рождалась внутренняя неопределенность героев, их тоска по ускользающему смыслу жизни; наконец, их бездействие. Это бездействие не стало для режиссера предметом строгой критики <…> Оно было вынужденным — люди не своей волей выброшены из жизни, а она течет себе неуправляемо, без видимой цели и все уносит с собой»[[58]](#footnote-59).

Свой образ «Трех сестер» предложил А. Эфрос: «Интеллигентские грустные посиделки.

*Посиделки интеллигентов в ссылке*»[[59]](#footnote-60).

Тут уже ощущался социальный и политический подтекст решения.

Т. Шах-Азизова, давая свою характеристику, тоже имела в виду очень определенные социальные и политические обстоятельства, в которых оказался театр в целом и режиссер А. Эфрос в частности. Эти обстоятельства заключались в завершении эпохи «оттепели». «Три сестры» — спектакль 1967 года, через год случатся знаменитые пражские события. Это будет новый виток реакции.

Театр передавал ощущение социально-политических перемен с помощью обобщенных понятий и образов. И такие характеристики, как «вселенская бесприютность», «нечто объективное, выходящее за рамки личной ответственности, отчуждающее человека от “общей идеи”», поднимали тему и придавали ей невероятный масштаб.

Беда, которая случилась с чеховскими героями, по мироощущению современников носила именно вселенский масштаб и характер. Именно это сильное преувеличение, это нагнетание трагедийности и стало приметой театрального мышления на рубеже 60 – 70‑х годов. Тогда и началась эпоха концептуализма.

Спектакль «Три сестры» шел только полгода. Потом был снят с репертуара Управлением культуры. В этом знаменитом 1968 году в Москве были сняты еще два спектакля — «Доходное место» А. Островского в постановке М. Захарова и «Смерть Тарелкина» М. Салтыкова-Щедрина в постановке П. Фоменко.

Но А. Эфрос в должности очередного режиссера продолжал свою деятельность в Театре на Малой Бронной. И выпускал спектакли, на которые во что бы то ни стало пыталась попасть театральная Москва. А. Эфрос как будто прочно закрепил за собой репутацию бесконечно талантливого, но незаслуженно гонимого режиссера.

В 1970 году Эфрос ставит «Ромео и Джульетту» У. Шекспира (художники В. Дургин, А. Чернова). Это очень характерная работа для режиссера периода {43} Малой Бронной. В основу этого спектакля была положена как раз та модель драматического положения героя (героев) в отчужденном, замкнутом, дисгармоничном мире, которая характерна для стиля концептуализма.

Мир, окружающий Ромео и Джульетту, был построен на вражде и ненависти. Эта вражда носила некий тотальный характер. Ромео и Джульетта бросали вызов этому миру. «Уже самой завязкой своей любви они бросают вызов. Вызов своим семействам и всему устройству Вероны, живущей враждой родов»[[60]](#footnote-61), — писал А. Эфрос.

То есть этот спектакль был не о возвышенной, поэтической любви, которая, в конечном счете, примиряла вражду семейств Монтекки и Капулетти. «Мне интересен некий больший, чем первая любовь, смысл»[[61]](#footnote-62), — писал Эфрос. Ромео и Джульетта в этом спектакле не просто любили друг друга — их любовь, по выражению Эфроса, была «*сознательная*» (курсив мой. — *П. Б*.). Она основывалась не столько на физической страсти, сколько на осознанном духовном выборе. Оба понимали, что не принадлежат к той стае враждующих родов, к которой принадлежали все остальные в этом городе. «Ромео и Джульетта — два Веронца, не принявшие Верону»[[62]](#footnote-63), — писал В. Силюнас.

Через несколько лет, когда Эфрос поставит «Отелло», он скажет: «Яго ненавидит Отелло за то, что тот — *другой*»[[63]](#footnote-64). Ромео и Джульетта тоже были *другие*. Они, как и все герои Эфроса, — какие-то особые личности, отмеченные печатью духовности. Главным свойством такой личности и было наличие *сознания*, то есть способности понимать мир, видеть степень его несовершенства, ощущать его враждебность и противостоять этому миру.

Чеховские сестры в спектакле Эфроса — тоже *другие*, и уже в одном том, что они другие, кроется их драма. Это шестидесятнический миф об избранных натурах, терпящих поражение в грубой прозе жизни. Эти натуры не обладают силой, напротив, они слабы, не защищены. Об этом же писал и Володин — о слабых, незащищенных, но духовных героях. Чувство поражения, горечь поражения прекрасных, возвышенно духовных героев переживалась трагически и вместе с тем несла очищение. Ментальность шестидесятников заключала в себе ощущение сладости поражения. Оно было неизбежно. Это некое жертвенное чувство. Жертвенность отличала и Мольера, и трех сестер, и Ромео и Джульетту, и многих других героев Эфроса. Добровольная жертвенность. Только не меняться, не ломаться, не идти на поводу у этого мира, который может поработить личность. Они заранее согласны на смерть, как Ромео и Джульетта, потому что только так они могут отстоять свою отдельность, свою избранность, свою инаковость.

{44} Внешний облик враждебного мира в «Ромео и Джульетте» был воплощен в ажурной решетке балкона. Красивые узоры ассоциировались с клеткой тюрьмы. Джульетту в этом спектакле играла О. Яковлева, ведущая актриса эфросовского театра. Ромео — А. Грачев. Бенволио — Г. Сайфулин, который когда-то, еще в ЦДТ, играл Кольку Снегирева в спектакле «Друг мой, Колька!». Л. Броневой исполнял роль сеньора Капулетти, это была очень заметная роль в спектакле.

«Не случайно в сценической картине Вероны Капулетти обрисован самой жирной чертой. Озабоченность торгаша сплетается у него с ухватками преступника. Он — глава клана, за которым числится несметное количество убийств»[[64]](#footnote-65).

Бенволио Г. Сайфулина был самым добрым человеком Вероны, трагически погибающим в кровавой драке, которые здесь случались постоянно. «Бенволио Сайфулина <…> предваряет Ромео, живущего почти гамлетовской болью, появляющегося на сцене с глазами, полными грусти и ужаса, словно хранящими еще кровавый отсвет убийств»[[65]](#footnote-66).

Конечно, самой лучшей ролью в этом спектакле была роль Джульетты, сыгранная О. Яковлевой. Яковлевой была свойственна высокая реактивность и накал эмоций. Ее Джульетта обладала громадной силой самоотдачи и нерассуждающей готовностью испить до дна чашу этой запретной любви, в которой с самого начала была заложена огромная вероятность трагического финала.

Никакого примирения враждующих сторон в спектакле Эфроса не происходило. Это был спектакль о непреодолимости вражды и ненависти в жестком, несвободном, подавляющем героев мире, о котором Эфрос говорил теперь почти в каждом спектакле.

В принципе он говорил о положении советского интеллигента того периода. Интеллигент знал о враждебности советского режима и занимал при этом особую позицию если не борьбы с ним (на это отваживались только отдельные личности), то неучастия и некоей *скрытой* жизни, основанной на иных правилах. Эта скрытая жизнь и была по существу жизнью *сознания*, жизнью духовной. Наличие этой особой жизни *сознания* и придавало советскому интеллигенту ореол избранности, особенности, выделенности из толпы. Противопоставление героя, наделенного особым *сознанием*, толпе было характерно для времени.

Анатолий Эфрос одним из первых ввел в театральный обиход тему так называемой духовности, которая у поколения шестидесятников напрямую связывалась с темой интеллигенции. Беды интеллигенции, ее страдания в условиях советского режима и волновали шестидесятников более всего.

Поэтому и возник настоящий бум Чехова на наших сценах, который длился несколько десятилетий. Чехов стал для интеллигенции «иконой», по выражению Анны Ахматовой, ибо в его героях интеллигенция видела самое себя.

{45} Интеллигенцию в понимании Эфроса (и не его одного, настроения носились в воздухе) отличал дух некоего избранничества, исключительности, обусловливающий ее особую роль и место в историческом и общественном движении. Исключительность эта ощущалась во всем — в строе души, в особой чуткости психики, даже в этом горьком, но по-своему благородном праве на страдание («Страдание — вот что прежде всего воспринял в пьесе режиссер…»[[66]](#footnote-67) — писал В. Раевский о спектакле Эфроса «Три сестры»).

Интеллигенция в сознании времени — сословие или каста, обладающая духовностью, но при этом или даже благодаря этому терпящая поражение в жизни. Ее слабость и пораженчество вызывали к ней симпатии. А победу одерживали только антагонисты интеллигенции, их называли по-разному: «хозяевами» жизни, материалистами, приспособленцами (приспособленцами, карьеристами по ментальности времени было быть неприлично, стремиться к успеху для интеллигенции было не принято) и т. п.

«Почти во всех моих спектаклях действующие лица в первой же мизансцене как бы сообщают о своем неблагополучии. Даже торжественная свадебная церемония в начале “Женитьбы” говорит о неблагополучии, хотя красиво поет церковный хор, — писал А. Эфрос. — И в “Отелло”, когда Яго долго молча смотрит на сидящих вдалеке врагов своих, мы, разумеется, тотчас понимаем, что ничего хорошего из этого не будет»[[67]](#footnote-68). Неблагополучие и есть то состояние, которое в большинстве случаев переживают эфросовские герои.

Тему интеллигенции в той или иной степени затрагивали в своих спектаклях и Товстоногов («Горе от ума», «Три сестры»), и «Современник», и Любимов. Но именно у Эфроса она получила особое, программное выражение.

«Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека, — писал А. М. Володин. — Он болел терзаниями этой прослойки издавна.

Розовские мальчики были цельней и честнее многих упорядоченных послушанием взрослых. Они были интеллигентны. Для Эфроса интеллигентность была едва ли не главным достоинством человека. Антиподов ей он называл жлобами. Видел, что они торжествуют, никогда не уступал им. Сражался как мог.

У Эфроса Отелло — в очках.

— Ну и что, что он черный, — говорил он. — Поль Робсон тоже негр. Ну и что же, что военный. Вершинин в “Трех сестрах” тоже военный. Но ведь интеллигент! А Отелло и военачальник к тому же. Значит, не махал шашкой, сидел над картами…

В телефильме “Несколько слов в честь господина де Мольера” интеллигент — Мольер. И еще один интеллигент — слуга Дон Жуана, Сганарель. Обе эти роли играл необузданный интеллигент Любимов.

{46} И Мольеру и Сганарелю невыносимо, когда бьют. Пусть не его, пусть другого. <…> Страшны нагло-величественные хозяева жизни — король, святоши. Страшна и отвратительна была власть. Власть над художником. Рабство Мольера и Сганареля Эфрос мог понять и простить. Но надменного насилия над человеком (думаю — и страны над страной) ни простить, ни оправдать не мог»[[68]](#footnote-69).

Интеллигентом был и Дон Жуан из мольеровской пьесы (спектакль «Дон Жуан» 1973 года).

Роль Дон Жуана исполнял протагонист эфросовской труппы Н. Волков. Актер с неактерской внешностью. Немножко мешковатый, грузный, речь какая-то клокочущая, скомканная. Облик интеллигента обломовского типа, а отнюдь не героя-любовника, успешного соблазнителя женщин. Его Дон Жуан и не был обыкновенным соблазнителем. Спектакль был построен как философский диспут между Дон Жуаном и его слугой Сганарелем (это была одна из лучших ролей Л. Дурова).

Дон Жуан — разуверившийся в смысле и ценностях человек. Он и хотел бы поверить во что-то, но не может. Он мучается этим. Он с пристрастием выслушивает своего слугу — оппонента в споре, может быть, тот скажет нечто, что заставит Дон Жуана наконец во что-то поверить. Но нет. Сганарель как ни старается, а у него не хватает аргументов.

Самого Сганареля этот бесконечный поединок со своим хозяином приводит в отчаяние. Он много усилий тратит на то, чтобы все-таки доказать Дон Жуану его неправоту. Как прекрасно все устроено в природе, как прекрасно человеческое тело! — неистовствует Сганарель, обнажая себя по пояс и в доказательство своей правоты показывая Дон Жуану свой торс, руки, жилы, кровеносные сосуды, подпрыгивая от гордости и восторга. Он небольшого роста и не совсем соответствует образу воплощенного чуда природы, поэтому выглядит очень комичным. На Дон Жуана его аргумент не производит никакого впечатления. Но во что-то вы все-таки верите? — не сдается Сганарель. Дон Жуан отвечает, что он верит только в то, что дважды два — четыре.

Дон Жуан не циник и не потворщик зла. И вовсе не равнодушный человек. Он знает, что человеку необходима вера, что утверждать какие-то ценности в жизни — это правильно и хорошо. Но сам он лишен веры. Такой Дон Жуан вызывал жалость и сострадание, потому что переживал свое неверие очень тяжело. Он вовсе не наслаждался жизнью. Он ее еле выносил. И стремился к смерти.

В образе Дон Жуана, «проповедника тотального неверия», по выражению Эфроса, прочитывалась драма шестидесятников, вера которых в 1960 – 1970‑е годы была подорвана, отчего они ощущали бессмысленность существования.

Концептуальный смысл оформления (художник Д. Боровский) был заключен в образе старого разрушенного сарая, стены которого жестко очерчивали пространство, сдавливали его, лишали свободы. На заднике — остаток какого-то {47} витража как знак поверженной святыни. А на полу у авансцены — сваленные деревянные ворота, напоминающие гробницу. В таком пространстве бьется человеческий дух, обреченный на смерть. Полустершаяся надпись по-латыни «Memento mori» подчеркивала притчевый характер происходящего.

Тему человека, лишенного веры и ощущающего бессмысленность существования, в эти же годы будет проводить О. Ефремов в спектакле «Иванов» А. Чехова во МХАТе. Так что можно утверждать, что это была тема поколения.

В эфросовской труппе Театра на Малой Бронной были два протагониста — Николай Волков и Ольга Яковлева. Они и играли в основном ведущие роли в спектаклях. До Дон Жуана Волков играл Вершинина в «Трех сестрах» (1967), Платона Кречета в одноименном спектакле по пьесе А. Корнейчука (1968), брата Лоренцо в «Ромео и Джульетте». После Дон Жуана Волков сыграет Подколесина в «Женитьбе» (1975), Отелло в шекспировской трагедии (1976). Яковлева исполняла центральные роли еще в Театре им. Ленинского комсомола: Лику в «Моем бедном Марате» А. Арбузова (1965), Аню в «Снимается кино» Э. Радзинского (1965), Нину в «Чайке» А. Чехова (1966), Арманду в «Мольере» М. Булгакова (1966). До роли Джульетты в Театре на Малой Бронной — Ирину в «Трех сестрах» А. Чехова. После роли Джульетты Яковлева сыграет Лизу в «Брате Алеше» В. Розова (1972), Агафью Тихоновну в «Женитьбе» Н. Гоголя, Дездемону в «Отелло», Наталью Петровну в «Месяце в деревне» И. Тургенева (1977).

Эти оба актера, Волков и Яковлева, в своих ролях в Театре на Малой Бронной выражали кредо эфросовского театра. Это были роли, как правило, драматические, даже трагические. Они соответствовали тем образам эфросовских героев, носителей духовности, которые режиссер проводил в каждом своем спектакле.

Гоголевская комедия «Женитьба» (1975) была решена как драма. В ней искали близкую душу герои, страдавшие от одиночества, — Агафья Тихоновна, Подколесин и другие. «Перемена состояния — вот чего она хочет. И Подколесин этого хочет и Кочкарев! И Яичница! Чтобы не было больше скверного одиночества!»[[69]](#footnote-70) — писал Эфрос. Режиссер стремился не «оводевиливать» «Женитьбу», а «ошинеливать»[[70]](#footnote-71).

В основу решения была положена уже знакомая по другим спектаклям драматическая модель жесткого, лишающего надежд мира, предопределяющего поражение героев. Герои не могли избавиться от своего одиночества. Причина была не в их бездеятельности, а во внешних условиях существования, в некоей объективной, «выходящей за рамки личной ответственности, отчуждающей человека от “общей идеи”», как в «Трех сестрах», данности. В некоей объективной невозможности достичь желаемого. В некоей враждебности окружающего пространства, лишающего человека счастья.

{48} «Трагический гиперболизм гоголевского художественного мира прочувствован и воплощен режиссером в пластическом музыкальном (композитор В. Дашкевич), живописном (художник В. Левенталь) решении спектакля, в его свободной условности, символике и метафоризме, и что самое важное, и в характерах действующих лиц. Сквозь гладкость и накат хрестоматийных представлений увидены не жанровые, не фарсовые номенклатуры и обозначения — живые люди»[[71]](#footnote-72), — писала В. Максимова.

Наталья Петровна из «Месяца в деревне» (1977) полюбила Беляева, потому что обнаружила в нем какое-то чувство, ей прежде незнакомое, чувство свободы. Это опять была не просто любовная история. Это опять была драма духа героини, которая жаждет глотка свежего воздуха. Но ей этого не дано. И опять беседка, напоминавшая клетку (художник Д. Крымов). И опять в центре героиня О. Яковлевой, которая в финале остается в полном одиночестве. «В этой любви нужно бы вскрыть какую-то ярость, чтобы отчетливее выразить драму невозможности, неосуществимости»[[72]](#footnote-73), — писал Эфрос.

### \* \* \*

Еще в Театре им. Ленинского комсомола у А. Эфроса были спектакли на этическую тему. Это прежде всего «В день свадьбы» В. Розова, «Мой бедный Марат» А. Арбузова. А в Театре на Малой Бронной Эфрос поставил очень важный для себя спектакль «Брат Алеша» В. Розова по главам романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» (1972). Лизу Хохлакову, больную девочку, прикованную к инвалидной коляске, играла О. Яковлева. Алешу Карамазова в очередь играли два исполнителя — Г. Сайфулин и А. Грачев. Роль штабс-капитана Снегирева исполнял Л. Дуров.

Это был спектакль о поисках добра. Девочка Лиза, мятущаяся между агрессией своей больной, израненной еще детской души и состраданием к людям, двигаясь в коляске, чертила на сцене резкий узор движений, который соответствовал сменам ее внутренних состояний. Штабс-капитан Снегирев, сраженный болезнью и смертью маленького сына, переживал душевный бунт такой силы и страсти, что, казалось, это был бунт против всего мироздания. Алеша Карамазов в своем темном монашеском облачении усмирял всех, каждому преподавая урок сострадания и сочувствия. Финальный монолог Алеши выливался в горячую проповедь добра, ради которой, в сущности, и был поставлен этот спектакль, наполненный прекрасной психологической игрой, великолепными актерскими работами.

### **{****49}** \* \* \*

В 1975 году Эфрос пошел на смелый эксперимент, приняв предложение Ю. Любимова поставить спектакль в его театре, который работал в совершенно иной эстетике, чем Эфрос. Это был «Вишневый сад» А. Чехова.

В этом спектакле на фоне общего ансамбля, уровень которого был не столь высоким, как в труппе А. Эфроса, выделялись две ведущие роли — Раневская А. Демидовой и Лопахин В. Высоцкого. Лопахин любил Раневскую и всеми силами пытался помочь ей сохранить имение. Но для Раневской разговоры о том, чтобы отдать имение под дачи, казались пошлостью. Она была очень непрактичной женщиной, и мысли ее были заняты Парижем и своей несчастной парижской любовью. Поэтому она теряла имение. И в этой потере для нее была боль.

Спектакль шел в сопровождении романса «Что мне до шумного света», который становился лейтмотивом действия. И это был лейтмотив беспечности, инфантильности, слепоты героев, у которых из-под ног уходила реальность, а они этого не замечали.

Очень важным в этом спектакле был монолог Лопахина — В. Высоцкого, приехавшего с торгов, «Я купил…». А. Демидова впоследствии писала, что этот монолог «исполнялся Высоцким на самом высоком трагическом уровне его лучших песен»[[73]](#footnote-74). Лопахин был в отчаянии, ведь он любил эту женщину и совершил подлость по отношению к ней. Поэтому он испытывал ненависть к себе, напивался так, чтобы ничего не помнить и не ощущать, но сквозь его пьяные душераздирающие крики звучало глубокое страдание.

Художником спектакля был В. Левенталь, который укрыл всю сцену белым саваном. В центре возвышался клочок кладбища с могилами и крестами. И белые неживые деревья. Спектакль повествовал о смерти.

«Тема “Вишневого сада” <…> — тема болезни и смерти. Это не быт дворянский умирает, а умирает сам Чехов»[[74]](#footnote-75), — писала Демидова. К этому можно добавить то, что вместе с Чеховым в этом спектакле умирал весь эфросовский мир с его утонченной духовностью и неизбывной болью. Все, что было дорого художнику-шестидесятнику, все, что составляло для него смысл и цель. Умирала сама шестидесятническая культура, культура советской интеллигенции, обнаружив свою нежизненность, слепоту и вместе с тем очарование и нравственную ценность.

### \* \* \*

Концептуальный театр А. Эфроса демонстрировал неожиданные, нетрадиционные решения знакомых классических пьес. Сделать из безбожника и циничного соблазнителя женщин Дон Жуана страдающего интеллигента, {50} утерявшего веру, или из комических гоголевских персонажей, представляющих собой различные варианты человеческого ничтожества, таких же страдающих духовно, живых людей — вот в чем заключался пересмотр классики, который предпринимал в театре 60 – 70‑х годов не один А. Эфрос, но и многие другие режиссеры. Это было целое движение, которое шло под знаком современного прочтения классики. Просто А. Эфрос «прочитывал» классику неожиданнее многих, вкладывая в свои концепции большой социально-философский смысл. Он говорил о проблемах мятущегося человеческого духа. Его спектакли были именно драмами духовности, а не любовными или бытовыми драмами. По концепции А. Эфроса, человеческий дух в жестоком мире, лишающем его возможности реализации, был обречен.

### \* \* \*

С 1984 года А. Эфрос работал в Театре драмы и комедии на Таганке в должности главного режиссера. Создатель этого театра Ю. Любимов находился в эмиграции.

Возглавить театр Любимова Эфрос решился в связи с развалом своей труппы, которая перестала подчиняться ему как лидеру и поэтому стала распадаться. Эфрос, очевидно, пребывал в состоянии отчаяния. Потому что только отчаянием можно объяснить столь рискованный и сомнительный с точки зрения этики шаг. Ведь Любимов был коллегой, попавшим в тяжелое положение, человеком, лишенным гражданства, по существу изгнанником. На что мог рассчитывать Эфрос, придя в его театр?

Труппа Любимова, естественно, приняла Эфроса враждебно. Но ему, тем не менее, удалось выпустить тут пять новых спектаклей («На дне» М. Горького, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич, «Прекрасное воскресенье для пикника» Т. Уильямса, «Полтора квадратных метра» Б. Можаева (совместно с С. Арцыбашевым), «Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера), не считая возобновленного «Вишневого сада».

Решение принять на себя руководство театром Любимова было самой крупной и трагической ошибкой Анатолия Эфроса. Он рассчитывал на то, что театр его коллеги и соратника по поколению вместе с его, Эфроса, приходом обретет новую жизнь. Но он ошибался. Возможно, поддался иллюзиям. Возможно, переоценил свои силы.

Эта ошибка стоила ему жизни.

Анатолий Эфрос умер от инфаркта, не дожив до 62 лет.

## **{****51}** Глава 2Олег Ефремов — человек общественный

Тогда, когда Анатолий Эфрос был режиссером Центрального детского театра, Олег Ефремов (1927 – 2000) работал в этом же театре актером. Он пришел сюда в 1949 году после окончания Школы-студии МХАТ и в 1954 году играл в эфросовском спектакле «В добрый час!» Алексея, племянника Авериных, приехавшего из Иркутска, чистого и безупречно честного парня, послужившего живым и вовсе не дидактическим примером для ищущего себя, неискушенного в жизни Андрея.

Эфрос впоследствии вспоминал, что с Ефремовым ему было работать «чрезвычайно интересно», «хотя всегда приходилось скандалить. Как многие талантливые люди, он с трудом принимает чужие творческие предложения.

Во время постановки пьесы “В добрый час!” <…> мы иногда спорили все четыре репетиционных часа.

Остальные актеры, так и не начав репетировать, уходили домой. А когда возвращались вечером на спектакль, заставали нас стоящими в той же позе и продолжающими спор»[[75]](#footnote-76).

Талант вызревает и формируется в среде себе подобных, в живом общении с коллегами. Эфрос был старше Ефремова только на два года. Поэтому они были художники одного замеса. Творческая среда Центрального детского театра, где главным режиссером была еще не уставшая экспериментировать Мария Осиповна Кнебель, где работало много превосходных актеров, где существовала молодежная студия, дававшая пополнение труппе театра, где вообще царил живой творческий дух, дух поиска и свободы, и сформировала обоих режиссеров.

Эфрос и Ефремов имели общие художественные убеждения, сказывавшиеся в любви к сценической правде и Станиславскому. В желании подражать МХАТу и в то же время преодолеть его косный, неподвижный академизм.

У Ефремова с МХАТом отношения были гораздо более тесные, чем у Эфроса. Ефремов был выпускником Школы-студии и по окончании (1949) мечтал попасть в труппу театра. Но его туда не взяли, что стало для него на многие годы источником душевной травмы. И, как человек упорный и не желающий сдаваться, {52} он, по свидетельству своего друга по ЦДТ актера Г. Печникова, произнес тогда весьма характерную для себя фразу: «А я все равно приду во МХАТ главным режиссером»[[76]](#footnote-77).

Он придет во МХАТ главным режиссером через двадцать один год. Но сначала будет знаменитый «Современник», начавшийся с маленького театра-студии, созданной Олегом Ефремовым и группой молодых актеров — выпускников мхатовской школы. Год рождения этого театра 1956. Тогда и был сыгран первый спектакль молодой студии — «Вечно живые» В. Розова. Возможно, что любовь к Розову Ефремов тоже вынес из стен Центрального детского театра.

Секрет успеха Олега Ефремова крылся прежде всего в его личности, которую отличало невероятное актерское и человеческое обаяние. Это обаяние окрашивало собой и общественную деятельность Ефремова как создателя и лидера театра. У Олега Ефремова не было качеств, которые бы отдаляли его от других людей. Напротив, это был свойский парень, близкий и доступный в общении, широкая натура, компанейский человек. Его исключительно мужские черты лидера и заводилы внушали уважение и безоговорочно принимались окружающими. Это был человек игры, человек азарта и наступательной тактики.

Он не был фигурой авторитарной, которую бы не только уважали, но и побаивались. Он был яркий демократический лидер. Поэтому в молодом «Современнике» все решалось сообща, на собрании всей труппы, сюда выносились вопросы и творческие, и личные. Ефремов никогда не боялся потерять свою власть. Он, как натура бесстрашная, абсолютно уверенная в себе и широкая, очень любил компанейское дружеское взаимодействие.

Вообще понятие «компания» — наверное, ключевое для самого Ефремова и его труппы. Хотя это понятие не относилось только к одному «Современнику». Время было такое — компанейское. Эфрос тоже собирал компанию, он начал ее создавать с периода ЦДТ, потом многие актеры пошли за ним дальше в другие театры. Но это была другая компания. Эфрос всегда считался безусловным авторитетом для своих актеров, он возвышался над ними по праву старшинства и профессионального опыта.

Современниковский лидер Олег Ефремов существовал почти на равных со своими товарищами, хотя тоже, конечно, обладал в их глазах безусловным авторитетом и весом. В «Современнике» при всем при этом общекомпанейское оказывалось на первом месте, в компанию надо было войти, влиться, раствориться в ней и жить в едином с ней ритме. Так, во всяком случае, было в самый ранний период «Современника», когда труппа по любому поводу собирала общие собрания и все решения выносила на открытые публичные обсуждения. Вот характерное для Ефремова высказывание: «Для меня театр — {53} это содружество людей, живущих как бы на одном дыхании, исповедующих одни и те же идеи. Это несколько десятков сердец, бьющихся в унисон, несколько десятков умов, ищущих ответы на жизненные вопросы, которые волнуют каждого в отдельности, это коллектив, который целиком — художник»[[77]](#footnote-78).

Обладая коллективистским мышлением, Олег Ефремов, тем не менее, никогда не замыкался в рамках своей собственной компании. Что в меньшей степени было характерно для того же Эфроса: для последнего интимность связей внутри его компании единомышленников всегда, особенно в более поздние периоды, как будто служила целям противодействия грубой окружающей реальности. У Эфроса вообще был этот несколько романтический стиль существования — уединенно-конфликтный, то есть направленный на то, чтобы сберечь свою художническую отдельность и противостоять миру. «Эфрос, — писала И. Соловьева, — был еще и человеком замкнутым. Скорее с полем отталкивания, чем с полем притяжения. К нему тянуло, но <…> подойти к нему было непросто»[[78]](#footnote-79).

Ефремову же не было свойственно желание противостоять миру. У него — другая натура, не склонная к романтическому уединению. Для Ефремова компанией могло стать и становилось все общество. Противостоял он только отдельным личностям, которых заносил в разряд врагов, — тех, с кем не мог разделить нравственных и политических убеждений.

Для Ефремова понятие общего было с самого начала важнее, чем частного. Принадлежностью к общему измерялась для него нравственность человека, его надежность. Поэтому он всегда ставил спектакли и играл роли, в которых необходимость соответствовать общему стояла на первом месте.

Общее он мог переживать как свое личное, индивидуальное. В этом секрет его гражданственности, его неуспокоенности, неугомонности, желания делать общее дело, руководствуясь чувством личной ответственности.

Поэтому он с самого начала был яркосоциальным художником. Н. Крымова видела одну из особенностей его творческой природы именно «в неприкрытой, наглядной, неуступчивой социальности.

Редко и менее удачно он играет роли, где социальное начало — момент общественной, гражданской оценки — выражено невнятно. Нет возможности опереться на эту почву — Ефремов тускнеет, теряет напористость; появляется такая возможность — он расцветает, становится уверенным и энергичным»[[79]](#footnote-80).

Анатолий Эфрос тоже был по-своему социальным художником, как, в сущности, все шестидесятники. Ведь они решали проблемы своего дома, своей страны, своего общества. Особенно пристально шестидесятники сосредотачивались {54} на этих проблемах в период «оттепели». Но и в дальнейшем социальное чувство, социальный пафос не покинут их, они просто претворятся в иные формы.

Еще о некоторых отличиях и в общих чертах Эфроса и Ефремова, представителей одного поколения и художников родственных школ. Эфрос в большей степени занимался вопросами эстетическими, вопросами формы. Ефремова более интересовали проблемы этического свойства, вопросы формы носили для него подчиненный характер.

Эфрос писал, что актеры «Современника» «сильны» «в разработке внутренней психологии своих героев», обладают «живой фантазией»[[80]](#footnote-81). Н. Крымова заметила о Ефремове: «Он знает смысл и цену действенному разбору роли — это особого рода искусство, которым владеют далеко не все ученики Станиславского, но которое Ефремов со свойственной ему хозяйственной приглядкой учуял в мхатовской школе как огромную ценность»[[81]](#footnote-82).

Но все же режиссуру Ефремова не случайно называли актерской, он никогда не задавался проблемами, которые решал тот же Эфрос, когда говорил о соединении условного пространства и безусловной игры. Ефремов в «Современнике» тоже работал в условном пространстве, но он работал так потому, что это было принято в то время, это была дань хорошему театральному тону. И позже, уже во МХАТе, приглашая первого сценографа, художника-концептуалиста Д. Боровского (сам ограничиваясь «разработкой» все той же «внутренней психологии своих героев»), он тоже «шел на поводу» у хорошего театрального тона.

Но зато по части «живой фантазии», способности к созданию интересных современных характеров у Ефремова почти не было соперников. Им владела удивительно чуткая актерская интуиция, которая и вела его всегда в нужном направлении. Плюс у него было невероятное актерское обаяние и яркое глубокое личностное начало. Все вместе и выводило Ефремова в разряд первых художников эпохи.

С ярко выраженным общественным пафосом была поставлена в «Современнике» пьеса В. Розова «Вечно живые». В первой редакции 1956 года сам Ефремов играл Бороздина-сына, отправлявшегося добровольцем на фронт. Ему принадлежала знаменитая фраза, которая потом повторялась в десятках рецензий и очерков о спектакле: «если я честный, я должен…»

Борис О. Ефремова пошел на войну, чтобы принять участие в общей судьбе народа. Как все, так и мы — с такой психологией и жило военное и послевоенное советское общество. Такая психология и рождала чувство единства и коллективизма. Индивидуалистом, по тогдашним понятиям, было быть плохо. Индивидуалистом в пьесе В. Розова был Марк (М. Козаков), который всеми правдами и неправдами сделал себе бронь, остался в тылу. Спектакль Ефремова осуждал Марка.

{55} Прямой противоположностью Марку был Борис: «В поступке Бориса — Ефремова была сила и ответственность личного решения. Сила и ответственность личного поведения все в той же общенародной ситуации»[[82]](#footnote-83).

В 1961 году «Современник» выпустит вторую редакцию спектакля «Вечно живые». Ефремов будет играть уже не сына, а отца, доктора Бороздина. В главном пафос спектакля не изменится.

«В общеисторической, общенародной ситуации оказываются и семья Бороздиных, и люди, живущие напротив, — писали в своей знаменитой рецензии на вторую редакцию “Вечно живых” И. Соловьева и В. Шитова. — Бороздины переживают ее как ситуацию именно общенародную — не выгораживаются из нее, принимают ее вместе со всеми. Только вместе со всеми, потому что все провожают, все ждут, потому что в каждую минуту войны кому-то хуже, горше, чем им. <…> Людьми, живущими напротив, эта общая ситуация, так сказать, присваивается как их личное несчастье. Возникает эгоизм страдания и радости, возникает почти самодовольное чувство отдельности»[[83]](#footnote-84).

«Чувство отдельности» было чуждо режиссеру спектакля и исполнителю одной из центральных ролей Олегу Ефремову. По его меркам и представлениям о жизни, это чувство было сродни трусости — сам Ефремов стоял на прочных позициях мужественности. В этом отношении он был последователем героизма 40‑х годов, которые воспевали мужественных героев: летчиков-полярников и неподкупных пламенных революционеров. «Оттепель» взамен идеалу героизма 40‑х годов принесла другой идеал — идеал слабого человека с богатым внутренним миром. Таковы были многие герои драматурга Володина. Но лирический Володин не случайно не получался в «Современнике».

«Чувство отдельности» было знакомо и близко соратнику Ефремова по поколению режиссеру Анатолию Эфросу. Уже в его «розовских мальчиках», стоящих на пороге взрослой жизни, это чувство властно заявляло о себе в мучительных и сосредоточенных раздумьях о своем будущем. «Чувство отдельности» станет ведущим чувством в более поздних эфросовских спектаклях, в образах его мятущихся художников, трагически зависимых от власти, в образах интеллигентов и философов, таких как Отелло и Дон Жуан.

Ефремовская позиция мужественности — это, если угодно, и ненависть ко всякого рода «хлюпикам», как привычно называли интеллигентов (и для кого-то это было отрицательное понятие), это неприятие «нытья», это строгий кодекс чести, основанный на долге. Лучшие стороны такого типа мужественного человека Ефремов отразил в образе доктора Бороздина, ставшего одним из его наиболее значительных актерских созданий. «Долг человеческий, не выражающий себя в громких словах, противостоящий всяческому беспорядку, составляет в характере Бороздина некую нерушимую нравственную основу {56} поступков и мыслей. Усталый, старый человек, в котором никогда не заживет боль потери, но никогда и не выплеснется наружу (разве что в горькую минуту он выпьет лишнюю рюмку), этот старик никогда не сорвется в поступок, марающий память о сыне или нарушающий то, что для него обозначается все тем же святым словом — долг»[[84]](#footnote-85), — писала Н. Крымова.

«Вечно живые» по своей эстетике были реалистическим бытовым спектаклем. Роли, в нем сыгранные, отличались полнотой и объемом живых человеческих характеров. Поэтому в игре актеров этого спектакля — и А. Покровской (Вероника), и Л. Толмачевой (Ирина), и Н. Дорошиной (Монастырская), и Г. Соколовой (Варя) было много живых житейских наблюдений, словно взятых с натуры, из самой действительности. Эти черты и придавали неповторимость и своеобразие полнокровным человеческим типам.

Выделялась одна роль — роль Нюрки-хлеборезки в исполнении Г. Волчек (она ее исполняла и в первой и во второй редакции спектакля). «Волчек играет, рискуя. В этом месте спектакля зрителя, уже привыкшего к прозрачной плавности актерской манеры, встряхивает, как на ухабе, и он готов объяснить себе: Волчек переигрывает. А дело тут в другом. <…> В сущности, здесь мы имеем дело с попыткой нового для этого театра подхода к жизненному — в данном случае историческому — материалу»[[85]](#footnote-86). Далее критики, развивая эту мысль, усматривали в манере исполнения Волчек «симптом растущего интереса “Современника” к творчеству Бертольта Брехта», что, конечно же, теперь, по прошествии многих десятилетий с момента написания рецензии и постановки пьесы, выглядит большим преувеличением.

«Современник» к творчеству Бертольта Брехта так и не подошел. А остался все тем же реалистическим бытовым театром, поражавшим ни одно поколение зрителей меткостью и остротой жизненных наблюдений, объемом и полнотой человеческих характеров.

В игре Волчек в спектакле «Вечно живые» была взята та степень преувеличения, которая граничила с более острым театральным жанром, гротеском. Но этот гротеск был нужен актрисе для того, чтобы выразить всю степень неприятия своей героини. Ведь жадная и примитивная Нюрка, разодетая с кричащей безвкусицей, — это яркое олицетворение все той же «отдельности», которая была так ненавистна «Современнику». В данном случае «отдельность» оборачивалась типом почти уголовным, потому что свое благополучие Нюрка строила на фальсификациях и прямом воровстве.

Вот два полюса спектакля. На одном — те нравственно прекрасные герои, которые в ситуации войны готовы разделить всеобщую, всенародную участь. На другом — типы, эгоистически строящие свое благополучие на горе и лишениях других. В таком противостоянии, на котором строился спектакль, хорошо читалось нравственное кредо театра. И как точно сказал критик А. Свободин: {57} «Секрет (“Современника”. — *П. Б*.) был не в какой-то новой, неслыханной эстетике, эстетика его <…> была скорее традиционной. Новой была этика»[[86]](#footnote-87).

Этическая заостренность спектаклей «Современника» отличала его от других театров. Ефремов видел задачу своего театра в том, чтобы «раскрыть человека на сцене во всем многообразии его жизненных связей», наметить «системы зависимости отдельного человека от жизни общества, от судеб всего народа»[[87]](#footnote-88).

«Система зависимости отдельного человека от жизни общества» и определялась тем этическим кодексом, который был провозглашен Борисом Бороздиным, ушедшим добровольцем на фронт: «если я честный, я должен».

Этот же самый кодекс обусловливал смысл действий и поступков молодого героя Шурика Горяева в исполнении И. Кваши в спектакле «Два цвета» А. Зака и И. Кузнецова (1959) (режиссеры О. Ефремов, В. Сергачев).

Спектакль рассказывал о жизни рабочей молодежи в одном из маленьких населенных пунктов. Тут было много героев с разными судьбами. Основная история была связана с Шуриком, обыкновенным пареньком, но честным, принципиальным, отзывчивым. Шурик дружил с девушкой Катей. И в какой-то момент появился третий человек, Борис (М. Козаков), человек с высшим образованием, адвокат по профессии. Борис влюбился в Катю и фактически отбил ее у Шурика.

В этом поселке зверствовала группа хулиганов, одним из самых опасных был Глухарь (Е. Евстигнеев). Один парень — Федор — оказался в подчинении у банды. Потому что по просьбе Глухаря Федор сделал ключ, не зная, для чего этот ключ предназначался. А Глухарь этим ключом что-то вскрывал, дело было темное, и о нем могла узнать милиция. Федор боялся милиции и боялся Глухаря. А тот, пользуясь слабостью Федора, был рад держать его на крючке.

Единственный, кто в трудной ситуации протянул Федору руку помощи, был Шурик. Он не испугался сказать Глухарю все, что о нем думал. Глухарь почувствовал силу в Шурике, понял, что тот может вывести их всех на чистую воду. И Глухарь вместе со своими дружками темной ночью на пустыре за сараями подкараулил Шурика и всадил в него нож.

Шурик, перефразируя знаменитую фразу Людовика XIV, говорил: «Государство — это мы». То есть считал: нельзя быть равнодушным к тому, что происходит вокруг тебя, нужно вмешиваться. Его антагонистом в этом спектакле был адвокат Борис, который любил говорить, что «ложкой моря не вычерпаешь». Борис стоял на позициях невмешательства: моя хата с краю. Он считал, что от банды Глухаря лучше держаться на расстоянии. Борис в ту ночь, когда убили Шурика, как раз находился рядом, он слышал возню, какие-то вскрики, {58} но закурил сигарету и пошел дальше, не поинтересовавшись тем, что там происходило за сараями. Так, вольно или невольно, Борис оказался пособником убийства.

Актеры в «Современнике» играли просто, без пафоса. Шурик И. Кваши был героем безупречным в нравственном отношении. Обладал теми же чертами идеальной, в понимании «Современника», альтруистической личности, что и Борис из «Вечно живых».

Главное не быть равнодушным, главное — вмешиваться, брать на себя ответственность, совершать поступки. Вот сущность активной, деятельной позиции в жизни, которую провозглашал Олег Ефремов. Режиссер говорил о том, что иначе невозможно построить гуманный социализм. А именно это и было дальней целью руководителя «Современника», Ефремов хотел принять самое деятельное участие в этом строительстве. То есть, говоря о таких, как Шурик Горяев, Ефремов в сущности говорил о себе. Это он был активным, деятельным человеком. Это он хотел изменить общество. Это он замахивался на то, чтобы стать участником исторического процесса и влиять на его течение.

Такая же активная социальная позиция некогда отличала и большевиков, пожелавших перевернуть жизнь целой страны. У Ефремова, интеллигента в первом поколении, рожденного после революции и прожившего советскую жизнь, не было и не могло быть иной позиции. Попытка влиять на исторический процесс и своими руками творить историю — это и отличало шестидесятников как первое сугубо советское поколение интеллигентов, носителей социалистической идеологии. Они глубоко верили в самих себя, в свое право решать дела целой страны и транслировать свои взгляды на все общество.

«Современник» не был камерным театром. Камерные театры появятся позднее, в 70‑е годы и будут созданы следующим за шестидесятниками поколением режиссеров. Шестидесятники предпочитали аудиторию более масштабную, составляющую все общество.

Поэтому в послевоенной истории шестидесятники — первое и последнее поколение крупных художников с общественным темпераментом и позицией. Те, кто пойдет за ними вслед, будут обладать уже иным складом.

«Обнаженная декларативность идейной позиции» спектакля «подсказывала и прямую наглядность художественного языка»: «Две холщовые занавески, черная и красная <…> составляли <…> оформление спектакля. Занавески легко передвигались на кольцах, образуя игровой фон. Бытовые детали — стол, скамья, желтый продавленный диван — появлялись по мере необходимости и ограничивались самым необходимым. Открыто публицистический характер спектакля избавлял от подробной бытовой достоверности»[[88]](#footnote-89), — писала критик Р. Беньяш.

{59} Она также отмечала, что «Два цвета» в отличие от первых розовских постановок Эфроса были публицистическим спектаклем, не скрывающим того, что собеседниками актеров являются зрители: «Дистанция между залом и сценой не стерта, она видна. Но режиссер как бы перекидывает в зал мост, облегчающий сообщение между ними»[[89]](#footnote-90). Первые розовские постановки Эфроса, как мы помним, разворачивались словно за четвертой стеной, зритель будто бы подглядывал жизнь, происходящую на сцене, словно не предназначенную для чужих глаз.

В 1961 году Ефремов выпустил спектакль «Четвертый» К. Симонова, где сам сыграл главную роль.

Его персонажа звали просто Он. Он был журналистом, преуспевающим, известным. Действие происходило в некоей вымышленной буржуазной стране. Это был вынужденный ход для театра и драматурга. Потому что ставить и решать те проблемы, которые поднимал этот спектакль, на материале из жизни нашей страны по цензурным соображениям не представлялось возможным.

Он в прошлом участвовал в войне, попал в немецкий лагерь, сумел освободиться. И вот прошло много лет, Он встретил человека, который сообщил ему страшную новость: немецкие самолеты с ядерным оружием на борту пролетят над Европой, это может привести к третьей мировой войне. Человек просил героя напечатать в парижской газете информацию об этом угрожающем факте. И герой встал перед проблемой выбора. Если он опубликует такую статью, то поставит под удар свое благополучие и карьеру. Если не опубликует, пострадает его совесть. И вот весь спектакль герой Ефремова находился в диалоге с самим собой, вспоминал военное прошлое, погибших товарищей, обвинял себя в предательстве, трусости. И в результате долгих мучительных рассуждений приходил к тому же выводу: «если я честный, я должен».

Так из спектакля в спектакль Олег Ефремов вместе со своим театром подтверждал свое постоянное нравственное кредо.

Финал, в котором звучало это кредо, игрался Ефремовым без всякого нарочитого и громкого пафоса. В нравственном выборе его героя обнаруживалась простая и естественная человеческая позиция. Вообще это был фирменный стиль «Современника» — утверждать какие-то высокие гражданские принципы без ложного пафоса и педалирования. Шурик Горяев Игоря Кваши из спектакля «Два цвета» тоже был очень простым и естественным. И большевики, которые в финале пели «Интернационал», избегали этого пафоса, они пели тихо, почти шепотом, чтоб не потревожить лежащего за стеной раненого Ленина. В этом шепоте и был весь «Современник», который лишал банальности то, что казалось уже истрепанным, потерявшим убедительность и содержание. Театр реанимировал это содержание за счет искренности, глубины и естественности своих внутренних убеждений, которые шли от самого сердца.

{60} Важной победой «Современника» стал спектакль «Назначение» (1963) А. Володина (режиссер О. Ефремов). И здесь звучала ставшая постоянной и чуть ли не навязчивой ефремовская тема: «если я честный, я должен».

Лямин — О. Ефремов поначалу был, по его собственному определению, «необщественным человеком». При этом — талантливым и нужным специалистом, которого, как это часто и бывает в таких случаях, эксплуатировал его начальник Куропеев. Роль Куропеева на грани острой характерности и гротеска играл Е. Евстигнеев. Куропеев в этом спектакле был олицетворением бездушного и бездарного чиновника, который строит свою карьеру за счет беззастенчивой эксплуатации подчиненных. Лямин писал Куропееву статьи, отдавал свои идеи и в силу своей интеллигентности совершенно не был способен противостоять хаму. И вот Куропеева переводят на другое место. Начальником предлагают стать Лямину. Тут и проявляются в полную силу его «необщественные» свойства, излишний либерализм и мягкотелость. Он сажает своих подчиненных себе на голову, позволяет им брать бесконечные отгулы, отлынивать от служебных обязанностей. И сам видит, до чего распустил все учреждение. Будучи человеком честным и совестливым, Лямин отказывается от должности начальника.

Тогда в учреждение присылают следующего руководителя, который как две капли воды похож на Куропеева (нового начальника Муровеева играл тот же Е. Евстигнеев), такого же бездушного и бездарного формалиста. Лямин видит это, понимает всю неутешительную перспективу нового назначения. И в тот момент, когда Муровеев уже готов приступить к исполнению своих обязанностей, Лямин останавливает его и говорит, что еще не решил слагать с себя обязанности руководителя. То есть Лямин понимает, что «необщественным человеком» быть нельзя, это означает потакать всякого рода карьеристам и хамам. Надо брать ответственность на себя, самому заниматься делом и не позволять всяким куропеевым — муровеевым быть у власти.

«Прозрение Лямина в том, что он понял: общественная пассивность честного таланта развивает энергию бездарности; смирение таких рядовых, как Лямин, рождает силу таких, как его бывший начальник. Но эта сила связана с тем в жизни, с чем люди только рады попрощаться, а попрощавшись, уже не желают встречаться еще раз. Когда в жизни (или в искусстве) встает вопрос: “Куда идти?” — всегда кто-то тянет назад, к старому. Там, в прошлом всегда кому-то удобнее и как-то понятнее. Этой тенденции надо уметь сказать свое “нет”. Ясно выраженное ее неприятие Ефремов и сыграл в “Назначении”»[[90]](#footnote-91), — писала Н. Крымова.

Свое «нет» Олег Ефремов говорил всегда четко и ясно, не только не боясь конфликтной ситуации, но провоцируя ее, создавая. Как художник, обращающийся ко всему обществу и за все общество готовый нести ответственность, Ефремов обретал активную позицию, позицию неравнодушия, позицию участия, {61} позицию деятеля. Поэтому он всегда был больше, чем просто актер или режиссер, больше, чем просто художник. Ефремов был в совокупности всех своих ролей общественный деятель.

В эпоху «оттепели» эта позиция общественного деятеля была в той или иной степени свойственна всем художникам. Потому что и само искусство в тот период было больше, чем просто искусство. Искусство претендовало на роль общественной идеологии. Общественным идеологом был и Анатолий Эфрос, и Олег Ефремов, и Георгий Товстоногов, и Юрий Любимов, и многие другие.

Только общественная идеология Ефремова, к примеру, высказывалась более тенденциозно и прямо, чем идеология, предположим, Эфроса. Эфрос тоже говорил свое «нет», выражал свои гражданские чувства по поводу травли «неудобного», не наученного мамой-уборщицей дипломатии шестиклассника Кольки Снегирева, с которого снимали пионерский галстук. Но социальную тематику борьбы с мещанством Эфрос поворачивал в конфликт прозы и поэзии. В образе Олега из «Поисков радости» он показывал не бойца с вещизмом, а парнишку, сочиняющего свои первые стихи. И в Кольке тоже видел не общественного обвинителя, а жертву («Друг мой, Колька!» — первый ранний спектакль Эфроса, в котором можно увидеть прообраз всех его последующих работ. Здесь он говорил о том, о чем потом станет говорить постоянно, — о драме личности в жизни, или, если угодно, в советской жизни). Мир спектаклей Эфроса с самого начала был поэтичнее и драматичнее, чем мир ефремовских спектаклей. У Ефремова «за» и «против» всегда были ощутимее, нагляднее, откровеннее. Его тянуло противопоставить «два цвета», два мира, две краски, и в этом смысле Ефремов и был тенденциозным и прямолинейным художником. Поэтому его позиция всегда была наступательная. Эфрос, особенно в более поздний, чем время работы в ЦДТ, период, скорее оборонялся, чем наступал, когда говорил о трагедии художника в условиях негуманной авторитарной власти. Ефремов наступал всегда, даже тогда, когда показывал самоубийство чеховского Иванова во МХАТе в 1970‑е годы.

Две другие володинские пьесы, «Пять вечеров» (1959) и «Старшая сестра» (1962) прозвучали, в «Современнике» не так внятно, как пьеса «Назначение».

В «Назначении» была постоянная ефремовская гражданская тема личной ответственности. «Пять вечеров» (режиссеры О. Ефремов, Г. Волчек) требовали лирики, от Ефремова-актера (он играл Ильина) — погружения в глубины души человека, который в жизни был не победителем, а скорее проигравшим, жертвой, который потерялся и запутался, к которому требовался особый, деликатный — чтоб не ранить его уязвленную человеческую сущность — подход. Ефремов не умел играть слабость. Он умел играть только силу — способность взять бразды правления в свои руки, самому решать, самому отвечать. В общем, в роли Ильина Ефремов потерпел неудачу. И весь спектакль не прозвучал так, как мог бы прозвучать. Ведь володинская пьеса таила в себе мощную {62} «оттепельную» тему возвращения человеку его имени и его достоинства. Но такой оборот оказался недоступным «Современнику».

Зато спектакль «Старшая сестра» (режиссером его был не О. Ефремов, а Б. Львов-Анохин) совпал с «современниковской» этической программой. Надю Рязаеву, пожертвовавшую всем ради младшей сестры — и личной жизнью, и талантом актрисы, — играла Л. Толмачева. Речь в спектакле шла «о простом хлебе человеческой доброты, о способности того, кому повезло, поделиться с другими, счастливым крылом удачи не задетыми»[[91]](#footnote-92), — писал К. Рудницкий. Л. Толмачева выявляла в своей героине прежде всего добрую душу, человеческий альтруизм, жертвенность ради счастья близких.

Этическая программа «Современника», заявленная им с самых первых спектаклей, была направлена на решение нравственных вопросов, возникающих у человека в жизни. И в «Вечно живых» В. Розова, где был выявлен категорический нравственный императив честности и долга в ситуации общих военных лишений, и в «Назначении» А. Володина, спектакле, подчеркивающем тот же императив долга, но уже в мирное время, эта программа обнаруживала себя со всей очевидностью. Вопросы нравственности, морали вообще были более всего свойственны В. Розову, к пьесам которого Ефремов обращался неоднократно. А. Володин этими вопросами был занят в меньшей степени. Но важность этих вопросов рождало и само время. В жизни и искусстве той эпохи представлялось необходимым определить те черты, которые обусловливают человеческую порядочность, моральную стойкость. Некоторое морализаторство не считалось большим грехом, а было, что называется, в порядке вещей.

Своя этическая линия была у А. Эфроса, тоже в большей степени связанная с пьесами В. Розова — «В день свадьбы» и «Брат Алеша» (инсценировка глав из «Братьев Карамазовых» Ф. Достоевского). Но и мольеровский Дон Жуан страдал не от чего иного, как от отсутствия нравственного идеала в жизни, нравственной веры.

В «Современнике» этические темы были вообще на первом месте. Определяли суть художественной программы театра. Значимость правды в «Современнике» всегда перевешивала значимость красоты. Вопрос правды и был вопросом нравственности и честности.

«Современник» тоже, как и А. Эфрос, ставил пьесу В. Розова «В день свадьбы». Но еще более заметной работой театра стал розовский «Традиционный сбор» (режиссер О. Ефремов) (1967).

Очень любопытная и характерная для времени пьеса, в которой автор и театр утверждают: неважно, какую должность занимает кто-то, насколько преуспел в карьере. Важно то, каким он стал человеком. И поэтому встреча бывших одноклассников, на которой подводятся жизненные итоги, строится {63} на переворачивании первоначальной ситуации. Поначалу кажется, что те, кто отличился в профессиональной деятельности, добился известности, почета, заслуживают отметки «пять» за прожитую жизнь. А те, кто занимает скромное положение, не отличается никакими талантами, тянут только на «троечку». Но к концу пьесы ситуация меняется: отличники оказываются троечниками, а троечники — отличниками. По каким критериям происходит переоценка? По критериям человечности, честности, бескомпромиссности.

«Талант не дает индульгенции. Кем бы человек ни стал — профессором или шофером, писателем или счетоводом, — все равно он всю жизнь держит экзамен на честность и стойкость. Каждый стоит перед выбором. Мелким или крупным, неважно. Важно — каким: кто выбирает позицию чистую, а кто применится к подлости; кто сохранит мужество, а кто пойдет на компромисс»[[92]](#footnote-93), — рассуждала вполне в духе времени критик М. Строева.

В центре спектакля был великолепный актерский дуэт Л. Толмачевой, игравшей Агнию, преуспевающего литературного критика, и Е. Евстигнеева, игравшего Сергея Усова, бывшего мужа Агнии, оставленного ею за свою неделовитость. Агния, пожертвовавшая любовью ради карьеры, потеряла самое ценное, что было в ее жизни, то, что теперь уже невозможно вернуть. А Сергей, который так и не назовет своей профессии, не скажет, откуда прибыл на этот школьный вечер, как бы не желая никому ни в чем давать отчет, оставляя за собой право быть просто человеком, преподаст урок «умной», «железной» Агнии. Они начнут вспоминать прошлое, то, что Сергей любил ее прежде, и ей вдруг захочется спросить, любит ли Сергей ее сейчас, но он уйдет от ответа, а сам внезапный, нечаянный, из глубины души вырвавшийся вопрос будет очевидным доказательством того, что в жизни героини недостает чего-то очень важного.

Самой крупной работой режиссера О. Ефремова с ведущей нравственной темой стала трилогия о революционно-освободительном движении в России: «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова (1967). Здесь проблема стояла так: как соотносятся нравственность и революция, есть ли в революционной деятельности то, что несовместимо с нравственностью, и если есть, то к чему это приводит? Еще проще вопрос следует поставить так: революция и кровь.

Этот вопрос был поставлен на пятидесятом году советской власти, и это говорило не только о смелости и честности театра, хотя, конечно, «Современник», приурочивший свою трилогию к главному революционному празднику, проявил несомненную смелость и честность. Трилогию театр ставил не для парада, не только ради самой даты. Вопрос возник, значит, возникло сомнение. Значит, революционное прошлое страны виделось не идиллически. И все же, конечно, «Современник» не собирался перечеркивать революцию, упрекая {64} ее в безнравственности. Для такой позиции время еще не пришло. Время пришло для того, чтобы проблему просто рассмотреть.

И само наличие проблемы говорило о многом. Прежде всего об отказе от так называемого революционного, классового гуманизма, которым главным образом и руководствовалась советская история. И о замене его на гуманизм классический, дореволюционный или, можно сказать, буржуазный. Возвращение дореволюционного гуманизма в советское сознание свидетельствовало о большом нравственном прогрессе интеллигенции.

В трех спектаклях, срепетированных один за другим, не было ничего занимательного. Они были предельно сконцентрированы на мысли, на словах, ее передающих и выражающих. Внимать сцене было не так просто. От зрителя требовалась большая степень сосредоточенности. Поэтому известный литературный критик В. Лакшин в своей знаменитой статье «Посев и жатва», опубликованной в «Новом мире», писал: «высоко поднято значение мысли на сцене, воспитательной и просветительной роли театра. Это театр думающий, заставляющий нас думать и допрашивающий самих себя и свое время»[[93]](#footnote-94). Да, время было такое, которое породило искусство интеллектуальное, размышляющее, анализирующее современность и историю. Время породило искусство, которое стало диктовать власти свои мысли, задавать вопросы, подсказывать нетрафаретные решения.

Чиновники, конечно, усмотрели во всем этом подвох, и были правы. Л. Зорин вспоминал, что «из партийных уст прозвучало достаточно внятное объяснение: они ведь хотели сместить власть»[[94]](#footnote-95).

Чиновники, конечно, во всей этой затее почувствовали главное: спектакли посвящались бунтовщикам, тем, кто покушался на режимы. И хотя в советской официальной истории декабристы, народовольцы и особенно большевики были фигурами высокопочитаемыми, показать их со сцены оказалось делом опасным и сомнительным. Они могли послужить примером гражданского неповиновения.

Власть словно глядела на несколько десятилетий вперед, в эпоху Горбачева, потом Ельцина, и словно знала, чем все это может закончиться. Действительно, шестидесятники, и в первую очередь Олег Ефремов, создавали боевое искусство, которое могло привести к далеко идущим практическим выводам. Это и была главная особенность театра Ефремова.

Хотя на самом деле режиссера можно было понять и прямо противоположным образом. А именно таким, что он предостерегал от революции, указывал на ее неизбежную кровавость. Такой план тоже содержался в трилогии. Во всяком случае, ее можно было прочесть неоднозначно. Но, как ни трактуй трилогию, она была опасна уже одним тем, что революцию рассматривала как проблему, в которой заключены не только положительные, но и отрицательные стороны.

{65} В «Декабристах» вопрос о революции и крови рассматривался на примере двух фигур, двух антагонистов: Никиты Муравьева — В. Сергачева и Пестеля — И. Кваши. «И. Кваша играет Пестеля человеком волевым, гордым, решительным, знающим себе цену. <…> Перед нами революционер по натуре, бесстрашный и умный, последовательный республиканец, враг социального неравенства <…> В сравнении с ним Никита Муравьев — пылкий сторонник общего блага, но умеренный конституционалист, не решавшийся на крайние меры <…> — заметно проигрывает в мнении потомков. Демократизм Пестеля куда более радикален»[[95]](#footnote-96), — писал Лакшин.

Но при этом Пестель настаивает на слепом повиновении членов тайного общества, готов уничтожить всю царскую семью, в том числе детей, а затем уничтожить и их убийц, дабы обезопасить себя и избежать нареканий в пролитии царской крови. Пестель слишком радикален.

А Муравьев всякое кровопролитие считает преступлением, стоит за то, чтобы управлять людьми не силой, а убеждениями. Он в ужасе от решимости Пестеля истребить всю царскую фамилию вместе с женщинами и детьми.

Театр так и не остановил свой выбор на какой-то одной фигуре. Он показал слабость и ограниченность каждой. Вряд ли можно счесть правым Пестеля, который в своих решительных действиях не собирается пренебрегать никакими средствами. Над ним «витает тень будущих “трудных” вопросов исторической практики: злоупотребление насилием, соблазн единоличной власти»[[96]](#footnote-97).

Никита Муравьев в итоге всех своих раздумий покидает места сражений и удаляется в свою деревню, чтобы отрешиться от политики в душевных удовольствиях покоя и созерцания.

Но вопрос о соотношении революционной решимости и революционного фанатизма в «Декабристах» был поставлен. Далее этот же вопрос стал решаться на материале пьесы «Народовольцы».

В центре спектакля оказались фигуры Желябова — О. Ефремова и Софьи Перовской — А. Покровской. Оба поданы театром как безупречные революционеры, преданные своему делу, бескорыстные в борьбе за народное счастье. Террор, попытки цареубийства для них вынужденная мера. Других способов борьбы с изживающей себя царской властью они не видят.

Театр всячески оправдывал террористов. С одной стороны, показывал их как душевно чистых, лишенных всякой личной корысти людей. С другой — неоднократно подчеркивал, что политическая обстановка в стране довела их до террора, вынудила пойти на столь крайние меры. Кроме того, фигура самодержца для «Современника» и в случае с декабристами, и в случае с народовольцами была подана таким образом, что царя становилось не жалко. В «Декабристах» Николая I играл сам Ефремов, подчеркивая лицедейство и притворство {66} государя, расправлявшегося с заговорщиками как кошка с мышами. У этого царя не было ни одной черты, которая могла бы вызвать к нему симпатию. Театр «Современник» и его лидер Олег Ефремов отказывали русскому монарху в праве называться человеком. В принципе они были не далеки от исторической правды. И все же ненависть к монарху — чисто советская черта. Ибо признание человеческой и политической несостоятельности государя целиком и полностью оправдывает тех, кто на него покушается.

Царь Александр II в исполнении Е. Евстигнеева в «Народовольцах» еще меньше мог вызвать сострадание. Это был почти маразматик, в своем дряхлом стариковском возрасте ухлестывающий за женщинами. Хотя исторически тут была большая неправда. Потому что Александра II не случайно называют царем-освободителем. Ведь он отменил крепостное право и готов был согласиться на конституцию. «Современник» не хотел учитывать эти обстоятельства, вдумываться в них и выказывать сострадание к монарху. Театр, повторю, был продуктом советской культуры и в этом отношении проявлял определенную ограниченность в своих интерпретациях истории. Тем более что ему нужно было как-то оправдать народовольцев, которые, если вдуматься, устроили на царя ужасающую по своей жестокости охоту, восемь раз повторяя попытки покушения и в результате убив его. А ведь царем уже был подписан указ о введении в России конституции, но так и не был опубликован из-за убийства.

В финале спектакля, перед казнью, народовольцы, искренне веря в свою правоту, повторяли: «совесть моя чиста».

И все же некоторую тень на бунтовщиков «Современник» бросал и в этой части трилогии. Театр задавал вопросы, на которые не находилось и не могло найтись ответов. Что могут делать террористы в исторической перспективе? Какими методами устанавливать и удерживать власть? Антагонистом Желябова выступал в спектакле Плеханов — Ю. Рашкин. Он пытался предупредить активных сторонников террора, что в будущем им придется «вводить социализм теми же привычными для них методами террора»[[97]](#footnote-98). Исторический прогноз театра, как нам известно, в дальнейшем оправдался.

Самым главным козырем в трилогии был последний спектакль — «Большевики» М. Шатрова. История, разворачивающаяся в пьесе, была задумана автором таким образом, что главный большевик — Ленин так и не появлялся на сцене. Действие происходило в зале заседаний, рядом с той комнатой, где он лежал после ранения. Это развязывало театру руки и спасало от необходимости искать исполнителя на роль вождя мирового пролетариата.

Главный вопрос, то, ради чего вообще затевался этот спектакль, — допустимость террора. Как могут большевики ответить на все усиливающееся сопротивление своих врагов, на гибель Урицкого и других своих товарищей? Это был вопрос методов власти, методов управления после того, как революция {67} победила. Эти вопросы затрагивались и в двух предыдущих спектаклях трилогии, но там обсуждение методов управления носило только гипотетический характер. В «Большевиках» вопрос встал во всей своей жизненной конкретности.

Среди заседавших были и ярые защитники террора, как М. Покровский — А. Мягков. Были и противники, такие как Луначарский — Е. Евстигнеев.

Луначарский Е. Евстигнеева вообще был здесь главной фигурой, носителем революционной нравственности. Он рассуждал о том, что после революции, которую делают безупречные в моральном отношении люди, приходит слой людей далеко не бескорыстных, ищущих для себя выгоды и желающих примазаться к новой власти. Вот этот слой, по мнению Луначарского, и представляет основную опасность.

Этим рассуждением Луначарского театр словно бы намекал на дальнейший ход советской истории, который был связан вовсе не с безупречными революционерами, а с такими фигурами, как Сталин и его приспешники, методы управления которых были весьма далеки от идеальных. Именно Сталин был дальним прицелом всей трилогии. Все намеки на кровавый режим, на террор, на попрание демократических свобод и прочее, конечно, относились к эпохе культа 1930 – 1940‑х годов.

Именно Сталин, по мнению М. Шатрова и О. Ефремова, был средоточием зла всей советской истории. Если бы у власти оставались первые ленинские наркомы типа Луначарского, советская история получила бы совершенно другое развитие. Вот в чем заключалось зерно веры шестидесятников. В утверждении того, что по вине Сталина и его окружения история была искажена, идея социализма извращена, идеалы государства трудящихся растоптаны. Шестидесятники в связи с этим брали на себя миссию очистить историю от ненужных напластований, вернуться к идеалам Ленина и первых наркомов — образцов чести, достоинства и гуманизма.

Вот знаменитый финал «Большевиков». Наркомы голосуют за необходимость введения в стране красного террора не без колебаний и опасений. Знаменитый жест Е. Евстигнеева, который играл Луначарского, запомнился многим: его рука поднималась не сразу, он выжидал, делал паузу, решался, и только потом ладонь распрямлялась: так он, преодолев нерешительность и вполне оправданные опасения, демонстрировал свое согласие.

Исторические изыскания шестидесятников в революционном движении не были продолжены следующими театральными поколениями. Идея о хорошем Ленине и плохом Сталине никого после Ефремова и Шатрова уже не занимала. Обошла обсуждение этой идеи и сама постсоветская история, вовсе перечеркнувшая революцию и пожелавшая вернуться к дореволюционным ценностям. Но в 1967 году, в пятидесятилетие советской власти, вопрос о нравственности революции был весьма острым и актуальным.

{68} Трилогия — самое крупное и значительное достижение режиссера Олега Ефремова. После «Декабристов», «Народовольцев», «Большевиков» Ефремов не создал ничего, что могло бы сравниться со всем этим по масштабу проблемы и злободневности звучания.

### \* \* \*

Трилогию о революции Ефремов поставил на излете «оттепели».

«Современниковский» период Ефремова клонился к закату. После трилогии в 1970 году он выпустит только «Чайку» А. Чехова, в которой выразит свои грустные ощущения от жизни своего театра. Основной темой «Чайки» будет тема некоммуникабельности, развала общности, которой так долго гордился «Современник». «Чайка» станет горьким признанием в том, что некогда счастливая и прочная компания переживает глубокий кризис.

И как раз в этот период знаменитые мхатовские старики — А. Грибов, М. Яншин, М. Прудкин, В. Станицын, П. Массальский, А. Кторов, И. Раевский, А. Степанова, А. Тарасова, А. Зуева — позовут Ефремова в свою alma mater, куда он мечтал попасть еще в юности. Ефремов примет это предложение.

Три дня и три ночи Ефремов уговаривал актеров своего театра уйти вместе с ним. Но за ним никто не пошел. Так было по крайней мере поначалу. В 1970 году Ефремов ушел один.

Актриса «Современника» Л. Толмачева считала, что в истории с МХАТом Ефремовым двигало честолюбие и он совершил ошибку, уйдя из «Современника»[[98]](#footnote-99). Если это и была ошибка, то она была органически связана с личностью Ефремова.

Театр для Ефремова являлся формой участия в делах общества и государства. Ефремова волновал театр не только как художественный, но и как общественный институт. С помощью театра режиссер участвовал в государственной политике, так ему, по крайней мере, казалось. Поэтому скромному «Современнику» он с легкостью предпочел первый государственный театр страны, здесь его общественная миссия могла стать более эффективной, его политика — более влиятельной. Так, очевидно, он думал. Главного режиссера МХАТа власть услышит скорее, чем главного режиссера «Современника». Но именно в таких рассуждениях, очевидно, и крылась основная ошибка Ефремова.

В действительности должность руководителя МХАТа прежде всего ограничивала свободу. Руководитель МХАТа — это не то лицо, которое подсказывает власти, как ей жить. А то, которое живет по ее указке. Ведь МХАТ, с тех пор как стал любимым театром Сталина, превратился в придворный театр и стал работать в угоду советскому режиму. Этот же статус остался при нем и в {69} 1960‑е, и в 1970‑е годы. Для МХАТа и в брежневские времена существовала огромная система ограничений. Здесь могли идти только идеологически выдержанные произведения. Произведения, поддерживающие и упрочивающие государственный строй и коммунистическую идеологию. Ефремов, приняв новую должность, с самого начала обрекал себя на идеологическую конъюнктуру.

Переходя из «Современника» во МХАТ, Ефремов решал не только проблемы художественные, но и проблемы статусные. Но за желание стать режиссером государственного значения следовало заплатить большую цену. Быть режиссером государственного значения и одновременно оставаться политически и идеологически свободным художником в условиях советской реальности было практически невозможно. Потому что режиссеры государственного значения были вынуждены подыгрывать власти и делать то, что она велит. А политически и идеологически передовые художники неизбежно вступали с властью в конфликт и становились почти диссидентами, как Ю. Любимов. Или пренебрегали карьерой, соглашаясь на низкую должность, но занимались при этом настоящим искусством, как А. Эфрос.

Во МХАТе у Ефремова появилось много дополнительных сложностей, каких не было и не могло быть в «Современнике». В новых для себя условиях работы, в самом крупном театре страны он старался найти способ, чтобы, с одной стороны, высказаться откровенно и честно, а с другой — высказаться так, чтоб спектакли пропустили. Конечно, не избегал при этом компромиссов. И поэтому начал играть двойную игру. И в сторону власти, и в сторону интеллигенции. Трудно сказать, чего у Ефремова во МХАТе было больше — достижений или этих компромиссов. Стоило ли все-таки польститься на этот уже давно недееспособный театр с колоссальной труппой, массой внутренних проблем и, самое главное, той государственной репутацией, которая сковывала его свободу и диктовала особый стиль работы? С огромного МХАТа властью спрашивалось гораздо больше, чем с маленького «Современника».

Уйти из учреждения художественного, но более скромного в учреждение казенное, бюрократическое, но помпезное можно по разным причинам. Ефремов не мог устоять перед советским соблазном престижа и успеха. В этом крылась одна из самых крупных его слабостей. С одной стороны, честный и принципиальный художник, предпочитающий быть правдивым во всем, не боящийся идти на конфликт с официальной точкой зрения, с другой — режиссер, не лишенный честолюбивых амбиций, желающий обладать официальным весом, быть отмеченным государственными должностями и наградами, — таким стал Олег Ефремов на пике своей карьеры.

### \* \* \*

МХАТ СССР им. М. Горького, а именно так назывался театр в тот период, когда туда пришел Ефремов, был не только самым крупным (с ним в этом {70} отношении мог конкурировать только Малый театр), но и самым сложным коллективом в стране.

Созданный К. Станиславским и Вл. Немировичем-Данченко на рубеже XIX и XX веков, Художественный театр является носителем тех уникальных традиций, которые связывают с русской психологической школой. Это театр углубленного творческого процесса, театр, в центре внимания которого находится человек во всей сложности и своеобразии его внутреннего мира, «жизнь человеческого духа».

Традиции Художественного театра были живы еще в 1940‑е годы, когда здесь работал Вл. Немирович-Данченко. (К. Станиславский умер в 1938 году и в последние годы жизни уже не приходил в театр, проводя занятия с актерами и репетиции у себя дома, в особняке в Леонтьевском переулке.) Как раз в 1940 году Немирович-Данченко поставил «Три сестры» А. Чехова, спектакль, ставший эталоном зрелого мхатовского стиля.

Немирович-Данченко умер в 1943 году. И после его смерти театр еще десятилетие по инерции держал тонус, поражал высотой культуры, идущей еще с дореволюционных времен, блистательными актерами. Но в середине 1950‑х, когда начиналась «оттепель», Художественный театр вошел в полосу долгого и затяжного кризиса. К 1970 году, когда сюда пришел Ефремов, кризис только значительно углубился и стал непреодолимым. К тому же многих уникальных мхатовских актеров уже не было в живых. А тех, которые еще оставались, насчитывалось не больше десяти человек. Вообще первая задача, которую должен был решить Ефремов, придя во МХАТ, — дать роли еще остававшимся в живых мхатовским старикам. К ним относилась знаменитая А. Тарасова, уже тяжело больная. Она доживет только до 1973 года. Но Ефремов успеет дать ей роль в своей постановке «Валентина и Валентины» М. Рощина (1971).

А. Тарасова, прославившаяся в ролях Анны Карениной, Кручининой, в роли современной рощинской героини выглядела очень и очень неорганично. Это не была вина Ефремова. Просто дело в том, что тот стиль, в котором работал шестидесятник Ефремов, и тот, в котором работали классические мхатовские артисты, очень сильно разнились между собой. У шестидесятников не было той культуры, какая была в классическом МХАТе. И тут уместно еще раз вспомнить то, что говорил А. Эфрос о своих актерах, играющих Чехова. Он говорил, что мальчики с Арбата, воспитанные на песнях Окуджавы, с трудом дотягиваются до чеховских образов. Ефремов именно и был таким мальчиком с Арбата, и, конечно, его творческий союз с мхатовскими стариками оказался трудноосуществимым именно в силу разницы культурного уровня. Театр шестидесятников с трудом смыкался с театром эпохи классического МХАТа.

Однако Ефремову с мхатовскими стариками удалось подготовить один удачный спектакль — «Соло для часов с боем» О. Заградника (1973), в котором было занято сразу пять знаменитых ветеранов — О. Андровская, А. Грибов, {71} М. Прудкин, В. Станицын, М. Яншин. Ефремов значился художественным руководителем постановки. А режиссером, практически и занимавшимся спектаклем и работой с актерами, выступил тогда еще молодой (он во МХАТе состоял на положении стажера), но недюжинно одаренный Анатолий Васильев. Ему и принадлежит успех этой постановки. А. Васильев, ученик наследников мхатовских традиций А. Попова и М. Кнебель, обладал уникальным талантом и интуицией именно в области психологического театра. Он и сумел достичь органического союза с мхатовскими актерами. Они в этом спектакле играли великолепно, «Соло» стало их лебединой песней. Их век клонился к закату. Через некоторое время после премьеры старики один за другим стали умирать. Первой в 1975 году ушла О. Андровская. Одним из последних в 1977 году — А. Грибов. Только народный артист СССР М. Прудкин оставался в живых еще много лет. Он еще сыграет не одну роль на сцене МХАТа и уйдет из жизни только в 1994 году в возрасте 96 лет.

Из мхатовских ветеранов в театре при Ефремове будет работать А. Степанова, железная советская леди, народная артистка СССР, лауреат Сталинской и Государственной премий, премии К. С. Станиславского, Герой Социалистического Труда. Она уйдет из жизни в один год с Олегом Ефремовым (2000). Степанова будет вести очень активную жизнь в театре на должности секретаря парторганизации, сыграет не одну роль. В 1975 году для нее будет поставлена «Сладкоголосая птица юности» Т. Уильямса. Она примет участие и в других спектаклях Ефремова, Эфроса.

До 1986 года доживет Анастасия Зуева, народная артистка СССР, лауреат Сталинской премии, знаменитая Коробочка из «Мертвых душ». В штате театра состояли еще некоторые ветераны исторической труппы. Определенно большой процент занимали и менее известные актеры. Они продолжали получать зарплаты и мхатовские пайки и составляли по существу мертвый балласт. Давать таким актерам роли было бесполезно: они давно потеряли профессиональную выучку.

Поэтому Ефремов стал рассчитывать на исполнителей своего круга, в который входил не только его родной «Современник», но и другие театры близкой школы. К Ефремову во МХАТ стало приходить много новых актеров. Пришла Т. Доронина, с которой Ефремов сделал спектакль «Дульсинея Тобосская» А. Володина и сам сыграл роль Петруччо.

Пришли И. Смоктуновский, О. Борисов, А. Петренко. Несколько актеров — из «Современника» — Е. Евстигнеев, А. Мягков, Т. Лаврова, В. Сергачев, А. Вертинская. Пришли А. Калягин, Г. Бурков, А. Попов. Все это в основном актеры среднего поколения, близкие Ефремову по духу и методике работы. На них руководитель МХАТа главным образом и рассчитывал. Из мхатовских актеров с Ефремовым активно сотрудничали Е. Ханаева, В. Невинный, В. Кашпур и некоторые другие.

{72} Пьеса М. Рощина «Старый Новый год» (1973) была сыграна силами актеров среднего поколения — Е. Евстигнеева, А. Калягина, И. Мирошниченко, В. Невинного, В. Кашпура, которые на тот момент составляли ядро ефремовской труппы.

В 1976 году Ефремов со Смоктуновским выпустил «Иванова».

Более-менее полноценную труппу, состоящую из актеров среднего поколения, Ефремов сумел создать к 1980 году, когда второй раз в жизни поставил «Чайку». Спектакль был словно овеян идеей возрождения былой общности, былого ансамбля, такого, какой был в «Современнике».

Тогда критик А. Свободин, давний друг и поклонник Ефремова, нашел для этого удобное и дипломатичное название — «ансамбль профессионалов»[[99]](#footnote-100). Слово «профессионал» он употребил вместо слово «звезда», в котором с точки зрения советской ментальности было что-то чуждое и разрушительное. А слово «ансамбль» выражало наше привычное отечественное, идущее еще от основоположника Станиславского представление о необходимости единства, созвучия, слаженности в стиле коллективной актерской игры. На самом деле это был не «ансамбль профессионалов», а некая новая звездная сборная. При этом Ефремов, очевидно, хотел от нее такой же сплоченности и единомыслия, как во времена «Современника». Но даже если этот идеал и был недостижим, все равно сборная маститых, известных мастеров постепенно, шаг за шагом стала вытеснять собственно мхатовских актеров.

Во МХАТе Ефремов переживал драму одиночества и тосковал по былой компании. Эти настроения крылись в самой глубине души режиссера. Возможно, он не раз пожалел о том, что оставил «Современник» и связал свою судьбу с неповоротливым полуживым МХАТом. Но пути назад, конечно, не было. Следовало поддерживать репутацию руководителя первого театра страны и удивлять творческими победами.

Поэтому он продолжал решительно реорганизовать МХАТ, пытаясь вдохнуть в этот театр струю свежего воздуха. Особенно активно реформаторская деятельность О. Ефремова велась в 1980‑е годы. Ефремов пригласил в труппу не только новых современных актеров, но и режиссеров, которым предложил сделать постановки на трех сценах МХАТа (на основной, в филиале на ул. Москвина и на новой малой сцене). Деятельность Ефремова за счет всего этого приобрела невиданный размах. Он ломал традицию театрального «монотеизма», когда вся работа театра подчинялась творческой программе одного режиссера-лидера. И создавал театр, творческая программа которого стала строиться на спектаклях разных режиссеров, носителей различных творческих установок и манер. Это был шаг рискованный не только по отношению к себе самому как к лидеру театра определенного толка, но и по отношению к МХАТу, который всегда строился на том же классическом принципе {73} единства. По сути говоря, Ефремов еще в 1980‑е годы делал первый решительный шаг в сторону «открытого» театра, который отказывается от единой творческой программы лидера и строится на соединении творческих программ разных режиссеров[[100]](#footnote-101).

В определенном смысле это был отход от шестидесятнической модели и идеологии. Такое бы никогда не позволили себе ни Г. Товстоногов, ни Ю. Любимов. Но им, возможно, было проще — они работали в театрах, которые построили сами почти от основания. Ефремов по существу изменил своей первоначальной вере, которая его сформировала и вывела в число ведущих режиссеров времени. Сборная популярных актеров и сборная модных режиссеров — вот что стал представлять собой МХАТ в период руководства Ефремова. Это уже не был театр единой творческой воли, как БДТ в Ленинграде или Таганка в Москве.

Но, с другой стороны, понятно, что Ефремов сделал этот шаг не от хорошей жизни. Он должен был оживить внутреннюю и внешнюю жизнь МХАТа. Привлечь к нему внимание зрителей и театральной общественности. В политике приглашения разных режиссеров на постановку можно усмотреть и благородство Ефремова, который давал работу талантливым, но не слишком удачливым постановщикам типа Камы Гинкаса из Ленинграда. 1970 – 1980‑е годы — это эпоха, когда молодая режиссура с большим трудом пробивалась на сцены ведущих театров. У молодой режиссуры (а это по существу было следующее за шестидесятниками поколение) судьба складывалась порой не слишком удачно. Кроме того, Ефремов за счет своей политики приглашений впервые познакомил Москву с деятельностью таких талантливых режиссеров, как Лев Додин, Темур Чхеидзе, Кама Гинкас и др.

Во МХАТе Лев Додин поставил «Господ Головлевых» М. Салтыкова-Щедрина со Смоктуновским в роли Иудушки. Кама Гинкас на малой сцене выпустил премьеру «Вагончика» Н. Павловой. Темур Чхеидзе из Тбилиси на сцене филиала поставил «Обвал» М. Джавахишвили. М. Розовский поставил «Амадея» П. Шеффера на сцене филиала. На этой же сцене Кама Гинкас выпустил «Тамаду» А. Галина. Появилось и много других спектаклей разных режиссеров, вплоть до А. Эфроса, который в 1980‑е годы выпустил во МХАТе «Тартюфа» Ж.‑Б. Мольера и «Живой труп» А. Толстого.

### \* \* \*

Ефремов, при всем том, что возглавил могучий неповоротливый МХАТ и вынужден был искать выход из затруднительного положения, сам по себе {74} оставался прежним: все тем же активным, деятельным человеком, желающим вмешиваться в дела государства, направлять жизнь целой страны. Его общественный темперамент не потускнел, не улетучился. Он и во МХАТе продолжал свою художественную политику, очевидно, надеясь на то, что она возымеет большее влияние на общество. А на самом деле попал в ситуацию, которая гораздо сильнее ограничивала его свободу, чем это было в «Современнике». Но Ефремов не уставал бороться за пьесы, которые хотел поставить, обивал пороги кабинетов в Министерстве культуры, просил, убеждал, шел на хитрости.

Во МХАТе у Ефремова появился новый соратник, драматург Александр Гельман. Гельман по профессии был инженером, очень хорошо знал производство, экономическое положение в стране и при этом обладал той же шестидесятнической ментальностью, таким же, как у Ефремова общественным темпераментом. Он писал пьесы, в которых поднимал проблемы государственной политики в экономике, отношений людей на производстве. Он хорошо понимал, что дела в важнейшей области государственной политики не так блестящи, как хотелось бы, что советская власть обросла проблемами, с которыми ей трудно справиться. Гельман был тоже одержим желанием исправить государство и власть или, по крайней мере, указать им на их ошибки. Так что в лице неравнодушного к общественным проблемам Ефремова Гельман нашел истинного соратника. Первая их совместная работа — спектакль по пьесе «Заседание парткома» (1975) — была одобрительно встречена Министерством культуры. Гельман, показав в своей пьесе систему нарушений в экономической сфере, пошел на хитрость и вывел в качестве главного героя, разрешающего все противоречия, секретаря парткома. Это чиновникам от искусства не могло не понравиться, ибо вполне согласовывалось с известным советским лозунгом «партия — наш рулевой».

Но с другими пьесами у Ефремова и Гельмана возникали проблемы. Эти пьесы все глубже и глубже проникали в ситуацию неблагополучия государственной и экономической сферы, раскрывая систему фальсификаций, вранья и очковтирательства. В конечном счете, эти пьесы обнаруживали абсолютную беспомощность и несостоятельность советского государства. И словно призывали к тому, чтобы немедленно исправить эту ситуацию. Это было все то же горячее желание построить правильный социализм, «социализм с человеческим лицом».

Конечно, пьесы Гельмана — это особый театр. Театр как общественная манифестация, как общественный митинг. Никакого большого художественного своеобразия они в себе не содержали. В них не было ни оригинальных человеческих образов, ни психологической глубины. Они являлись пьесами-очерками, пьесами-однодневками. Их актуальность исчезла вместе с исчезновением того строя, который они критиковали. Но в тот момент такой режиссер, как Ефремов (и не только он один, потому что пьесы Гельмана довольно широко шли по стране), ощущал в них органическую потребность.

{75} Ефремов критиковал власть и хотел при этом, чтобы она давала свое добро на постановку этих произведений. Театр Ефремова вообще был направлен против начальства, от которого зависел. «Пробить» острые произведения было делом чести, проявлением творческой свободы.

Но воинственность шестидесятников, их желание исправить государство в 1980‑е годы уже воспринимались не так остро, как в 1960‑е. Театр ушел вперед в своем развитии и во многом отошел от системы ценностей того поколения, которое мечтало о социализме с человеческим лицом. Вслед за шестидесятниками шли другие поколения художников, которые продолжали исследовать меняющуюся социальную и художественную реальность и отражать ее уже по-своему.

Поэтому Ефремов со своими спектаклями во МХАТе больше не поражал смелостью и злободневностью высказываний.

В 1981 году Ефремов выпустит новую пьесу М. Шатрова о Ленине со старой идеей о том, что, если бы не Сталин, советская история сложилась бы иначе. Но и эта идея уже не прозвучит так пронзительно, как в конце 1960‑х годов, в связи с «Большевиками». 1981 год — уже предзакатное время для советской власти. Спектакль, за который М. Шатров и О. Ефремов получат Государственную премию, будет обсуждаться в кулуарах в связи с анекдотической историей посещения премьеры Брежневым, который, будучи в состоянии, близком к слабоумию, уже не мог отличить сценических персонажей от реальных политических деятелей. Близким к анекдоту станет и то, что роль вождя мирового пролетариата будет предложена актеру Александру Калягину, знакомому широкому зрителю по комедийному телефильму «Здравствуйте, я ваша тетя!». В более ранние периоды советской истории такое было бы невозможно — актеры, сыгравшие Ленина, уже не имели права выступать в таких ролях, которые бы могли уронить авторитет создателя советского государства. Не могли претендовать на роль Ленина и актеры, прежде выступавшие в комедиях. Но, повторяем, — это уже было другое время. Ленина в Театре им. Ленинского комсомола в «Диктатуре совести» того же М. Шатрова играл тоже весьма далекий от ленинского типажа актер О. Янковский.

1980‑е годы — это особый исторический период, тогда оказалось возможным многое из того, что прежде было недопустимым. Советские идеалы и нормы уже не воспринимались всерьез. И история с завещанием Ленина, в котором тот предупреждал партийных товарищей о диктаторских замашках Сталина, положенная в основу пьесы М. Шатрова, уже не обладала политической и нравственной новизной. Впрочем, этого и невозможно было ждать от О. Ефремова и М. Шатрова, поскольку они сформировались определенной системой ценностей, и менять ее им было уже поздно.

### \* \* \*

У Ефремова во МХАТе были и другие спектакли: «Иванов», «Утиная охота», «Чайка». В них прослеживалась линия внутренней ефремовской драмы. {76} Руководитель МХАТа был фигурой несомненно драматической. Деятельный борец за «хороший» социализм на каком-то этапе своей судьбы ощутил крах своей борцовской идеи. Думается, что это было как раз в период окончания «оттепели». Возможно, это произошло не в один день, а растянулось на годы, но тем не менее…

Из записей репетиций спектакля «Иванов»: «Иванов ощутил бессмысленность всего»; «Жизнь подкосила Иванова прежде всего как человека общественного»; «Человек без идеи не может существовать, если он создан служению идее»; «Мы играем спектакль о людях, которые потеряли дух, веру. Они мучаются этим и стреляются»[[101]](#footnote-102).

Конечно, все это говорилось режиссером не только о чеховском герое, но и о себе самом, потому что его тоже «подкосила жизнь прежде всего как человека общественного». Эта внутренняя боль, неудовлетворенность собой и жизнью, разочарование сопровождали Ефремова в мхатовский период творчества.

Поэтому в «Чайке» звучали мотивы усталости и одиночества. Поэтому «Утиная охота» была похожа на чеховского «Иванова» и говорила о том же самом — о бессмысленности жизни, работы, о невозможности найти точку равновесия. Иванова играл Иннокентий Смоктуновский. Вампиловского Зилова — сам Ефремов, который тогда был уже лет на двадцать старше своего героя. Это обстоятельство не помешало ему увидеть в терзаниях Зилова отражение собственной драмы.

Пространство «Чайки» было окутано яркой, буйной летней зеленью, в которой была заключена сила, мощь, красота и гармония природы (художник В. Левенталь). Это пространство явно диссонировало с нервическими интеллигентскими переживаниями чеховских героев, которые на фоне роскошной полноценной природы выглядели немножко комично и жалко, хотя и вполне человечно, ведь они были просто люди со своими обыденными людскими проблемами. Аркадина (в превосходном исполнении Т. Лавровой), уже не очень молодая, но все еще привлекательная женщина, над личной жизнью которой вот‑вот опустится занавес, с кошачьей решимостью и страстью вступала в борьбу за Тригорина. Сам Тригорин, тоже в великолепном исполнении А. Калягина, уставший от всего на свете, а более всего от своего писательского таланта, вел себя по-свински, малодушно, исподтишка, воровато бросая взгляды в сторону Нины.

Состоявшийся, но не удовлетворенный собой профессиональный беллетрист Тригорин в этом спектакле словно бы выражал одну важную тему Олега Ефремова. Тему пресыщенности славой, успехом, автоматизма творчества, лишенного искреннего живого чувства. Другую тему — драматическую тему одиночества, поиска взаимопонимания выражал Треплев А. Мягкова. При этом образ Треплева оказался менее интересен, чем образ Тригорина. Но {77} дело, наверное, было в том, что режиссер задал Мягкову странный, неудобный рисунок — излишне нервный, какой-то изломанный, казалось, несовременный. Режиссура Ефремова вообще всегда была особой, порой лишенной концептуального единства замысла, нестройной стилистически. Но при этом Ефремов мог высказываться через актеров очень внятно. Он и сам называл свой театр прежде всего актерским. Это означало, что содержание закладывалось внутрь ролей, которые могли иметь иногда стихийное, трудно управляемое, но интересное и живое развитие. Так было и в «Чайке». Этот спектакль, возникнув на пике ефремовской профессиональной зрелости, заключал в себе очень личностное, волнующее и драматичное содержание.

Спектакль был откровенным, как-то по-особому распахнутым, почти исповедальным. Он говорил о невозможности достижения покоя, гармонии, естественной природной ясности, осмысленности жизни. Бушующую красоту природы в финале перекрывала какая-то нахлынувшая волна серо-черного цвета будто взлетающей вверх и парящей в невесомости беседки, в которой Нина (А. Вертинская) декламировала странную декадентскую пьесу, полную тревоги и смятения.

### \* \* \*

За спектакль «Так победим!» О. Ефремов получил Государственную премию. Это была третья Государственная премия в советский период деятельности режиссера. Первую он получил еще в «Современнике» за трилогию о революции. Вторую во МХАТе в 1974 году за спектакль «Сталевары» по пьесе Г. Бокарева. Этот спектакль не отличался никакими художественными достоинствами и был по существу идеологической конъюнктурой. Советские газеты и журналы дружно напечатали фотографию Ефремова в рабочей каске. Это было вполне в духе времени. Так делали тогда, когда явление искусства получало официальное признание.

Шестидесятник Ефремов в период своей творческой и идейной зрелости сумел, наконец, достичь компромисса с властью. Парадоксально, что власть признала и дала Ефремову награды за те произведения, которые были направлены против нее самой (как пьесы М. Шатрова). Дело в том, что, несмотря на всю их оппозиционность, они по своему духу были очень советскими, прославляли Ленина и его политику, признавали революцию и социализм.

Ефремов никогда не хотел быть диссидентом. Он с самого начала стремился к официальному признанию своей деятельности.

### \* \* \*

Логическим завершением всей жизни Ефремова во МХАТе стал раздел труппы, который вызвал так много кривотолков и споров в театральной среде. {78} Говорили, что негуманно выгонять людей, так долго работавших в театре. Дескать, нужно иметь совесть, сострадание. Но дело не в том, была у Ефремова совесть или нет. А в том, что такое театральное образование, как МХАТ, никак не соответствовало требованиям нормального творческого организма. Наследие сталинского режима, оно должно было разрушиться и рано или поздно разрушилось бы все равно. Ефремов взял на себя неблагодарный и тяжелый труд могильщика. Под старым деревом исторического театра Станиславского и Немировича-Данченко Ефремов вырубил последние, уже изъеденные червем времени корни, они уже не могли родить новые побеги. С прежним МХАТ СССР им. М. Горького было покончено. Ефремов дал отделившейся, более дееспособной части труппы название МХАТ им. А. Чехова и переехал в старое историческое здание в Камергерском переулке.

Казалось, Ефремов на определенном этапе достиг всего, чего хотел. Тем более что в это же самое время, когда он мог праздновать свою победу, к власти в стране пришли шестидесятники, представители его поколения. М. Горбачев, так же глубоко и лично, как его ровесники в театре, понимавший недостатки советской системы, начал перестройку. В Ефремове он ощутил родственную душу. И, как свидетельствует многолетний помощник Ефремова А. Смелянский, Горбачев позвонил руководителю МХАТа с предложением сотрудничества.

Правда, Горбачева довольно скоро фактически отстранили от власти. Вместе с ним была перечеркнута идея «хорошего» социализма. Историческая эпоха шестидесятничества подходила к своему концу. Шестидесятники удалялись с арены истории вместе со страной, за преобразование которой боролись, вместе с советскими аппаратчиками, которых стремились призвать к ответу. Вместе с социализмом, который был подточен изнутри, как старый МХАТ.

Ефремов начал профессиональную жизнь с надежд на преобразование социалистической страны, а закончил свидетелем и одним из виновников ее краха.

Последние годы он тяжело болел. Его несло рекой времени к тому финалу, который ожидает каждого. Быть может, на исходе дней он узнал иную истину: уже не борца, который проводит жизнь в битвах, а просто человека, проходящего вместе с природой естественный, гармоничный и трагический одновременно цикл смены жизни и смерти. Во всяком случае, именно на этой печальной метаморфозе, которая лежит в основе каждой человеческой судьбы, и был построен его последний чеховский спектакль «Три сестры».

Олег Ефремов умер 24 мая 2000 года. Был высокий весенний день, конец тысячелетия и порог нового века с новыми заблуждениями, ошибками и надеждами.

## **{****79}** Глава 3Георгии Товстоногов: «роман жизни»

Георгию Товстоногову (1915 – 1989) в 1956‑м, в год XX съезда партии, был уже 41 год. Эфросу в это время 31. Ефремову — 29. То есть Товстоногов в ситуации «оттепели» был уже сложившейся творческой личностью, известным режиссером, намного старше своих молодых коллег, которые, так же как и он, приняли участие в обновлении сценического искусства в эпоху «оттепели». Товстоногову не было свойственна горячность Олега Ефремова, с которой он вступал в бой за «социализм с человеческим лицом». Так же как не была свойственна неискушенность Анатолия Эфроса, который с убежденностью отстаивал историческую правоту своих юных героев-подростков, защищавших ценности новой жизни.

Георгий Товстоногов закончил ГИТИС в 1939 году, курс А. Д. Попова и А. М. Лобанова. Его студенческая жизнь складывалась не совсем гладко. На одном из курсов он был исключен из ГИТИСа как сын «врага народа» (его отец был репрессирован). Но потом, когда была произнесена сакраментальная фраза Сталина о том, что сын за отца не отвечает, Товстоногова восстановили в институте.

После окончания ГИТИСа в 1939 году Товстоногов уезжает в свой родной город Тбилиси, начинает там работать в театре, ставить спектакли и преподавать. В Тбилиси организуется театральный институт. Бал в столице Грузии правит известный в сталинские времена товарищ по фамилии Берия. С его брошюрой «Создание большевистской организации в Закавказье» сверялись все творческие работники, когда ставили исторические и современные пьесы. Это была эпоха расцвета культа личности. И молодой режиссер Георгий Товстоногов начинает работать именно в этой ситуации. Работает успешно, о нем пишут местные газеты. В Тбилиси он ставит «Детей Ванюшина» Найденова, «Кремлевских курантов» А. Погодина, «Мещан» М. Горького.

В 1946 году Товстоногов уезжает из Тбилиси в Москву. Но в Москве он задерживается ненадолго, всего на пару лет. В гастрольном Реалистическом театре он ставит «Как закалялась сталь» Н. Островского. В Центральном детском театре выпускает нашумевшую тогда пьесу «Где-то в Сибири» И. Ирошниковой. И вот с этого момента критики начинают говорить о Товстоногове как о перспективном режиссере, интересующемся современной жизнью. {80} Товстоногов приобретает хорошую репутацию, но тем не менее не находит себе места для постоянной работы в Москве и переезжает в Ленинград.

Здесь в Театре им. Ленинского комсомола (Товстоногов вскоре становится главным режиссером этого театра) он еще раз ставит пьесу И. Ирошниковой «Где-то в Сибири» (1949). Критик Р. Беньяш отмечала: в этой пьесе было «что-то неподдельно правдивое, что позволяло режиссеру построить нехитрую, но волнующую повесть о трудовых буднях, передать живое течение жизни», «в скромных зарисовках повседневного быта <…> охватить крупицы подлинной человечности»[[102]](#footnote-103). Это была еще не «оттепельная» пьеса, она представляла собой образчик произведения периода культа личности, потому что в ней была изображена героическая ситуация: на заводе, который производит снаряды для фронта, группа рабочих-комсомольцев берет на себя обязательство во время ремонта взрывоопасного цеха выпустить снаряды, которые нужны для победы.

В Театре им. Ленинского комсомола Товстоногов поставил пьесу о Сталине. Ее автором был грузинский драматург Ш. Додиани, и называлась она «Из искры» (1949). Роль Сталина исполнил молодой тогда актер Е. Лебедев (позднее в БДТ он займет одно из ведущих положений в труппе и сыграет роль еще одного диктатора — Гитлера в «Карьере Артуро Уи» Б. Брехта в постановке Э. Аксера). Беседу Сталина со своими соратниками-революционерами Товстоногов строил в композиции «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. То есть Сталин в этом спектакле сравнивался с Христом. Финал был патетическим, как и полагалось в таких случаях: на сцене на фоне трепещущего алого полотнища знамени появлялись два великих вождя, Сталин и Ленин; их встреча словно бы происходила в вечности.

Несмотря на важное идеологическое значение темы и общую патетику постановки, она не была безоговорочно принята партийным руководством города. Спектаклю предъявляли претензии в том, что он не слишком точно показывал взаимоотношения вождя с народом и соратниками. Но газета «Правда» защитила спектакль. В духе привычной партийной демагогии газета писала о том, что «на примере жизни и деятельности И. В. Сталина советский народ учится беззаветному служению родине. Преданности великому делу Ленина, строительству коммунизма». В результате заступничества первой коммунистической газеты Товстоногов избежал неприятностей.

В эти годы Товстоногов ставит «Дорогой бессмертия» (1951) — спектакль о коммунисте Юлиусе Фучике; «Гибель эскадры» А. Корнейчука (1952), рассказывающую о подвиге коммунистов-матросов. Все это характерный для времени, для эпохи социалистического реализма героический репертуар с мажорным жизнеутверждающим звучанием. В центре либо исключительная доблестная личность вождя, коммуниста, либо народные массы.

{81} В 1955 году в Театре им. А. С. Пушкина (бывшая и нынешняя Александринка) Товстоногов ставит «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского, с которой началась его настоящая слава. Этот спектакль лежит словно бы посредине между героическим театром 1940‑х годов и театром середины 1950‑х в котором начинают звучать новые мотивы и темы.

«Оптимистическую трагедию» в свое время ставил Александр Таиров. На Гражданскую войну он смотрел как на древнюю эпическую историю, от которой осталось возвышенное предание. Эпическое время, как писал М. Бахтин, обладает чертами завершенности, оно героично, оно словно застыло в вечности[[103]](#footnote-104). Таиров поставил спектакль с подчеркнутой графикой мизансцен, с предельно обобщенными образами Комиссара (Алиса Коонен) и массы солдат и матросов.

Товстоногов, конечно, не мог повторить Таирова и поэтому искал свое решение. Все-таки был уже 1955 год, Сталин умер, страна постепенно менялась. Поэтому Товстоногов писал о том, что его в пьесе Вишневского привлекают не обобщенные образы из эпического предания, а живые люди. Комиссара в спектакле Товстоногова играла О. Лебзак, которая подчеркивала в образе черты женственности, обыденной человечности. В спектакле появилась сцена, в которой Комиссар писала письмо матери. Это добавляло образу теплоты; кроме того, в характере Комиссара в этом спектакле проявлялись черты растерянности, усталости — не так-то просто женщине было управлять целым полком. Интересны были в этом спектакли и образы Сиплого (А. Соколов) и Вожака (И. Толубеев). Они были решены не как символические фигуры, а как вполне конкретные живые люди, «представители рабской человеконенавистнической идеологии». Матроса Алексея играл И. Горбачев — тоже создавая вполне живой конкретный образ человека, в котором были и доброта, и обаяние.

«Оптимистическую трагедию» Г. Товстоногов выпускает за несколько месяцев до XX съезда партии. И уже очень скоро, в 1956 году, он становится главным режиссером Большого драматического театра, который и станет главным театром его жизни. В 1957 году Товстоногов уже выпустит «Идиота» Ф. Достоевского с молодым необычным актером И. Смоктуновским.

Трудно себе представить, что один и тот же художник сначала ставил пьесу о Сталине и последовательно работал в русле героического патетического театра 1940‑х годов, а потом выпустил спектакль по одному из самых сложных произведений Ф. Достоевского с образом князя Мышкина, ассоциировавшегося с Христом. Как это сопоставить — представителя эпохи социалистического реализма и одного из наиболее ярких художников наступившей «оттепели»? Как Товстоногов оказался способным на такую резкую перемену, на такую почти невероятную метаморфозу? Этим вопросом задавались все исследователи его творчества. Сам режиссер как будто не оставил на этот счет никаких {82} свидетельств. Он вообще никогда не раскрывал интимные стороны своей души, никогда не шел на откровенное лирическое высказывание. В отличие, скажем, от А. Эфроса, который очень охотно делился своими сокровенными размышлениями о театре и о себе.

А. Смелянский видит причину столь загадочной метаморфозы Товстоногова в его уникальном «профессионализме»: дескать, Товстоногов был таким хорошим профессионалом, что с равным успехом мог ставить спектакли и о Сталине, и о князе Мышкине. У Смелянского понятие «профессионализм» становится синонимом безыдейного умения. Но будь Товстоногов просто блестящим профессионалом, он никогда не стал бы столь крупной фигурой в российском театре, режиссером со столь глубоким содержанием.

Просто Товстоногов был человеком другого времени — рубежа 1930 – 1940‑х годов. Это пора его юности и становления. Он был воспитан в духе предвоенной эпохи, когда в человеке ценилось мужество, когда были в почете героические профессии. Думаю, Товстоногов был воспитан как вполне советский человек. Такой же тип будет представлять собой и ровесник Товстоногова — молодой Юрий Любимов, родители которого тоже пострадали от сталинского режима, что не помешало ему быть в юности советским патриотом.

Думаю, Товстоногов не лукавил, когда ставил героические спектакли. Он наверняка верил в высокие душевные качества таких людей, как Юлиус Фучик. Но вряд ли он при этом верил в высокие душевные качества Иосифа Сталина. В целом противоречия и лишения сталинского времени воспитали в Товстоногове восприятие жизни как трагедии. Но причину жизненного трагизма Товстоногов видел не столько в издержках конкретной исторической эпохи, сколько в действительности как таковой, какому бы времени она ни принадлежала. Трагическое мироощущение Товстоногова в полной мере воплотится в его творчестве уже «оттепельной» и «послеоттепельной» поры. Товстоногов не будет, как А. Эфрос или Ю. Любимов, усматривать в советской власти причину всех людских бед и поражений. Товстоногов не будет связывать человеческие драмы с политическим режимом. Для него отрицательная сущность того или иного политического режима — лишь проявление общего трагизма действительности.

Г. Товстоногов, который был намного старше своих коллег — режиссеров-шестидесятников, который прошел серьезную жизненную и профессиональную школу в период культа, к своей деятельности в эпоху «оттепели» приступил без горячности, отчасти свойственной О. Ефремову и А. Эфросу. Последние в большей степени поверили эпохе наступивших перемен и более глубоко поддались историческому обману. Товстоногову не была свойственна наивность. Поэтому в его «оттепельном» репертуаре не было пьес, призывающих к благотворным общественным сдвигам. К пафосу перемен Товстоногов скорее относился скептически, если учесть хотя бы его решение роли {83} Чацкого в «Горе от ума» (1962), который ничего не смог поделать с обществом косных и озлобленных вельмож и пережил в финале поражение.

Товстоногов в этот период и позже вообще ставил преимущественно трагедии. Поэтому он выпустил «Варваров» М. Горького (1959), где Надежда Монахова, красивая яркая женщина, кончала жизнь самоубийством оттого, что не могла найти себе места в пошлой развращенной среде провинциального захолустья. Поэтому он поставил горьковских «Мещан» (1966), где разворачивалась картина трагической жизни семейства Бессеменова. Поэтому он поставил «Идиота» Ф. Достоевского (1957), где выразил мысль о трагических противоречиях действительности, преодолеть которые не под силу даже самому идеальному человеку.

### \* \* \*

Вернемся в тот период, когда Г. Товстоногов пришел в БДТ. Театр был в ужасающем состоянии. Он совершенно растерял зрителя, и его премьеры проходили без аншлагов.

Товстоногов, обладавший качествами волевого, решительного и вовсе не сентиментального руководителя, провел реорганизацию труппы, уволив третью ее часть. За первый сезон поставил сразу четыре спектакля. Это были в основном легкие развлекательные комедии и мелодрамы: «Шестой этаж» А. Жари, «Безымянная звезда» М. Себастиану, «Когда цветет акация» Н. Винникова, «Второе дыхание» А. Крона. Но это было именно то, что могло привести в пустующий зал театра зрителя. И Товстоногов не ошибся. Руководимый им театр получил новое дыхание, внутренняя жизнь труппы, в которой начинали работать такие молодые актеры, как Л. Макарова, Е. Копелян, З. Шарко, К. Лавров, В. Кузнецов (через несколько лет они станут очень известными и прославят театр), значительно оживилась.

Первой серьезной постановкой, в которой ощущалось дыхание «оттепели», была «Лиса и виноград» Г. Фигейредо (1957). Здесь центральную роль Эзопа исполнил В. Полицеймако, актер уже солидного возраста, с громким именем, но в период прихода Товстоногова почти не имевший ролей. Критик М. Строева писала после премьеры: «Вероятно, можно прочесть пьесу Фигейредо как историю о “лисе и винограде”, решить ее в любовно-эротическом плане, как лирическую драму, где главенствующее место займет тема недосягаемой трагической любви. При этом можно будет сослаться на само название пьесы. Товстоногов с этим решительно не согласен. Он ставит спектакль не о “лисе и винограде”, а об Эзопе. Ставит как героическую комедию, в которой главное — не лирика, а высокий гражданский пафос, обнажающий первооснову конфликта: свобода — рабство. Этой цели отдано все»[[104]](#footnote-105). В фигуре {84} раба Эзопа, который ненавидит свое рабство и предпочитает ему смерть, конечно, можно увидеть прежних героических персонажей Товстоногова наподобие Юлиуса Фучика, непоколебимого борца с фашизмом, тоже предпочитающего умереть стоя, а не жить на коленях. А можно увидеть предвестник других образов, которые поразят не столько героизмом судьбы, сколько глубоким личностным своеобразием, интеллектуальным началом.

Следующая редакция «Лисы и винограда» (1967), где центральную роль сыграет С. Юрский, будет создана Товстоноговым именно в ключе интеллектуальной драмы. Уродливая, неприятная внешность Эзопа — С. Юрского не сможет испортить впечатление от изощренного ума этого человека, словно находящегося с миром в постоянном интеллектуальном поединке.

Спектакль «Идиот» 1957 года стал крупным событием не только в театре, но и во всей культурной жизни эпохи «оттепели». От этого спектакля в БДТ им. М. Горького словно бы началось новое летоисчисление.

Князя Мышкина сыграл доселе никому не известный актер И. Смоктуновский, которого Товстоногов увидел в кино в фильме «Солдаты», после чего пригласил к себе в БДТ. Роль князя Мышкина прославила Смоктуновского. Образ князя Мышкина сросся с актерской индивидуальностью Смоктуновского и словно бы наложился на все его последующие роли в театре и кино. Смоктуновский стал играть персонажей, похожих на Мышкина, — людей немножко не от мира сего, странных, своеобычных, но при этом безупречно нравственных, гуманных. Таким стал Юрий Деточкин из фильма «Берегись автомобиля». Или Гамлет, которого актер сыграет в кино у режиссера Козинцева. Таким же будет Иванов на сцене ефремовского МХАТа уже в 1970‑е годы.

Роман Достоевского и прежде ставился на сцене. На первый план, как правило, выходила линия взаимоотношений Настасьи Филипповны и Рогожина. Товстоногов поначалу не хотел отступать от традиции. Режиссера интересовали, по его собственным словам, «не столько доброта и прекраснодушие, которое, в конце концов, никому не приносит счастья, сколько мстительные порывы и метания Настасьи Филипповны, ее гневный справедливый бунт»[[105]](#footnote-106). Но вышло так, что центром спектакля стал князь Мышкин: «его бесплодное “прекраснодушие” сделалось трагическим вопросом»[[106]](#footnote-107).

Можно представить себе 1957 год в атеистической стране, в которой, несмотря на происходящие перемены, все равно сильна власть советской идеологии. И князя Мышкина на сцене, этого новоявленного Христа. Но время было такое, что общество нуждалось именно в этом — в проповеди доброты и прекраснодушия. Христианская тема без религиозного содержания становилась одной из ведущих тем «оттепельного» искусства. Мышкин в исполнении Смоктуновского стал ее первым воплощением. Эта роль оказала огромное влияние на все сценическое искусство, создала новую особую традицию {85} актерского исполнения. Эта традиция получила в критике определение «исповедальная»: «Актер исповедовался в чем-то очень сокровенном. При этом исповедь Смоктуновского носила интеллектуальный характер»[[107]](#footnote-108), — писал критик Ю. Смирнов-Несвицкий.

Нравственная миссия Мышкина была связана еще с одной темой «оттепели». «Цель Мышкина — не исправление единичного зла, единичной ошибки, а воскрешение человека. Его тема — тема высокого достоинства человеческой личности»[[108]](#footnote-109), — считал П. Громов. Позднее сам Г. Товстоногов скажет: «Мышкин — Смоктуновский оказывал облагораживающее влияние на зрительный зал, замиравший от встречи с идеальным человеком»[[109]](#footnote-110).

В БДТ вместе с Товстоноговым работала режиссер Р. А. Сирота, она была в свое время очень известной, но в силу собственной скромности она предпочитала оставаться на вторых ролях. У Товстоногова Сирота «разминала» материал с актерами. Сам Товстоногов делал общую композицию, действенный разбор, а Сирота брала актера и шаг за шагом, миллиметр за миллиметром выстраивала с ним роль. Работала с внутренним актерским аппаратом. Со Смоктуновским тоже работала Сирота. Поэтому роль Смоктуновского во многом была заслугой не только Товстоногова, но и Розы Сироты. Игра Смоктуновского была полна невероятных нюансов, богатства переживаний, разнообразных оттенков.

Известный литературовед Н. Берковский, автор большой обстоятельной рецензии на спектакль «Идиот», писал: «Голос актера досказывает, что представлено было внешним обликом: голос неуправляемый, без нажимов, курсивов, повелительности или дидактики, — интонации вырываются сами собой, “от сердца”, лишенные всякой предумышленности. В этом тоненьком, не совсем установившемся теноре есть призвук детского. Голос Мышкина — Смоктуновского доверчивый, готовый к полнейшему сочувствию, в нем не слышно ничего принудительного для собеседника, напротив — этот голос ищет, как ему примкнуть к встречному голосу, примоститься к этому голосу, заразиться им, поддакнуть ему. 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 человека, к кому обращена речь, откликнуться ему, втянуться в его внутренний мир»[[110]](#footnote-111).

В исполнении Смоктуновского князь Мышкин — «весна света, та самая ранняя весна, что начинается в воздухе, в освещении и предшествует весне воды, весне зверей и леса, а потом и человека»[[111]](#footnote-112). Берковский подчеркивает доверчивость, {86} необыкновенную доброту Мышкина. У князя Мышкина взаимоотношения с людьми были исключительно альтруистические. Каждого человека Мышкин выслушивал очень внимательно и был готов не просто посочувствовать, но занять его позицию, разделить его страдания, его боль. «Сцены общения — апофеоз князя Мышкина. Его самоотдача, его служение людям, стремление и способность признать за каждым его человеческие права, живую ценность — все это дано в игре актера с чрезвычайной выразительностью»[[112]](#footnote-113).

Но спектакль был построен так, что с центральным образом была связана не только тема добра и самоотдачи. Мышкин не только помогал людям, но оказывался виновником многих катастроф.

Одно дело, когда Мышкин один на один встречался с Настасьей Филипповной (Н. Ольхина, позже эту роль играла Т. Доронина), потом с Рогожиным (Е. Лебедев). Но когда они соединялись, Мышкин уже ничего с ними не мог поделать. Потому что между Настасьей Филипповной и Рогожиным был собственный конфликт, очень сложный, психологически запутанный. И тут уже Мышкин оказывался бессилен, он не мог помочь им преодолеть этот конфликт.

Иногда от вмешательства Мышкина в дела людей даже происходили трагедии. «Общество вокруг князя Мышкина неизбежно антагонистично, и антагонизмы в нем бесконечно разнообразны, проходят через все области жизни, через всю психологию людей. Такова природа этого общества, таковы его законы. Князь Мышкин обходит общество как таковое и верит в свой метод обращения к отдельным лицам. Сам того не зная, он провоцирует катастрофу. Он вызывает ревность не только женскую, но ревность и в более общем смысле ее. Князь Мышкин делит себя между окружающими, они же вовсе не намерены делиться им. Сама его доброта — повод к междоусобицам»[[113]](#footnote-114).

Мысль этого спектакля заключалась в том, что, несмотря на то добро, которое несет князь Мышкин в мир, мир этот настолько порочен и антагонистичен, что с ним уже ничего нельзя поделать. Мышкин становился здесь трагической фигурой. К финалу он все больше и больше сникал, впадая в растерянность и слабоумие. В жестоком мире, где люди алчны и часто ведут себя алогично, поддаваясь своим не самым возвышенным страстям, такой человек, как князь Мышкин, жить не может.

В тот период, когда Товстоногов ставит «Идиота» как трагедию одного из самых прекрасных героев мировой литературы, которому не удалось исправить жестокий мир, О. Ефремов провозглашает в ряде спектаклей, что человек должен участвовать в делах страны, делах общества, чтобы его изменить. Пафос прямо противоположный. У Товстоногова никогда не было, как у Ефремова, политизированного удальства, игры с советской властью. «Современник» очень любил шутить с чиновниками, щипнуть госаппарат, задеть систему. Выразить свое резко негативное отношение к официозу. Ефремов в этот {87} период — молодой человек, начинающий жить. Тридцать лет не такой возраст, когда подводят итоги. А. Эфрос в этот период тоже не так далек от того, чтобы выяснять отношения с советской властью. А Товстоногов в 1950‑е годы не занимается политическими вещами. Это отличает его от всех режиссеров, включая Любимова, для которого политика и игра с системой были еще увлекательнее, чем для «Современника». Если Ефремов в творчестве занимал выраженную гражданскую позицию и театр для него был формой выражения его гражданского темперамента, то Товстоногов свои гражданские взгляды выражал иначе. Он более интересовался сложностью действительности, сложностью положения человека в мире. Его привлекали крупные человеческие характеры: князь Мышкин («Идиот»), Надежда Монахова («Варвары»), Чацкий («Горе от ума»), Бессеменов («Мещане») и др.

Он, в отличие от трех других знаменитых шестидесятников (Эфроса, Ефремова, Любимова), похож на режиссера-прозаика, который из спектакля в спектакль словно бы пишет бесконечный роман о действительности в ее широте, всеохватности, в ее глубине и неразгаданной сути. Поэтому на протяжении всего творчества Товстоногов так часто обращается к прозе (из прозы он ставил не только Достоевского, позднее в его репертуаре появится М. Шолохов, В. Тендряков, Л. Толстой, Ч. Диккенс и др.). Поэтому к его спектаклям больше, чем к спектаклям других шестидесятников, подходит выражение Немировича-Данченко «роман жизни».

Это выражение использовал и сам Г. Товстоногов: «В своей работе я употребляю такой термин — “роман жизни”. Для меня это является лекарством от страшного гипноза опыта, который все время тянет в знакомые сценические условия.

Что значит “роман жизни”? Читая пьесу, я стремлюсь увидеть ее не в сценических формах, а, напротив, как бы возвращая себя к тем пластам жизни, которые стоят за пьесой, пробую перевести ее в “роман жизни”. Какое бы произведение ни было передо мной, будь то психологическая пьеса или лирическая поэма в драматической форме, фантасмагория в духе Сухово-Кобылина или народная сказка, водевиль или шекспировская трагедия, я стремлюсь на первом этапе увидеть “роман жизни”, независимо от будущей сценической формы произведения»[[114]](#footnote-115).

«Нас более всего удовлетворяло совпадение логики сцены с логикой романа»[[115]](#footnote-116), — писал Товстоногов о спектакле «Идиот». Романное, прозаическое разветвление предлагаемых обстоятельств, романное богатство мотивов человеческой психологии и людских взаимоотношений — вот что определяет режиссерский почерк Г. Товстоногова.

### **{****88}** \* \* \*

После «Идиота» Товстоногов выпускает спектакль «Варвары» М. Горького (1959).

Действие происходит в маленьком уездном городке, куда приезжают два инженера — Цыганов и Черкун, чтобы прокладывать здесь железную дорогу. Цыганов (В. Стржельчик) — «усталый циник», «кажется, что еще вчера этот стройный красивый человек с бледными щеками и медленной улыбкой был полон жизни, страстей, и вот — ничего: элегантный пьяница, иронический мертвец», как охарактеризовал героя критик Б. Зингерман[[116]](#footnote-117).

Горьковский герой Черкун происходит из простой семьи, но получил образование. Он человек очень прямолинейный, часто ведет себя эпатирующе, режет правду-матку в глаза. В спектакле Черкуна играл прекрасный артист П. Луспекаев, подчеркивавший, по свидетельству литературоведа Б. Бялика, что «за внешне волевым характером» его героя скрывается «крайняя бесхарактерность»[[117]](#footnote-118).

Была здесь еще чета Монаховых. Надежда Монахова в русском репертуаре — такая же знаменитая роль, как Лариса Огудалова из «Бесприданницы» А. Островского. Надежду Монахову играла молодая Т. Доронина. Это была ее первая большая роль. «В исполнении Дорониной Надежда Монахова освещала сцену ярким сиянием ровной, естественной красоты, пленительной и чуть томной неги, в которой, однако, угадывалось нечто гибельное, даже роковое — писал К. Рудницкий. — Эта неотразимо прекрасная женщина, вся поглощенная каким-то медленным, тугим и смутным напором собственных грез, подолгу застывавшая в недвижности пауз, странно молчаливая, лишь изредка озаряла собеседников пустыми, ничего не значащими словами»[[118]](#footnote-119).

Монахова играл Е. Лебедев. «Монахов в спектакле БДТ, — писал Б. Зингерман, — это Карандышев, которому все-таки удалось жениться на красавице. Герой Лебедева — маленький, ущербный человек. Он не умеет даже овладеть красотой, которая, казалось бы, ему принадлежит. Его ущемленность и его истерические притязания приобретают трагикомический характер, особенно когда рядом появляется Надежда, его жена»[[119]](#footnote-120).

Надежда влюбляется в Черкуна. А тот ее отвергает, потому что у него нет сердца, нет душевных сил ответить этой прекрасной и умной женщине таким же чувством. И она кончает жизнь самоубийством — стреляется.

Эту пьесу часто играли так, что образ варваров ассоциировался с той провинциальной захолустной средой, в которую приезжали два представителя {89} новой капиталистической цивилизации. Это решение было результатом так называемого классового подхода к героям и их проблемам. И конфликт выстраивался между грубым неумытым захолустьем и лощеным капитализмом. Товстоногов — режиссер иной эпохи. Он отказывается от классовых характеристик. И делит героев, исходя из их нравственных позиций. Для Товстоногова все были варварами. Единственная светлая возвышенная душа в этом мире была у Надежды Монаховой, жизнь которой заканчивалась трагически.

«В чем же заключалась для меня современность пьесы Горького “Варвары”? — писал Г. Товстоногов. — Провинциальной России, которую он описывает, и людей, населяющих ее, давно уже нет, но осталось еще варварство в нас самих. Варварство, проявляющееся в родительском эгоизме, варварство в пренебрежении к чужой судьбе. Варварство старомодное и варварство, щеголяющее в модных одеждах. Варварство смиренное и агрессивное. И Горький со всей страстностью огромного художника-гуманиста призывает нас сохранить в себе человеческое. Он предупреждает, что измена человеческому однажды может привести к катастрофе. Эта измена уродует душу человека, она может сломать жизнь другим. Так в “Варварах”, незаметно для каждого, совершилось преступление против человечности — бессмысленно и жестоко была убита Надежда Монахова, убита пошлостью, равнодушием»[[120]](#footnote-121).

Товстоногов решил жанр спектакля как трагикомедию: «В контрасте смешного и трагического я видел ключ к решению пьесы»[[121]](#footnote-122). Трагикомические черты подчеркивал Товстоногов в образе Монахова и других персонажей пьесы.

Наибольшую сложность в этом отношении представлял для режиссера образ Черкуна: «До середины последнего акта это абсолютно положительный герой, предрекающий крушение всего старого и внушающий уверенность в том, что он из тех, кто будет активно способствовать этому крушению. А какой неожиданной гранью поворачивается образ в финале! Мне этот человек был страшен своим антигуманизмом, равнодушием к человеку. Я искал в силе Черкуна его слабость, искал возможности показать комбинацию кажущейся силы и внутренней выхолощенности»[[122]](#footnote-123).

Вот еще одна трагедия прекрасной возвышенной личности в окружающей действительности, в мире варваров. Это и станет для Товстоногова повторяющейся темой. Эту же тему он через несколько лет воплотит в «Горе от ума» А. Грибоедова, затем с некоторыми вариациями — в «Трех сестрах» А. Чехова, еще позднее — в «Истории лошади» Л. Толстого.

### **{****90}** \* \* \*

В конце 1950‑х – начале 1960‑х Г. Товстоногов поставил две пьесы А. Володина — «Пять вечеров» (1959) и «Моя старшая сестра» (1961). Самые «оттепельные» спектакли БДТ, поражавшие современников богатством чувств и созданием удивительных человеческих характеров. Вот в этом и заключалась «оттепель». В открытии человека и человечности. В желании за ординарной внешностью обнаружить редкий душевный дар или даже талант.

Тамару в «Пяти вечерах» играла З. Шарко, Ильина — Е. Копелян, девушку Катю — Л. Макарова, племянника Тамары Славу — К. Лавров. Удивительный ансамбль. Лучшие актеры знаменитой труппы. Об этом спектакле уже в 1990 году вспоминал Вадим Раевский: «Недаром гитарный романс “Миленький ты мой, возьми меня с собой” стал рефреном “Пяти вечеров”, а голос Зинаиды Шарко, пропевший его тридцать лет назад, звучит в памяти до сих пор как голос вернувшейся и необманувшейся надежды. И рядом — незабываемый копеляновский баритон, мужская хемингуэевская интонация (Хемингуэй был тогда властителем дум), в котором столько неожиданных обертонов, столько музыки и столько тоски, чуть хмельной, даже чуть-чуть хамоватой, но и удивительно нежной, смущенной, с оттенком неясного чувства вины… Спектакль по пьесе А. Володина был поставлен в те времена, когда из небытия возвращались исчезнувшие люди и забытые имена, когда в жизнь возвращалась, казалось бы, навсегда исчезнувшая человечность»[[123]](#footnote-124).

Е. Копелян играл человека, у которого в прошлом был ГУЛАГ. Этим и объяснялись его метания, его смущенность, больное самолюбие, неудовлетворенность собой, его неожиданное бегство от Тамары, женщины, которую любил в молодости и снова встретил по прошествии семнадцати лет. Теперь все могло бы вернуться, и любовь, и надежда, но — нет, он сочиняет небылицу, чтобы поднять свой авторитет в ее глазах, и исчезает. Потому что запутался, и распутать все это — прошлое, настоящее, были и небылицы — уже нет никаких сил.

У З. Шарко, которая играла Тамару, — чуть звенящий голос и резкая характерность. Тамара вначале как будто застегнута на все пуговицы. У этой женщины нет никакой личной жизни, только работа. И племянник Слава, в которого она так много вложила душевных сил. Ее существование стало почти автоматическим. Женщина еще не старая, но себя умертвила. Не позволяет себе никаких чувств. Ни трагедий, ни драм, живет ровно. И когда появляется Ильин, она постепенно оттаивает. В женщине строгой, застегнутой на все пуговицы вдруг проявляется обаяние и удивительная душевная красота.

В «Современнике» «Пять вечеров» прозвучали не так пронзительно, как в БДТ. Все же «Современник» был театром тенденции, гражданственного звучания. У этого театра программной стала другая володинская пьеса — «Назначение». {91} В ней звучала сугубо «современниковская» тема личной ответственности человека за окружающую реальность.

«Мою старшую сестру» БДТ и «Современник» тоже прочитали по-разному. В «Современнике» Л. Толмачева, которая играла Надю, подчеркивала доброту героини: «доброе слово и кошке приятно». Т. Доронина выявляла тему таланта.

О пьесе Володина «Моя старшая сестра» Г. Товстоногов писал: «Своеобразие конфликта володинских пьес заключается в том, что при крайних, полярно противоположных позициях действующих лиц, при огромном накале их столкновения у него нет лагерей положительных и отрицательных персонажей, нет деления людей на хороших и плохих. Возьмем для примера хотя бы пьесу “Моя старшая сестра”. Острота конфликта в ней усугубляется тем, что он возникает между людьми, относящимися друг к другу с огромной любовью. И чем сильнее Надя любит дядю, тем острее их столкновения. Никаких внешних обстоятельств, осложняющих их взаимоотношения, не существует, конфликт происходит в них самих, он раскрывается изнутри, вырастает из разности их отношения к жизни. И это — не открытое столкновение…»[[124]](#footnote-125)

В драматургии Володина Товстоногова вновь привлекало романное, прозаическое начало: «новое в драматургии Володина заключается прежде всего в самой природе драматического столкновения. Но не только в этом. Драматургическая композиция строится у него не по традиционным законам, а скорее по законам новеллы, повести, романа»[[125]](#footnote-126).

Александр Володин — «оттепельный» автор, защитник частной жизни обычного рядового человека. Обращение к «частному» человеку — тоже заслуга эпохи перемен. С творчеством Володина связаны и другие открытия. Он — прежде всего певец интеллигенции, создатель особого типа героя — слабого, незащищенного, но, как правило, талантливого человека, который именно в силу своей незащищенности может стать жертвой людей более сильных, хватких, эгоистичных. Лучшие герои Володина какими-то сторонами своей личности напоминают князя Мышкина, это такие же идеальные натуры, как герой Достоевского, и так же, как Мышкин, часто терпящие поражение.

Володин, будучи ярким представителем своего времени, вошел в историю театра и драматургии как творец особого «оттепельного» мифа о слабом, но прекрасном в духовном отношении человеке, человеке безупречно нравственном, поборнике правды и добра.

Представителем такого прекрасного в духовном отношении человека и стала Надя, героиня «Моей старшей сестры» в исполнении Т. Дорониной. «Т. Дорониной не стоило бы особого труда представить героиню пьесы исключительной, артистической натурой. Слегка сутулая, в спадающих шлепанцах, {92} погруженная в какие-то свои повседневные заботы появляется Надя на сцене. И все-таки она совершенно особенная. Ее живая, бунтующая против унижающей человека инерции обыденного, индивидуальность, талантливость прорываются в слове, жесте. И в том, как она танцует удивительный импровизированный танец для приведенного дядей Уховым, единственным родственником сестер, “жениха”, как читает перед приемной комиссией статью Белинского или репетирует свою первую роль, состоящую из одной фразы…»[[126]](#footnote-127)

Дядя в исполнении Е. Лебедева в этом спектакле был человеком со стертой индивидуальностью, подавленным стремлением воспринимать жизнь по-своему. Он «весь соткан из готовых, “правильных” мнений»[[127]](#footnote-128).

Противопоставляя разные человеческие характеры, Нади и дяди Ухова, которые не находились друг с другом в открытом, резком столкновении, напротив — любили друг друга, желая друг другу только хорошего, спектакль показывал сложность и неоднозначность жизни, ее содержания, ее течения. И так же как спектакль «Пять вечеров», «Моя старшая сестра» утверждала внутреннюю красоту и достоинство человеческой индивидуальности.

### \* \* \*

Товстоногов был крупным мастером режиссуры, по выражению К. Рудницкого, «объективистского» толка. В этом его отличие от А. Эфроса, который был более субъективным художником, обладавшим выраженным личностным началом в творчестве[[128]](#footnote-129). Во многих спектаклях Эфрос говорил о том, что его волнует лично; истории о трудной судьбе художника перед лицом власти — это его кровная художническая тема. Когда на материале Чехова он говорил об интеллигенции, то имел в виду советскую интеллигенцию своего времени.

В 1962 году Товстоногов выпустил «Горе от ума» А. Грибоедова. Здесь тоже затрагивалась тема интеллигенции: интеллигент — идеалист Чацкий терпел поражение в поединке с реалистом Молчалиным.

Чацкого играл С. Юрский. Это была его самая лучшая роль. Именно после Чацкого Юрский в Ленинграде стал кумиром, к нему относились чуть ли не с благоговением. В 60 – 70‑е годы имя Юрского значило очень многое. Он {93} воплощал в себе образ свободного, передового человека, интеллектуала, обладая вовсе не актерской внешностью: резковат, некрасив, с огромным, уродующим лицо еврейским носом.

Время порождало именно тип интеллектуального актера. К этому типу относился эфросовский протагонист Николай Волков с обликом тучноватого, малоподвижного Обломова. К этому типу относились Инна Чурикова, блещущая не внешней красотой, а умом и обаянием, Алла Демидова — суховатая, резковатая, в которой преобладал казавшийся неженским ум.

Именно такие исполнители, необычные, не соответствующие классическим представлениям об актерских данных, но обладавшие тем, что называлось личностным началом, и определяли время. Такие актеры понимали, что и во имя чего они играют. Их роли всегда были больше, чем просто роли. За этими ролями стояла их гражданская, человеческая, творческая позиция. Они стремились не столько к перевоплощению, сколько к самовыражению.

Чацкий Юрского был не фрачным, лощеным резонером. Он, по мнению Товстоногова, должен напоминать Кюхельбекера. Юрский чуть позже действительно сыграет роль этого известного поэта пушкинского круга в телевизионном фильме «Кюхля». Ассоциация, которая возникла у Товстоногова в связи с Чацким, вовсе не была случайной. Поэтому его трагедия многократно укрупнялась. Поражение в фамусовском мире терпел не юный наивный мальчик, а зрелый недюжинного ума человек.

Молчалина играл К. Лавров, впоследствии большой советский актер — в знаменитом фильме «Укрощение огня» (1972) он сыграет роль ученого-испытателя, прототипом которого послужит известный ученый С. П. Королев. Исполнителя на эту роль будут утверждать на самом высоком уровне, на уровне правительства. Лавров в кино и в театре исполнит также роль Ленина. Товстоногов, еще в 1962 году предложив Лаврову Молчалина, парадоксальным образом обыграл его сугубо положительный советский типаж. Молчалин ведь должен вызывать современные ассоциации, быть узнаваемым. И это не мелкая сошка, гнущая спину перед сильными мира сего, унижающийся и раболепный приспособленец. Это тоже, как и Чацкий, крупная личность, очень реалистически относящаяся к жизни, очень умная, очень твердо стоящая на ногах. «Совет съездить к Татьяне Юрьевне он подавал Чацкому насмешливо, — писал А. Смелянский, — горько и прицельно точно»[[129]](#footnote-130). Такой Молчалин в будущем далеко пойдет, оставив за своей спиной всех тех, кого в молодости держал в благодетелях.

Поединок Чацкого и Молчалина был очень острым. Товстоногов решал его не в бытовом психологическом ключе, а как будто бы «взрывал» их диалоги тем, что актеры общались не друг с другом, а через зал. Зал становился их собеседником. Таким образом, содержание их речей многократно обострялось. Знаменитые реплики стреляли как пули.

{94} «Защитники театральных традиций, — писал Н. Крымова, — обвиняли Товстоногова и Юрского в пессимизме финала. Нарушение общепринятого тут, и правда, было демонстративным. Кто из нас не представляет себе, как Чацкий поднимает руку на словах: “Карету мне, карету!” — и, запахнув плащ, торжественно уходит под занавес? А Юрский в конце монолога подставляет руку прямо в пламень свечи — болью отрезвить себя, не потерять сознание, а потом вдруг падает навзничь, нескладно и некрасиво. “Вон из Москвы” он говорит так, как можно сказать, только очнувшись от обморока, — скорее уйти прочь, на воздух…»[[130]](#footnote-131) Поражение, которое он потерпел, сбивало с ног. Сила его противников была непобедима.

Сражение Чацкого и Молчалина было своего рода интеллектуальной дуэлью века, в которой погибал лучший из людей. «Комедия “Горе от ума” — это драма о крушении ума в России, — писал Г. Товстоногов, — о ненужности ума в России, о скорби, которую испытал представитель ума в России»[[131]](#footnote-132).

Этот горький спектакль, один из шедевров Товстоногова, раскрывал обезоруживающий своей трезвостью взгляд режиссера на реальность. У Товстоногова могли быть идеалы, но у него не было идеализма, который во многом характеризовал интеллигенцию, взращенную эпохой 60‑х. Поэтому он так часто выступал против душевной слепоты, ложных понятий, придуманной философии жизни, каждый раз разворачивая героя лицом к реальности как к зеркалу, в котором тот должен увидеть себя таким, каков он есть.

### \* \* \*

В середине 60‑х годов в театре начнутся широкие дискуссии о классике. Можно ли ее менять, искать в ней новое содержание? Эти дискуссии как раз пришлись на период начинавшейся эпохи концептуализма. Свободное отношение к интерпретации классики в результате долгих споров и экспериментов будет прочно отвоевано.

Товстоногов же, который ставил очень много классических пьес, причем пьес знаменитых, крупных, обращался с классикой очень осторожно. Еще в знаменитой дискуссии «Режиссура и современность», проводимой журналом «Театр» в 1960 году, Товстоногов выступал с тезисом, который ему самому представлялся принципиально важным, — о верности автору. Он заявлял этим, что режиссер вторичен по отношению к пьесе, выступает в роли проводника, переводчика. Первенство драмы, литературы ставило театр если не в подчиненное положение, то, во всяком случае, в зависимое. Это была позиция товстоноговской молодости, хотя в 1960 году ему было уже 45 лет.

{95} Еще через пятнадцать лет он будет говорить о проблеме постановки классики примерно то же самое, не боясь выглядеть старомодным: «Стремление сделать во что бы то ни стало не так, как делали другие, кажется мне искусственным. <…> Это путь вульгаризаторства и “вопрекизма”. Любая новация должна быть продиктована внутренней необходимостью, должна лежать в природе материала и находиться в русле принципиального решения»[[132]](#footnote-133). Маленькая книжечка Товстоногова, почти брошюра под названием «Классика и современность», была издана в 1975 году В это время бум классики на российской сцене достигнет своего апогея. В этот год А. Эфрос поставил на Таганке «Вишневый сад», чтобы поразить еще одним нетрадиционным решением знаменитой пьесы. Решение Эфроса, конечно, нельзя назвать «вопрекизмом», но то, что оно было чрезвычайно смелым и брало за душу неожиданным любовным дуэтом Раневской — А. Демидовой и Лопахина — В. Высоцкого, это бесспорно. Товстоногов не допускал таких резких ходов, какие допускал А. Эфрос, который ставил «Женитьбу», превращая ее из комедии в драму, и переворачивал смысл «Дон Жуана» на прямо противоположный, не говоря уже о трактовке «Чайки» и «Трех сестер».

Эфрос откровенно ломал стиль игры Чехова, эталоном которого служили «Три сестры» в постановке Вл. Немировича-Данченко 1940 года. Ни о какой поэтичности мхатовской традиции у Эфроса не могло быть и речи. Чехова в его театре разыгрывали «мальчики с Арбата», которые хорошо знали песни Окуджавы, но еще не доросли до Блока; мальчики были угловатыми, резкими, нервными. Эфрос говорил об этом сам и расценивал этот «арбатский» стиль как недостаток культуры.

У Товстоногова с культурой дела обстояли куда лучше. Ленинградскому режиссеру не хотелось ничего ломать. Он думал как будто только о сохранении. И его «Три сестры» с распахнутой во всю ширь сценой и удаляющейся березовой аллеей (как в спектакле Немировича-Данченко, хотя у самого Чехова в пьесе аллея была еловая), мерцавшей стройными силуэтами деревьев, были гораздо ближе к традиции.

Товстоногов, который уважал автора, искал в каждой новой пьесе ее неповторимую стилистику и жанр. В этом смысле он был более разнообразным режиссером, чем тот же Эфрос. Спектакли Товстоногова не походили один на другой. Эфрос же как будто с определенного периода, а именно с Театра им. Ленинского комсомола, ставил одну и ту же драму. По его же собственному выражению — «драму невозможности, неосуществимости». А. Эфрос был наделен сознанием, в котором доминировало горькое пессимистическое чувство враждебной реальности, губящей человека. Чувство это и предопределяло несостоявшиеся надежды героев, их боль, потери, обреченность и прочее.

Товстоногов тоже показывал драматизм положения героя в действительности. Тоже говорил о людских трагедиях. Но к самой действительности относился {96} более хладнокровно, видя ее разные стороны и проявления — и благие, и злые. Товстоногов не был фаталистом, понимал, что действительность — это не некое безличное агрессивное по отношению к человеку начало, жестко детерминирующее его, а сплетение событий и обстоятельств, которые творят сами люди. Поэтому трагедии товстоноговских героев — это трагедии, которые происходят в человеческом обществе, в борьбе людских воль и самолюбий.

Товстоногов никогда не сводил трагедию своих героев к тому, что они существуют в советской реальности. Товстоногов не был так резко негативно настроен по отношению к ней. Он был более советским человеком, чем его собратья-шестидесятники.

В «Трех сестрах» режиссер затрагивал тему интеллигенции. Но у Товстоногова к этой интеллигенции был иной счет, чем у того же Эфроса. Товстоногов не только сострадал ее бедам, но и указывал на ее ограниченность.

«Чеховские герои находятся не в борьбе между собой, а в борьбе с действительностью, — писал Г. Товстоногов. — Это одна из особенностей новаторства Чехова. Мир зла нельзя персонифицировать, скажем, в образе Наташи. Через этот образ надо ощутить все, что за ним стоит»[[133]](#footnote-134). В одном из писем Чехов заметил, что в его пьесе действуют четыре интеллигентные женщины. То есть он имел в виду и Наташу тоже. А по театральной традиции Наташу всегда играли хамкой, мещанкой, которая внедряется в дом трех сестер и все прибирает к своим рукам.

В спектакле Товстоногова Наташу играла Л. Макарова. Ее Наташа, когда впервые попадала в дом на именины Ирины, представала милой смущающейся девушкой. Потом она постепенно набирала силу и действительно становилась в доме хозяйкой. Но драма персонажей этой пьесы определялась вовсе не только действиями Наташи. Вот Андрей в исполнении О. Басилашвили. В первом акте Андрей был полон надежд, влюблен, и сестры прочили ему карьеру профессора. Но от акта к акту он сдавал свои позиции. Он понимал, что жена ему изменяет, но ничего не мог с ней поделать. Он проиграл все состояние сестер и чувствовал себя виноватым. Постепенно он превращался в человека безвольного, потухшего. Уже потерявший всякие надежды на перемены в жизни, он молча и обреченно гулял с колясочкой по саду, в котором хозяйственная Наташа собиралась вырубить аллею и насадить цветочки. Кто был виноват в его драме? Он сам.

Товстоногов подчеркивал вину героев пьесы. Он говорил об их бездействии, об их эгоизме. Ведь главным событием пьесы у Товстоногова было убийство Тузенбаха. И все персонажи знали, что дуэль состоится и убийство — вполне вероятно — произойдет. Ни никто не попытался предотвратить эту дуэль. «… Если никто не предотвратил дуэль, так ведь об этом пьеса. Все говорят, {97} говорят, и никто ничего не делает. Драма — в трагическом бездействии людей. У них паралич воли»[[134]](#footnote-135), — писал Товстоногов.

Товстоногов упрекал чеховских героев не только в бездействии. Он упрекал их также в том, что они разобщены, каждый сам по себе, они равнодушны и не живут чувством «общего»[[135]](#footnote-136).

Самым прекрасным героем в спектакле был Тузенбах в исполнении С. Юрского. «У человека драма неразделенной любви, но сила его общественного темперамента такова, что он умеет смотреть на жизнь широко. Он не только самый общественный, но еще и самый озаренный человек»[[136]](#footnote-137), — писал Товстоногов. «Самый общественный» — это комплимент, который мог сделать только шестидесятник, ставящий интересы общего выше частных интересов. В этом вопросе Товстоногов состыкуется с Ефремовым, для которого общественное тоже важнее индивидуального, частного.

Разобщенность, предание общих интересов — это симптом кризиса такой важной категории жизни шестидесятников, как компания. Ефремов тоже говорил об этом кризисе в спектакле «Чайка». Но Товстоногов подметил этот процесс раньше.

О трагедии товстоноговских интеллигентов не скажешь словами, которыми критик М. Строева характеризовала трагедию интеллигентов эфросовских: «… когда виноваты все, виноватых нет. Есть нечто объективное, выходящее за рамки личной ответственности, отчуждающее человека от “общей идеи”». У Товстоногова были виноватые. Поэтому «нечто объективное» (само устройство жизни) лишалось фатальности. Отношения между человеком и реальностью были диалектическими: не только жизнь оказывала влияние на человека, но и человек оказывал на нее влияние. Такое положение ближе к традиционному реализму — реализму Станиславского, Немировича-Данченко, реализму русских прозаиков.

Товстоногов не делает из интеллигентов идолов, которым надо поклоняться. Взвешенная и трезвая позиция и отличала Товстоногова, спасала от крайностей, излишне субъективных пристрастий и необоснованных иллюзий и страхов.

Машу в этом спектакле играла Т. Доронина. Вершинина — Е. Копелян. З. Шарко играла Ольгу. Э. Попова — Ирину. Соленого — К. Лавров. Театр Товстоногова славился своей труппой. Она была, конечно, сильнее и разнообразнее, чем труппы Эфроса, Ефремова, Любимова.

Интересно то, что актеры, которые будут уходить от Товстоногова, как И. Смоктуновский, С. Юрский или Т. Доронина, потеряют тот уровень мастерства, ту магическую ауру, которая была у них в БДТ. Юрский в Москве при всем разнообразии его актерских и режиссерских работ — совсем не та уникальная творческая личность, которой он был в свое время в Ленинграде. {98} Доронина сама не раз высказывала сожаления по поводу своего ухода из Большого драматического театра. Смоктуновский, который в последнее десятилетие своей жизни работал в ефремовском МХАТе, даже в лучших своих ролях, таких как чеховский Иванов, не поднимался до уровня князя Мышкина.

Спектакль «Три сестры», в котором каждая роль прорабатывалась крупно, как это всегда происходило у Товстоногова, был построен полифонично, по-чеховски, со сложной подробной партитурой. Спектакль не отличался нервностью, дерганностью, напротив, он был сдержан, уравновешен. Развитие шло от акта к акту. Первый — весенний, радостный. Второй — холодный, зябкий. В третьем — пожар, все вверх дном. И четвертый — стеклянный, прозрачный. В финале на авансцене стояли три женские фигуры. Их как будто сковывала какая-то неподвижность, окаменелость. Ничего хорошего у сестер впереди уже не будет. В Москву они не уедут.

Вина героев оборачивалась их драмой.

Товстоногов выступал против самообольщения интеллигенции. Он не верил в ее единство, в ее способность изменить жизнь общества. Он, судя по всему, не разделял миф шестидесятников о духовности интеллигенции, ее избранности, исключительности. В этом смысле Товстоногов оказался на позициях, противоположных позициям Эфроса, который горячо верил в особую судьбу интеллигенции и выражал ей сострадание.

Трезвая реалистическая позиция Г. Товстоногова и определяла его силу как художника. Это позволило ему счастливо избежать разочарований в судьбе «оттепели»: ведь он с самого начала не был ею очарован. Именно поэтому драматический слом, который пережили Эфрос и Ефремов, миновал Товстоногова: ощущение драматизма жизни и человеческих отношений жило в нем уже давно.

Следующей большой работой Товстоногова стали «Мещане» М. Горького (1966), в центре которой была трагическая фигура Бессеменова — Е. Лебедева, «жертвы преданности придуманной, ложной вере»[[137]](#footnote-138).

Оформление спектакля принадлежало самому Товстоногову. Он выстроил на сцене интерьер большого мрачного бессеменовского дома. В принципе все как будто соответствовало горьковской ремарке. На переднем плане стоял огромных размеров шкаф как «символ страшной жизни». Часы, которых у Горького нет, но которые были нужны режиссеру как знак неизменности, незыблемости мира Бессеменова. Он по ходу действия постоянно заводил эти часы, чтобы установившейся ритм и порядок жизни не нарушались. Этот угрюмый, претендующий быть вечным, неподвластным посторонним влияниям мир во втором акте обнаруживал свою иллюзорность. Становилось видно, что у этого дома нет стен, — они были созданы светом, благодаря которому и возникала иллюзия отгороженного пространства. Когда свет менялся, дом {99} словно растворялся в пространстве, становясь «частицей огромного мира». Таким образом, масштаб трагедии, которая тут разыгрывалась, укрупнялся.

Как цепко Бессеменов, этот еще вполне крепкий старик, держался за созданный им образ нерушимого, неподвластного никаким переменам и влияниям порядка. Он даже не менял в доме пришедшую в негодность мебель, чтобы не допустить никаких изменений в своей жизни: «… Разве царь меняет свой трон? Лучшее — все то, что прочно принадлежало, принадлежит и будет принадлежать ему. Всякая уступка в этом рассматривается как уступка новым идеям, новым веяниям, приравнивается к попыткам сломать старый прочный мир»[[138]](#footnote-139).

Е. Лебедев играл трагедию Бессеменова. Жизнь не подчинялась ему. Молодые люди жили по-своему. В жизни дома было много такого, на что не мог повлиять Бессеменов. Он испытывал беспомощность и впадал в тоску.

Дом Бессеменова — «как вулкан, который то затихает, то снова начинает извергать огненную лаву, — писал Г. Товстоногов. — Я пытался передать это через смену трех состояний: скандал, перед скандалом, после скандала. Четвертого у нас нет. Скандал возникает по любому поводу, и затишье после него — только передышка перед новым “заходом”. В самом воздухе бессеменовского дома должно висеть предощущение очередного столкновения его обитателей. Люди живут в какой-то неосознанной внутренней готовности к нему, поэтому достаточно маленькой искры, чтобы пожар накаленных страстей вспыхнул с новой силой»[[139]](#footnote-140). Режиссер говорил, что обитатели дома Бессеменова, ощущая бессмысленность этих скандалов, превращали их в «некое лицедейство». В соответствии с этим выстраивались и мизансцены. Они уже переставали быть просто бытовыми достоверными. «Я искал остроты иного, публицистического толка»[[140]](#footnote-141), — писал Товстоногов. Поэтому мизансцены он выстраивал таким образом, чтобы персонаж, находящийся в центре скандала, как будто «получал площадку для своего выступления».

Была в спектакле одна сцена, когда старики Бессеменовы уходили в церковь на всенощную, а молодежь оставалась дома одна. Она вдруг ощущала свободу, распевая романс под гитару. И возникала идиллическая картинка молодости. Через некоторое время появлялись старики. Медленной тяжелой походкой они проходили по дому. Веселье смолкало, и опять устанавливалась тяжелая гнетущая атмосфера.

Нил у Горького — революционер, который знал «расписание поездов», то есть понимал, что жизнь Бессеменовых будет сметена революцией. Товстоногов снимал эту тему. У него Нил был просто человеком, который хочет нормально жить. Он первым уходил из дома Бессеменова.

Э. Попова играла Татьяну, которая безответно любила Нила и как-то случайно становилась свидетельницей его любовной сцены с Полей и после этого пыталась покончить с собой.

{100} Финал спектакля был очень мрачным. В полной тишине по пустому огромному дому ходила Татьяна и ловила моль. Дом уже выглядел мертвым. Вся философия Бессеменова терпела крах, и это было трагично, потому что в доме погибали люди и погибал сам Бессеменов.

Самый плодотворный, самый удачный период работы Товстоногова пришелся на десятилетие, которое началось с «Идиота» и закончилось «Мещанами». В эти десять лет уместились все наиболее крупные спектакли режиссера.

Но и после «Мещан» БДТ оставался передовым театром с прекрасной труппой и выпускал спектакли, художественный уровень которых был неизменно высоким.

В «Короле Генрихе IV» У. Шекспира (1969) роль принца Гарри сыграл новый исполнитель, пришедший в труппу БДТ, — О. Борисов. Шекспировская хроника решалась как трагедия власти, трагедия честолюбия. Над сценой, вынесенной вперед, в зрительный зал, нависала огромная корона. Она загоралась красным кровавым светом. Власть требовала крови. В финале появлялся принц Гарри, который теперь становился королем Генрихом V, но уже был похож на мертвеца. Добившись власти, он предавал в себе человека.

В «Ревизоре» Н. Гоголя (1972) Товстоногов показывал российскую реальность, проникнутую страхом. Именно это подлое, сидящее в самых печенках чувство заставило неглупого человека, Городничего — К. Лаврова, поддаться на обман Хлестакова. В спектакле запомнилась роль Осипа — С. Юрского, сыгранная эксцентрично и почти эстрадно.

В 1973 году в «Современнике» Товстоногов поставил спектакль «Балалайкин и Ко» М. Салтыкова-Щедрина. В этом спектакле режиссер показал двух прекраснодушных либералов — Рассказчика (И. Квашу) и Глумова (В. Гафта), которые идут впереди прогресса и насильно подавляют в себе все прежние человеческие инстинкты — чувство свободы, личное достоинство и пр. и начинают «годить», погрузившись в «пучину животного страха»[[141]](#footnote-142). В конце концов они превращаются в «благонамеренных свиней», в особей, начисто лишенных того, что могло бы вызвать к ним симпатию и уважение.

«Благонамеренное свинство» — удел граждан полицейского государства. Государства, в котором главная фигура — квартальный надзиратель.

Сатира ближе мироощущению Товстоногова, чем, скажем, лирика. Едкие разоблачительные краски, которыми обрисованы герои, мастерски были переданы актерами «Современника» — им не доводилось прежде создавать столь крупные характерные роли.

Спектакль «Балалайкин и Ко» перекликается с товстоноговским «Ревизором». И в первом, и во втором случае режиссер рисует образ государства, в котором господствующим чувством становится страх. Именно страх превращает людей в нравственных калек и уродов.

{101} Товстоногов включал в свою палитру и опыт брехтовского театра. В 60‑е годы он не случайно пригласил в БДТ польского режиссера Э. Аксера, который поставил «Карьеру Артуро Уи» Б. Брехта, где центральную роль сыграл Е. Лебедев. Это был очень интересный спектакль, в котором Лебедев в роли Артуро Уи выглядел блестяще. Грим Гитлера: маленькие усики, характерная челка, набеленное лицо-маска и мундир офицера Рейха — этот узнаваемый гротескный образ по своей выразительности не уступал лучшим созданиям Чарли Чаплина.

«Мы все воспитаны в духе психологического театра. Сейчас нужно отказаться от него, — писал Товстоногов, — чтобы найти иную, новую для нас природу актерского существования. Но, найдя ее, мы должны сохранить в исполнении законы психологического театра, его зерно»[[142]](#footnote-143). Товстоногов, утверждая это, демонстрировал в своих спектаклях элементы театра Мейерхольда, Вахтангова, Брехта, создавая эстетический синтез различных театральных школ. Но при этом он действительно сохранял «зерно», которое шло от системы Станиславского. «… В области любого эстетического направления нам без методологии Станиславского не обойтись. Нет границ характеру отражения действительности. Но только тогда произведение заразительно воздействует на воспринимающего, если оно, при любой форме вымысла, правдиво в своей основе»[[143]](#footnote-144), — писал он. Требование правды было требованием времени. Не один Товстоногов был озабочен этим вопросом. Об этом же говорили А. Эфрос, О. Ефремов.

Способность создавать синтез Станиславского и Брехта проявилась во всем блеске в знаменитой работе Товстоногова 70‑х годов — «Истории лошади» по «Холстомеру» Л. Толстого (инсценировка М. Розовского) (1975).

Это была трагическая судьба Холстомера (Е. Лебедев), который проходил в спектакле весь круг своей жизни — от рождения до смерти.

Холстомер согласно толстовской философии — это природа, естественное начало, которое не ведает зла и несправедливости, царящих в человеческом обществе. Холстомер рожден невинным, он не знает, что такое быть пегим и почему это так не нравится людям. Он не понимает, почему его вольные любовные игры с молодой кобылой Вязопурихой (В. Ковель), которая доставляет ему много радости и счастья, так жестоко пресекаются. Почему за это он подвергается такому страшному надругательству над своим естеством — унизительной и болезненной кастрации.

Он не понимает законов мира, в который пришел, и задает сам себе много вопросов: почему люди так любят говорить «мой», «моя», «мое»? Разве небо, трава, деревья кому-то принадлежат? Разве он сам, рожденный своей матерью, тоже чья-то собственность?

{102} Кроме того, Холстомера не принимают его сородичи — лошади, ведь он не такой, как они, он — пегий. Мотив непохожести Холстомера на стадо, выделенности из стада очень характерен для времени. Этот мотив раскрывает тему, близкую А. Эфросу, у которого герои тоже отличались резкой своеобычностью, не сливались с массой. Личность и толпа — вариант той же самой темы. Темы по сути своей трагической, ибо личность обречена на одиночество, непонимание, изгойство. Холстомер — тоже изгой. Но его наивный чистый взгляд на мир определяет истинную сущность вещей, не испорченных людской корыстью, злобой, стяжательством.

Судьба Холстомера трагична. Он пережил только короткий период счастья, когда его купил князь Серпуховской (О. Басилашвили), которого Холстомер очень сильно полюбил. Мерин даже потом не понял, что оказался жертвой его тщеславия и пустого светского удальства: князь поставил на Холстомера на бегах и загнал его. После этого князь избавился от Холстомера. Холстомер превратился в старого, никому не нужного мерина. Вскоре его зарезали.

Актеры, держа лошадиный хвост в руке, помахивая им и чуть наклонившись вперед, изображали лошадей, виртуозно воспроизводя их движения, повадки. Вот Милый (М. Волков) — постоянно подтанцовывающий, радостный, довольный миром и собой красавчик, который всем нравился. Вот Холстомер — в молодости наивный, нежный, играющий с мотыльком, который вьется у его ног, в старости — забитый, усталый, с горестным потухшим взглядом, с постоянной гримасой отчаяния на лице.

Переходы из одного состояния в другое были мгновенны. Актеры в своем внешнем рисунке очень точно и образно передавали настроения лошадей. Периодически они как бы снимали маску лошади и обращались в зал, уже от имени людей комментировали происходящее. Эти смены и определяли стиль спектакля. Это и было выражением брехтовской эстетики с ее законом остранения.

В оформлении (художник Э. Кочергин) — холстина, кожа, ситец, естественные материалы, подчеркивающие основную философскую тему спектакля, тему природного естества, противостоящего противоестественной человеческой цивилизации. В финале, когда резали Холстомера, у него изо рта лилась кровь, которую изображали с помощью красной ситцевой ленты. На заднике тоже словно распускались красные цветы — это куски ситца показывались из-под холстины.

«Природа чувств», о которой так часто говорил Товстоногов, определяла прежде всего стилистику игры. В разных спектаклях Товстоногова она была разной. Здесь, в «Истории лошади», «зерно» образов было реалистическим. Но игрались эти образы не всегда в реалистической стилистике.

Вот князь Серпуховской и его кучер Феофан (Ю. Мироненко). В период своей молодости, успехов и наслаждения жизнью князь и его кучер были в постоянном состоянии какого-то воодушевления, вдохновения. Актеры передавали {103} это состояние воодушевления намеренно преувеличенно. Поступь, фигуры, голоса, мимика, жестикуляция — все как будто «на подъеме», все чрезмерно, восторженно.

А во второй части, когда князь превращался в старика и былая удаль покидала его, пластика, голос, мимика, жестикуляция менялись. И опять это было выражено очень отчетливо во внешнем рисунке: спина становилась согбенной, все передавало образ немощного, потухшего старика, доживающего свой век.

В режиссуре Товстоногова внешний рисунок всегда был очень важен, ибо он наглядно выявлял внутреннее содержание. Только нельзя сказать, что Товстоногов в своих решениях ограничивался одним лишь внешним рисунком. Этот рисунок всегда ложился на глубоко проработанные внутренние линии ролей.

Спектакль задавал вопросы о смысле жизни. В чем он? Как можно определить это трудное существование Холстомера, в котором были потери, боль, унижение, но были и мгновения счастья, восторга? Какова цена этой жизни? Какова польза от этой жизни? Основное чувство, которое выносил зритель с этого спектакля, — чувство жалости, сострадания к Холстомеру. Это сострадание к живому существу, жизнь которого сложилась трудно, и никто не наградил его за боль и мучения, как никто и не покарал тех, кто причинил ему эту боль. Это ли справедливость? «Мне думается, что во всем нашем театре мало кто может играть это. Что? Трудно назвать, трудно определить — привычные театральные слова из тех, что употребляются обычно, когда пишут о спектаклях, тут не годятся. Героическая нравственность Толстого — вот что должно проникать собой все. Это было у Хмелева, когда он играл Каренина на мхатовской сцене, у Романова и Симонова в роли Феди Протасова. Парадоксально выраженное, но то самое должно быть и у актера, играющего Холстомера»[[144]](#footnote-145), — писал А. Свободин.

Товстоногов ставил отнюдь не только классику. В его репертуаре много современных советских произведений — прозаических и драматических.

Товстоногов ставил «Энергичных людей» В. Шукшина (1974), «Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова (1974), «Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова (1974), два произведения М. Шолохова — «Поднятую целину» (1964) и «Тихий Дон» (1977), две пьесы А. Гельмана — «Протокол одного заседания» (1975) и «Мы, нижеподписавшиеся» (1979). Кстати сказать, пьесы А. Гельмана для театра открыл именно Товстоногов. И только после БДТ они были поставлены в ефремовском МХАТе. На материале прозаических произведений {104} В. Тендрякова и М. Шолохова Товстоногов продолжал исследование темы человека и действительности. В «Трех мешках сорной пшеницы» возникала действительность войны, сурового времени, которое не церемонилось с человеком, отнимая у него последнюю краюху хлеба, а вместе с этим и право на сострадание. Все во имя победы. Этот жесткий лозунг, который выдвинуло сталинское руководство, оборачивался тем, что безвинного человека объявляли политическим преступником и отправляли в лагерь. Непосредственно темы сталинизма в произведении Тендрякова не было, вернее, она не называлась. Но речь шла именно об этом. О сталинских принципах руководства, об отсутствии гуманизма, о пренебрежении судьбой отдельной личности, о человеческой безжалостности.

Герой повести Женька Тулупов представал в спектакле в двух обличьях — молодого парня, коммуниста, присланного в колхоз на исходе войны в 1944 году изъять весь оставшийся хлеб и отправить его на фронт, — его играл Ю. Демич — и взрослого пятидесятилетнего человека, вспоминающего свою военную молодость, — его играл К. Лавров.

На глазах у Женьки забирали Адриана Фомича — В. Стржельчика, председателя колхоза, добрейшего человека, который приберег для сева будущей весной три мешка сорной пшеницы. Он хотел, чтобы деревенские бабы, которые пухнут от голода, имели небольшой запас зерна. Это не преступление — приберечь эти мешки, а хозяйская рачительность и гуманность.

Но Божеумов (В. Медведев) — формалист, тупо исполняющий инструкции, безжалостно относящийся к людям, — счел, что оставить эти мешки в колхозе означает совершить преступление против победы.

И вот этот поединок безжалостного Божеумова и молодого, еще неопытного, но интуитивно ощущающего неправоту Божеумова Женьки и составлял содержание действия.

Товстоноговское романное мышление сказалось и в этом спектакле, ибо человеческая жизнь здесь была вписана в контекст истории, в контекст времени. Несмотря на лаконизм сюжета Тендрякова, его повесть, показанная на сцене, приобретала качества большого эпического повествования, поскольку в нем просматривалось и историческое прошлое, и современность, еще не завершившая свой диалог с прошлым. Под сомнение ставились казалось бы незыблемые с идеологической точки зрения позиции: все для фронта, все для победы. То, что в прошлом было однозначно верным и единственно правильным, в настоящем обнаружило свою ошибочность. Идеологически незыблемые позиции не выдерживали проверки временем.

Вывод по тем временам был очень смелым. Товстоногов всем строем своего повествования шел к этому выводу, но в спектакле он звучал не громоподобно, а просто логически вытекал из всего течения событий, в которых переплетались человек и история, человек и время.

{105} Гораздо более масштабным произведением, поставленным на основе прозы, стал «Тихий Дон» М. Шолохова.

И снова Товстоногова интересовала ставшая постоянной тема: «человек и история, человек и революция, человек и его место в окровавленном, ломающемся мире»[[145]](#footnote-146), как это сформулировал сам режиссер.

Критик Е. Стишова писала, что спектакль был решен «как эпос души человеческой. <…> История прямо спроецирована на личность. Произведена смена оптики. И уже не личность введена в историю, как зависящая от нее функция, а история внедрена в личность, в ее судьбу, в ее поступки и мысли»[[146]](#footnote-147).

Режиссер сравнивал шолоховское произведение с античной трагедией, настолько высоким и скорбным виделся ему пафос «Тихого Дона». «При всей сочности бытовой плоти романа сущность событий здесь поистине высокотрагедийная, — писал Товстоногов. — Аналогия с античной трагедией определила композиционную структуру инсценировки и спектакля — герой и хор, подобный хору античной трагедии. <…> Хору в нашем спектакле суждено было претерпеть множество трансформаций на пути к окончательному решению, но принцип этой композиции сохранился»[[147]](#footnote-148).

Внешний образ спектакля тоже соответствовал трагическому жанру (художник Э. Кочергин). Пространство было очищено от бытового правдоподобия, распахнуто вширь и передавало образ земли, изрытой снарядами, исковерканной, израненной. В глубине сцены блестела излучина Дона, меняющая свой цвет в зависимости от характера событий. Она «могла голубеть в жарком мареве» или «бурно кипеть темно-алыми от крови струями».

В роли Григория Мелехова выступил О. Борисов. Это был очень неожиданный выбор актера. «В первых сценах О. Борисов может и разочаровать зрителя, привычно ожидающего в роли донского казака красавца богатырского сложения, косая сажень в плечах. Этот же Мелехов и роста невысокого и сложения деликатного. Но резкий, нервный, “заводной”, что называется. И стать у него не мужская, а мальчишеская, озорная. Но по мере того как спектакль, поначалу инертный, будет постепенно поворачиваться “зрачками в душу” своего героя, фигура Мелехова становится все значительнее и крупнее»[[148]](#footnote-149).

«Тихий Дон» был приурочен к 60‑летию революции, но по сути своей был вовсе не «датским» спектаклем. Все-таки следует учесть, что один из крупнейших советских романов, принадлежавший перу писателя, ставшего советским классиком еще при жизни, при этом еще и лауреатом Нобелевской премии, можно отнести к лучшим творениям советской литературы. Вот где в полную силу воплотилась товстоноговская концепция трагизма действительности. {106} Ведь герой романа Григорий Мелехов не мог найти себе места в бурных процессах послереволюционной жизни. Он не был ни белым, ни красным, а хотел быть просто человеком. Сеять хлеб, воспитывать сына, но жизнь превратила его в одинокого волка, вынужденного скрываться по оврагам и буеракам от беспрестанной погони. Жизнь загнала Григория Мелехова в угол и сделала из него жертву.

Товстоногов, ставя «Тихий Дон», выражал свою постоянную мысль о трагизме действительности и не заискивал перед советской идеологией. Просто «оттепель» и последовавшие за ней десятилетия дали возможность такому художнику, как Товстоногов, подвергнуть глубокому и нелицеприятному анализу советскую историю, связанную с революцией, и увидеть в ней отсвет кровавых событий и невосполнимых человеческих потерь.

Товстоногов сумел провести этот пересмотр, будучи советским режиссером, обласканным властью, народным артистом СССР, лауреатом Сталинских, Ленинских и Государственных премий СССР. В этом и заключен феномен Товстоногова. Он был скорее патриотом, чем диссидентом. Но именно это давало ему право говорить то, что он думает.

### \* \* \*

И. Соловьевой и В. Шитовой принадлежит довольно верное рассуждение: «В его (Товстоногова. — *П. Б*.) спектаклях любят искать короткие и ближние аналогии с процессами сегодняшними — это безосновательно, потому что связи его спектаклей с современностью совсем иные, совсем не из тех, о которых почти с репетиловской приглушенной оживленностью передают друг другу: “Как, вы до сих пор не были? Так это же про нашу жизнь!..” У Товстоногова от “Варваров”, от “Горя от ума”, от “Трех сестер”, от “Гибели эскадры” и до “Мещан” — это действительно о всей нашей жизни, только иначе»[[149]](#footnote-150).

Но как иначе? Ответив на этот вопрос, можно понять зерно товстоноговской режиссуры. «Иначе» — значит не аллюзионно. Без фиги в кармане, что так любил делать наш театр в ту эпоху, о которой идет речь. Без прямолинейно понятого слова «современно».

Мы уже говорили о том, что талант Товстоногова можно уподобить таланту прозаика, романиста, который описывает крупные, глобальные процессы действительности.

Разве М. Шолохов, которого Товстоногов ставил дважды, был аллюзионным прозаиком? Или В. Тендряков? Нет. Хотя оба эти писателя затрагивали довольно острые темы советской жизни.

Отстранимся от советской жизни. Фолкнер в Америке разве писал аллюзионно? Фолкнера, правда, Товстоногов не ставил и никогда бы не поставил. Фолкнера ставят сегодня, уже в XXI веке. Потому что сегодня и американская, {107} и российская реальность одинаково интересны в том смысле, что дают материал для решения вненациональных проблем. Шестидесятники, конечно, в большей степени были озабочены проблемами своей страны, своего дома. Вненациональные проблемы они еще не решали.

Товстоногов тоже решал проблемы своего дома. Просто они не были конфликтно заострены по отношению к советской власти. Советскую власть Товстоногов никогда не трогал, никогда не говорил, что она является причиной всех бед современного интеллигента, никогда не усматривал в ней источник трагедии художника или ученого.

Товстоногов, как уже говорилось, в лучших и наиболее значительных своих работах выражал мысль об общем трагизме действительности, обусловленном вовсе не политикой, а извечными противоречиями человеческого сообщества. Масштаб трагического мироощущения режиссера делает его одной из крупнейших фигур в ряду поколения шестидесятников.

Товстоноговым руководили не иллюзии. Просто этот умудренный жизнью художник мыслил крупно, поднимался над сиюминутными темами. И был в большей степени художником, чем публицистом. При этом, конечно, надо учесть и то, что Товстоногов эстетически стоял на иной платформе, чем его собратья по поколению. Он был ближе к реализму, потому что начал раньше, чем А. Эфрос, О. Ефремов, Ю. Любимов. Это не мешало Товстоногову заимствовать и опыт Б. Брехта. Но тем не менее…

Характерно, что такие остросовременные публицистические пьесы, как «Четвертый» К. Симонова (1961) или «Традиционный сбор» В. Розова (1967), принесшие успех «Современнику», у Товстоногова звучали как-то приглушенно и становились материалом спектаклей второго и третьего ряда. В первом ряду оставалась классика — Достоевский, Горький, Чехов, Грибоедов, Шолохов. Классика, которая не содержала прямых аллюзий с современностью.

В нравственной слепоте Бессеменова, который выстроил себе ложный образ мира и тратил немало усилий, чтобы сохранить этот образ, утвердить вопреки реальности, было гораздо больше глубины, чем в иных острых публицистических спектаклях.

А тема трагедии ума в России в интерпретации Товстоногова касалась не только хрущевской «оттепели», но всей российской истории, отчего сама трагедия не теряла своей остроты, напротив, она приобретала соответствующие ей масштаб и силу.

И в трагических метаниях Григория Мелехова, которого история швыряла в разные стороны — «от белых отбился, к красным не пристал», а в результате оказался преступником перед лицом новой победившей власти, — заключено настолько объемное содержание, что никакая самая аллюзионная вещь с ней не сравнится.

И чем больше проходит времени с эпохи 1960 – 1980‑х годов, чем больше становится дистанция, разделяющая нас с той порой, тем отчетливее видятся {108} образы художников-шестидесятников. Все «наскоки» на советскую власть и претензии к ней, все удальство, фрондерство и неусыпная борьба на дистанции лет кажутся мельче и незначительнее, чем объективная, взвешенная позиция художника, размышляющего о человеческих трагедиях как следствиях сложных взаимоотношений человека с реальностью и другими людьми.

Товстоногов за свою жизнь поставил более двухсот спектаклей. Это больше, чем у Эфроса, Ефремова, Любимова.

## **{****109}** Глава 4Юрий Любимов: политический театр

Биография Юрия Любимова (р. 1917) — это биография той части первого поколения художественной интеллигенции, которая родилась вместе с революцией, успешно и бесконфликтно прошла самые страшные советские десятилетия, ознаменованные террором и ссылками, а в период «оттепели» словно бы открыла глаза на действительность и приобрела ярко выраженный критический пафос.

Впрочем, биография Любимова складывалась вовсе не идиллически. В 20‑е годы его отец и мать подверглись репрессиям, которые проводились против «нэпманов». Однако это не помешало Любимову в 30‑е годы исповедовать коммунистические идеалы, «быть таким же, как все вокруг, настоящим борцом за светлое будущее»[[150]](#footnote-151).

В 1934 году Любимов держит экзамен в театральную школу при театре МХАТ 2‑й, выросшем из Первой студии МХАТ под руководством Евгения Вахтангова и Михаила Чехова.

В конце 30‑х годов разворачивается кампания по борьбе с формализмом, направленная прежде всего против Мейерхольда. Но под сурдинку достается и другим театрам. Ликвидируется МХАТ 2‑й, как не отвечающий требованиям времени.

После закрытия МХАТа 2‑го часть труппы переходит в Художественный театр, часть — в Малый. Группа актеров во главе с Диким уходит в Театр им. МОСПС. Юрий Любимов для завершения образования выбирает училище при Театре им. Вахтангова.

По окончании училища Любимов вступает в труппу Вахтанговского театра. Играет молодых социальных героев. Годы войны проходит с ансамблем НКВД, выступает в качестве конферансье.

После демобилизации из армии возвращается в труппу Вахтанговского театра. В 1947 году исполняет роль Олега Кошевого в «Молодой гвардии», за что его представляют к Сталинской премии.

В 1950 году снимается в лживом, лакирующем действительность советской деревни фильме И. Пырьева «Кубанские казаки», удостоенном Сталинской премии. В 1951 году Любимову присуждают Сталинскую премию за исполнение {110} главной роли в спектакле «Кирилл Извеков» по роману К. Федина и роли Тятина в пьесе М. Горького «Егор Булычов».

В 1953 году (год смерти Сталина) Любимов вступает в партию. Позже он объясняет свое решение так: «Я воспитан на нравственных ценностях великой русской культуры… Когда я был относительно молод, мои старшие товарищи-коммунисты, которым я верил, уговаривали меня вступить в партию. Они считали меня честным человеком и убедили, что сейчас в партии должно быть больше честных людей, и я поверил им»[[151]](#footnote-152).

Любимов продолжает играть на сцене Вахтанговского театра и работать педагогом в Вахтанговском училище.

На сцене Театра им. Вахтангова ставит первый самостоятельный спектакль «Много ли человеку надо» по А. Галичу.

Со студентами третьего курса Вахтанговского училища выпускает спектакль «Добрый человек из Сезуана» по пьесе Б. Брехта — из этой постановки родится театр на Таганке.

В Вахтанговском училище «Доброго человека из Сезуана» поначалу приняли в штыки. Начальство во главе с ректором Б. Захавой было против спектакля и даже хотело его закрыть. Несмотря на то что вахтанговская школа — это школа открытой, яркой театральности, и в этом смысле ей позволялось гораздо больше, чем, к примеру, мхатовской школе, некоторые педагоги Вахтанговского училища предъявляли спектаклю студентов претензии в том, что они нарушают заветы Станиславского. Дело было, конечно, не в заветах Станиславского, а в том, что спектакль был очень необычным и по тем временам новаторским. А на все новаторское всегда поступает консервативная реакция отторжения.

Большую роль в поддержке спектакля сыграла статья К. Симонова в «Правде». Курс Любимова получает диплом. Среди студентов этого курса — З. Славина, А. Демидова, В. Смехов, Б. Хмельницкий, В. Золотухин, которые скоро составят ядро Театра на Таганке.

Любимов от МГК КПСС получает предложение возглавить Театр драмы и комедии (тогда еще в названии не фигурировало «на Таганке»). Режиссер ставит условием своего прихода реорганизацию труппы, снятие старых спектаклей, формирование нового репертуара. Кроме выпускников своего курса в первые же дни существования театра Любимов принимает на работу актера В. Высоцкого и вводит его в спектакль «Добрый человек из Сезуана».

В это время уже вовсю работал «Современник», которому исполнилось восемь лет. Анатолий Эфрос из Центрального детского театра перешел в Театр им. Ленинского комсомола (кстати, первоначально этот театр предлагали возглавить Любимову). Георгий Товстоногов уже выпустил свои знаменитые спектакли «Идиот», «Пять вечеров» и «Горе от ума». В общем, российский театр переживал необычайный подъем, который может сравниться только с {111} подъемом театрального авангарда после революции, в начале 1920‑х годов. Свое слово в этом бурном процессе обновления удастся сказать и Юрию Любимову. И именно ему принадлежит весьма выразительная фраза, что они «последними прошмыгнули в дверь, которая тут же захлопнулась».

«Оттепель» была на исходе. В 1964 году с поста Первого секретаря сместят Н. Хрущева. А еще через год начнется судебный процесс А. Синявского и Ю. Даниэля, которых обвинят в написании и передаче для напечатания за границей произведений, «порочащих советский государственный и общественный строй». Политическая ситуация в стране начнет ужесточаться.

Любимов создал Таганку в тот период, когда в умах интеллигенции зародилось сомнение насчет возможности перемен в стране. Поэтому Режиссер с самого начала был настроен критически и начал с атаки режима, который лишал свободы высказывания. Борьба Ю. Любимова за эту свободу, а именно это составит главный пафос его творчества, будет гораздо более отчаянной и дерзкой, чем у его соратников по поколению — Ефремова, Эфроса и Товстоногова.

По возрасту Любимов был почти ровесником Товстоногова. А это значит, что оба режиссера прожили одни и те же времена — времена культа. Но вышли из них по-разному. Товстоногов, пришедший в театр периода «оттепели» из эпохи 1940‑х, предпочитал не вмешиваться в непосредственную борьбу с начальством, чиновниками от искусства и занимался тем, что называется общечеловеческими проблемами, выходя в широкое пространство классического романа и драмы. Любимов будет вмешиваться, и вмешиваться очень активно. Создастся впечатление, что руководитель Таганки даже сам провоцирует конфликты с Управлением и Министерством культуры, как будто специально нарывается на скандал. За это его несколько раз отстранят от руководства театром, лишат партийного билета, потом вернут обратно в театр. В общем, бесконечная тяжба с властями предержащими составит фон деятельности Театра на Таганке и во многом будет подогревать к нему интерес со стороны зрителей. Таганка очень скоро, буквально с первых своих спектаклей, приобретет репутацию смелого, дерзкого театра, который решительно вступает в схватку с государственной властью. Позднее Любимов станет считаться чуть ли не «официальным» диссидентом, чего, кстати, никогда нельзя было сказать о Товстоногове. Товстоногов диссидентом никогда не был. Он при всем своем сложном, неоднозначном отношении к советской системе стремился быть государственно ангажированным художником.

С Ефремовым Любимова объединяет сила напора, натиска в борьбе за свои убеждения. А разъединяют конечные цели. Ефремов при всей своей конфликтности желал быть принятым системой. Именно поэтому он возглавил главный государственный театр страны — МХАТ СССР им. М. Горького.

Любимов с системой играл в одиночку, он дрался с ее сатрапами с отчаянием и непокорностью дворового мальчишки. Эта игра как будто доставляла {112} ему немало удовольствия. Свои схватки с Управлением и Министерством культуры он подробно описал в книгах, посвященных Таганке. Это для него главные исторические свидетельства его непокорности, его свободолюбия, его искренности в борьбе.

Любимов и Ефремов — главные игроки театрального фронта, отличающиеся борцовской хваткой.

Товстоногов существовал как будто в параллельном мире, с помощью личной дипломатии решая проблемы взаимоотношений своего театра и власти.

Эфрос был на положении почти что изгоя, занимал позицию страдающего художника. Его в гораздо меньшей степени, чем трех его собратьев по поколению, можно уличить в страсти к игре. Он был искренним художником, трудно переживая свою зависимость от власти.

### \* \* \*

В фойе Театра на Таганке висят четыре портрета мировых деятелей театра. Это Б. Брехт, Вс. Мейерхольд, Е. Вахтангов и К. Станиславский. Говорят, что последний появился там скорее из дипломатических соображений. Но первые три фигуры возникли не случайно. Именно творчество этих трех столпов театра стало истоком художественной веры Любимова и его труппы.

В конце 1950‑х годов театр Брехта «Берлинер ансамбль» приезжал на гастроли в Москву. Это было знаменательное событие для российской публики, которой удалось воочию убедиться в том, что хороший театр может создать не только школа переживания. Вторая половина 1950‑х – начало 1960‑х — это период размыкания границ в идеологии, эстетике, художественном творчестве. Ведь в сталинские времена школа МХАТа была практически канонизирована и преподносилась как образец для всех театров. На основе эстетики психологического реализма работали самые разные коллективы по всей стране, включая азиатские республики и Прибалтику. И именно в 1960‑е годы начался процесс разложения театрального монотеизма. Наряду с именами Станиславского и Немировича-Данченко вспомнили имена Мейерхольда, Вахтангова, Таирова, а также имя знаменитого немецкого режиссера Бертольта Брехта. К опыту Брехта обращался Товстоногов. Но еще ближе к брехтовской эстетике подступился Юрий Любимов.

В системе Брехта был зазор между актером и персонажем. Актер в театре Брехта не перевоплощается в персонажа, он его показывает. В самом показе уже заложено отношение актера к образу. А в определенные моменты актер вообще выходит из образа и становится просто актером, который может от своего собственного лица выразить свое отношение к происходящему. Чаще всего в театре Брехта для этого использовались зонги.

Любимов писал: «… у Брехта еще есть момент, когда ему очень важна позиция актера вне образа, как гражданина, его отношение к действительности, {113} к миру. И он находит возможность, чтобы актер в это время как бы выходил из образа и оставлял его в стороне»[[152]](#footnote-153).

Любимов, так заинтересованно рассуждающий о Брехте и его методике, тем не менее, по его собственному признанию, брехтовский театр «Берлинер ансамбль», который приезжал на гастроли в Москву, не видел. И свой первый столь удачный театральный опус — «Доброго человека из Сезуана» по пьесе Б. Брехта — сделал абсолютно самостоятельно, без каких-либо заимствований. «Я не видел “Берлинер ансамбль” и был совершенно свободен от влияний», — писал Любимов. И далее: «Спектакль был такой, как мне подсказывала моя интуиция. Я был свободен, я никому не подражал»[[153]](#footnote-154).

Любимов, обратившийся к брехтовскому политическому театру, создал его аналог в Советском Союзе. Политический — a la Brecht — театр Любимова в условиях советских 60‑х сыграл очень большую роль как театр, открыто противостоящий демагогии и несвободе тоталитарного режима.

Профессию режиссера Любимов сравнивал с профессией балетмейстера или дирижера, подчеркивая ее жесткий, авторитарный характер. Режиссерский диктат — это не только производное характера Ю. Любимова. Режиссерский диктат — требование того театра, которым он занимался. Театра, построенного на четкой зримой форме, на образной символике и метафоре мизансцен. Товстоногова или Эфроса не назовешь диктаторами (хотя Товстоногов тоже был авторитарной фигурой, и его режиссура отличалась жестким волевым началом). Они занимались психологическим театром, очень углубленно работали с актерской психикой, и момент сотворчества с артистом, у которого тоже должна быть инициатива, им был очень важен. Их в первую очередь интересовало раскрытие внутреннего мира человека. Любимов в отличие от них больше работал с физическим аппаратом артиста. Это тоже, в конечном счете, способствовало раскрытию внутреннего мира человека, но подход был противоположным. От актера в любимовском театре тоже, разумеется, требовалась инициатива. Он должен был самостоятельно заполнить пространство внутри той формы, которую предлагал ему режиссер.

В одной из своих книг Любимов писал: «Работая со студентами, я всегда много показывал, всегда искал выразительность мизансценическую. И разрабатывал точно рисунок: и психологический, и внешний. Очень следил за выразительностью тела. И все время учил их не бояться идти от внешнего к внутреннему. И часто верная мизансцена им потом давала верную внутреннюю жизнь»[[154]](#footnote-155). Понятно, что подход от внешнего к внутреннему базировался не на системе Станиславского, а скорее на биомеханике Мейерхольда. Мейерхольд считал, что правильно найденный жест, правильно найденная форма может породить нужное чувство.

{114} А. Демидова о стиле игры таганковских актеров писала: «… Постепенно вырабатывалась стилистика Таганки: резкость, эмоциональная обнаженность, крик как крайняя точка самовыявления, максимальный контакт со зрителем, открытость, импульсивность»[[155]](#footnote-156). Для сравнения скажем, что отличительной особенностью стиля классической мхатовской школы считается пауза, то есть внутреннее переживание артиста, наполненное внутреннее чувство. Крику в мхатовской школе и противопоставляется это наполненное молчание.

Труппа Любимова, которую составили участники дипломного спектакля Вахтанговского училища, как и труппа молодого «Современника», была организована по принципу студийности, то есть на началах равенства и идейной и эстетической общности. «В первые годы Таганки, — писала А. Демидова, — у нас не было иерархии возрастов и званий. Начинали мы все вровень. Немного выделялись как исполнители главных ролей Зина Славина и Коля Губенко, но и они сегодня играли главные роли, а завтра выходили в эпизодах и массовых сценах»[[156]](#footnote-157).

Брехтовская пьеса «Добрый человек из Сезуана» (1964), которая прославила молодой театр, — это притча о жизни, чей закон — жестокость.

На землю спустились боги, и им нужно было устроиться на ночлег. Но никто из жителей Сезуана не пускал их к себе. Нашелся только один человек в городе — проститутка Шен Те, которая пригласила богов в свой дом. В знак благодарности они дали ей денег, на которые она сумела купить табачную лавку. Шен Те была очень доброй женщиной, но очень страдала от своей доброты, потому что этой добротой пользовались все кому не лень. И когда она купила лавку, городская беднота набилась в нее как сельди в банку, и в лавке было уже трудно дышать. Добротой Шен Те воспользовался даже летчик, которого она полюбила. Он решил на ней жениться для того, чтобы получить деньги.

Очень часто Шен Те оказывалась в отчаянном положении. Так было до тех пор, пока она не выдумала себе двоюродного брата, жестокого и сильного человека, в которого перевоплотилась сама, надев котелок и темные очки. Двоюродный брат время от времени «навещал» Шен Те и помогал решать ее дела.

Основной принцип постановки был такой — не сам Сезуан, а как будто бы Сезуан, Сезуан условный. Не двоюродный брат Шен Те, а как будто бы двоюродный брат Шен Те. Театр не скрывал условности приема, напротив, обнажал ее. Играл ею. И чем остроумнее, изящнее, выразительнее был прием, тем сильнее и богаче было впечатление.

Вот, например, сцена в лавке, в которую набивалась городская беднота. Чтобы передать ощущение скученности и тесноты, Любимов использовал один-единственный очень остроумный прием: он усаживал всех на одну скамейку рядком, голодранцы теснили друг друга, толкались и прижимались один к другому, чтобы умяться, уместиться на этой коротенькой лавке. Вот эта «давка» {115} на скамейке и передавала ощущение переполненности пространства, вторжения незваных гостей.

Так же условно была изображена и фабрика. Актеры садились в ряд и в такт били в ладоши.

Необычные условные приемы «Доброго человека из Сезуана» имели своим истоком традиции Вахтангова, Мейерхольда и уличного площадного театра.

Роль летчика исполнял В. Высоцкий, а мать летчика играла А. Демидова. Лучшие актеры любимовской труппы прошли через этот спектакль, ставший очень заметным явлением театральной Москвы.

Проститутку Шен Те в «Добром человеке» играла молодая актриса Зинаида Славина. Н. Крымова отмечала, что она играла порой «натуральнее других». В. Раевский писал о Славиной в роли Шен Те следующее: «брехтовскую пьесу-притчу она играет как поэтическую драму и даже как драму любви, возвращая дидактика и диалектика Брехта к далеким его экспрессионистским истокам. Это Брехт, преломленный через иной национальный темперамент и иной национальный стиль, через традицию полупричитаний-полупроклятий, через Марину Цветаеву (недаром ее стихи введены в спектакль); это Брехт, в которого добавлена капля женской крови, Брехт кровоточащий — такого Брехта мы еще не знали. И все-таки это Брехт, цветаевскую, женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жестокого сарказма. Безудержный лиризм Славиной в подтексте своем интеллектуален, а в форме театрален; “нутро” Славиной неотделимо от “представления”, от художественной иронии, от игры; “нутро” Славиной требует условной режиссуры»[[157]](#footnote-158).

Условная режиссура Любимова базировалась на его мощной фантазии и остром зрении. В палитре режиссера были самые разнообразные приемы, казалось, что они рождались спонтанно, «вдруг», как результат какого-то внезапного озарения, а не логических и рациональных построений. От этого все приобретало динамику, подвижность. Режиссер не был лишен и юмора и часто выстраивал сцены так остроумно, что зритель, переживавший в театре Любимова и восторг, и гнев, получал еще и возможность улыбаться. Одной небольшой деталью или приемом Любимов умел передать сложное насыщенное содержание.

Но какое все это имело отношение к советской реальности 1960‑х годов? Почему притча о проститутке Шен Те, самом добром человеке в Сезуане, чьей добротой люди пользовались в своих корыстных целях, оказалась так близка московской публике? Любимов, взяв за основу спектакля брехтовский материал, показал, что он вовсе не сентиментальный художник. Он предложил студентам пьесу, призывавшую защищаться от жестокого мира, встать на реалистические позиции и называть вещи своими именами. В брехтовской притче {116} не было умиления и призывов к состраданию. В брехтовской притче была заложена идея борьбы. Борьбы с миром во имя тех идеалов, которые этот мир топчет.

«<…> Мне казалось, что само построение брехтовской драматургии, принципы его театра — безусловно театра политического, как-то заставят студентов больше увидеть окружающий мир и найти себя в нем, и найти свое отношение к тому, что они видят»[[158]](#footnote-159), — писал Любимов. Он призывал к тому, что противоположно пассивности, к активной позиции взаимодействия с реальностью, к наступательной тактике. Это и стало сутью политического театра Юрия Любимова.

Это не тот театр, который только отражает реальность, как это было у молодого Эфроса периода ЦДТ и его «розовских мальчиков». Театр Любимова предлагает реальность изменить. Революционная позиция, которую заняла Таганка с самых первых шагов своего существования, уведет ее далеко по пути сражений с властью, предопределит ее сложную судьбу, заставит защищаться и наступать, выстраивать сложную кривую своего существования, которое как последний и самый решительный козырь объявит эмиграцию Любимова.

Спектакль «Добрый человек из Сезуана» продемонстрировал новые богатые возможности таганковской сцены, опиравшейся на традиции политического игрового театра, отличные от тех традиций, которым следовала психологическая режиссура — А. Эфроса, О. Ефремова, Г. Товстоногова.

Революционность Любимова и его молодых актеров — вполне в духе «оттепельного» искусства. Только Любимов занял позицию радикальнее многих. Можно сказать, что эта позиция исключала глубину проникновения в процессы реальности и в этом смысле уступала, например, позиции Товстоногова. Товстоногов вообще может рассматриваться как антипод Любимова. (Товстоногов никогда не был аллюзионен. Любимов был аллюзионен насквозь и понимал аллюзию как важнейший элемент языка театра.) Позиция Любимова была очень активной и боевой и именно в этом качестве находила себе сторонников. Будучи революционером по духу, Любимов вовсе не случайно со сцены воспевал революцию. Спектакль по Джону Риду «Десять дней, которые потрясли мир» (1965) — визитная карточка Таганки.

Спектакль показывал революцию как мощное движение масс, свобода которого воплощалась в магии и чародействе приемов, использованных в спектакле. Тут присутствовали и цирк, и буффонада, и кукольный театр, и театр теней. Театр словно купался в резвой, вольной игровой стихии. И эта стихия — стихия искусства Таганки — накладывалась на стихию революционной эпохи и совмещалась с ней. То есть любовь к революции у Театра на Таганке совмещалась с собственной художественной революционностью. Эта революционность проявлялась не только в разнообразии художественных приемов {117} и средств, но заключалась в самом духа театра, призывавшего к переделке действительности. Или, по крайней мере, к тому, чтобы «потрясти» эту действительность, заставить ее «вздрогнуть», «закачаться», ощутить свою временность и слабость. Театр критиковал и власть, как будто объяснял ей пределы ее возможностей.

Мощный революционный пафос спектаклей Театра на Таганке выразился и в знаменитой «Дубинушке», звучащей в спектакле «Мать» (1969): «Эх, дубинушка, ухнем» — неслось со сцены, и «кому-то» (кого театр имел в виду) могло не поздоровиться от силы и удали художественной атаки таганковцев. Театр все время на что-то намекал, на кого-то указывал пальцем, и это для него была увлекательная игра, которую он вел на протяжении десятилетий.

Революция для Любимова была своего рода началом всех начал, мерилом истинности и правды. Революцией поверялась современность. Таково было мировоззрение таганковского лидера, ровесника революции, который и в 1930‑е, и в 1940‑е годы, несмотря на страшную окружающую политическую реальность, был, как и многие другие, убежденным советским гражданином. И поэты, погибшие в войне, которым Любимов посвятит один из самых пронзительных своих спектаклей, тоже были убежденными советскими гражданами, они тоже верили в революцию и Ленина. В точности такое же отношение к революции и Ленину было, как мы помним, и у «Современника». Это и объединяло шестидесятников, объясняло корень всех их заблуждений и цену мифов, которые они сотворили и с которыми прожили вплоть до конца советской власти.

Поэзия в 1960‑е годы была в чести. Поэты собирали большое количество публики в Политехническом музее, на стадионе «Лужники», где стали регулярно проводиться поэтические чтения. Тогда всходила звезда молодого А. Вознесенского. На пике славы был Е. Евтушенко.

Театр на Таганке в полном соответствии с духом времени стал устраивать поэтические чтения на своей сцене. Но это были не просто вечера поэзии, а подготовленные спектакли. Впрочем, первый из них, «Антимиры» (1965) по стихам А. Вознесенского, был спонтанным, сымпровизированным поэтическим вечером, в котором участвовал сам поэт. А. Вознесенский был единственным молодым советским поэтом, на которого возлагал большие надежды Борис Пастернак. И то, что Вознесенский стал другом Таганки и даже участником ее спектаклей, создавало театру высокую репутацию. Хотя в тот период, возможно, было и непонятно, кто кому создает репутацию — Таганка Вознесенскому или Вознесенский Таганке. Но факт остается фактом — то, что лучшие представители молодой интеллигенции принимают участие в жизни театра, говорило о многом.

За всю историю Театра на Таганке у нее будет несколько поэтических спектаклей: «Послушайте!» В. Маяковского (1967), «Товарищ, верь» (1973), «Берегите ваши лица» А. Вознесенского (1970) и др.

{118} В спектакле «Послушайте!» было пять Маяковских. В спектакле «Товарищ, верь» — пять Пушкиных. На Таганке никогда не играли конкретно Маяковского или конкретно Пушкина — как поэта, как личность. Актеры передавали дух поэзии, нерв поэзии, содержание поэзии. Каждый раз это был свободный ассоциативный поэтический монтаж. Поэтому от Маяковского или от Пушкина читали несколько актеров. Эти спектакли обладали открытой формой, стихи читались залу. Любимов только предупреждал против того, чтобы это не было похоже на эстрадные представления.

Одним из лучших был поэтический спектакль «Павшие и живые» (1965), посвященный поэтам, погибшим в Великой Отечественной войне, — П. Когану, М. Кульчицкому, Вс. Багрицкому. Спектакль был подготовлен по сценической композиции Д. Самойлова, Б. Грибанова, Ю. Любимова, на музыку из произведений Д. Шостаковича, с текстом песен М. Анчарова, В. Высоцкого, П. Когана, Ю. Левитанского, С. Крылова, Б. Окуджавы.

На сцене впервые был зажжен вечный огонь в память о молодых поэтах (тогда еще не было вечного огня у Кремлевской стены). От огня вели три дороги, по которым в черный задник, как в смерть, они уходили навсегда.

В этом спектакле Юрий Любимов уже выразил себя и свое творческое кредо очень определенно. Ведь он поставил спектакль о своем поколении.

В спектакле мощно звучали две темы. Первая была связана с личностями молодых поэтов, с их миропониманием, с их человеческим складом, все это очень хорошо было высказано в строчках Павла Когана:

Я с детства не любил овал!
Я с детства угол рисовал!

Театр своим спектаклем хотел сказать о том, что страна в результате тяжелых военных событий потеряла уникальные человеческие личности, которые невозможно измерить общими мерками. Личности эти могли быть неудобными, непокорными, резкими, опровергающими какие-то тривиальные общепринятые нормы. Но потеря таких личностей для страны, для каждого человека — трагична.

Тема яркой, своеобразной личности — «оттепельная» тема. Она звучала и в спектаклях других режиссеров — А. Эфроса, Г. Товстоногова.

Другая тема была связана с очень важной и смелой мыслью: «театр не разделял общепринятого в советском обществе мнения, что за победу в войне почти целому поколению стоило отдать свои жизни»[[159]](#footnote-160).

В спектакле звучала еще одна тема, которую К. Рудницкий определил так: «На войне возникало спасительное и неповторимое чувство слияния жизни отдельной и жизни общей»[[160]](#footnote-161). Как мы помним, эта же тема звучала в спектакле «Современника» «Вечно живые».

{119} Шестидесятники часто выражали одни и те же ощущения от прожитой жизни, одни и те же мысли по поводу истории, прошлого страны. Потому что они, несмотря на все свои индивидуальные различия, составляли одно поколение. Оно и заговорило во многом схоже в эпоху «оттепели».

Второй брехтовской пьесой в репертуаре Таганки стала «Жизнь Галилея» (1966). Этот спектакль сыграл важную роль в судьбе театра. Здесь все работало на ту философию, которую Любимов проводил в своих спектаклях. В «Жизни Галилея» эта философия приобрела целостность.

Талантливый ученый, сделавший открытие, которое продвигает человечество вперед по пути прогресса, и жестокое консервативное государство, власть инквизиции — вот конфликтные полюса спектакля. Мысль его заключается в том, что гениальный ученый обречен на поражение в мире, который не хочет перемен, который боится ставить под сомнение правдивость принципов, положенных в основу государственной идеологии. Личность в тисках враждебного, реакционного государства бессильна. Такова пессимистическая концепция «Жизни Галилея». Эта концепция объяснила сразу все позиции Таганки.

В этом же 1966 году А. Эфрос выпускает спектакль «Мольер». В основу «Мольера» положена примерно та же модель. Талантливый художник терпит поражение в окружении враждебного мира, где существует абсолютистская власть.

Власть Людовика XVI во Франции или власть инквизиции в Италии XVII века идентичны. Не потому что режиссеры следуют исторической правде, а потому что под Францией и Италией они подразумевают свою страну, Советский Союз. Таким образом, оба спектакля аллюзионны.

Трудно себе представить, что у столь, казалось бы, разных по внешним признакам режиссеров, как Любимов и Эфрос, существует общность. Она проявляется на глубинном уровне личностей: Любимов — весь напряжение и протест, Эфрос — тоже протест, но при внешней сдержанности, которая, тем не менее, не означает спокойствия. Общность диктует время, одинаковое восприятие событий в стране.

Совсем не случайной видится совместная работа Эфроса и Любимова в спектакле «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» М. Булгакова, где Любимов выступил в центральной роли. Он, очевидно, как никто другой мог понять замысел Эфроса. Их внутренняя схожесть и определила удачный результат.

Галилея в спектакле Любимова играл Владимир Высоцкий. Играл без грима, не надевал парик, бороду, не делал морщин на лице. Играл со своим лицом — лицом молодого таганковского актера, который не столько перевоплощался в Галилея, сколько показывал его или выступал от его имени. А скорее всего, играл так, чтобы показать собственное отношение к своему персонажу {120} и ко всей трагедии, которую он пережил. Это и был стиль Таганки — предельно личностный: идти от себя, выразить свое отношение к тому, о чем рассказываешь.

«Старый актер мог быть только мастером перевоплощения, ему этого было достаточно. Сегодня актер должен быть еще и личностью, то есть у него должно быть мировоззрение. Он должен знать, что ему надо сказать»[[161]](#footnote-162), — говорил Высоцкий.

Такой стиль был и в поэтических таганковских спектаклях. Актеры играли поэтов, не пытаясь походить на них внешне. Душа поэта, его стихи были более интересны, чем его внешность. А еще интереснее было совпадение своего, актерского, гражданского чувства с чувствами поэта.

Галилей — первая большая роль Высоцкого. «<…> Рисунок лепился как бы с себя, — вспоминала А. Демидова. — Легкая походка с вывернутыми чуть ступнями, с характерными для Володи короткими шажками, мальчишеская стрижка. Да и вся фигура выражала порыв и страстность — и только тяжелая мантия давила на плечи. Не было грима. Не было возрастной пластики, хотя действие, по Брехту, тянется около тридцати лет. Галилей у Высоцкого не стареет, игрался не характер, а тема. Тема поиска и сохранения истины»[[162]](#footnote-163).

Высоцкий, которому всегда важно было через образ высказать свои собственные мысли о жизни, играл трагическую историю гениального физика, которого не признавала власть, не отдавала должное его уникальному открытию. Актер вел роль с большим напряжением. Эмоции словно скакали, подпрыгивая то вверх — к надежде на победу, то вниз — в уныние и безнадежность. Галилей знавал разные времена, более или менее беспощадные. Он не уставал бороться. Но в какой-то момент силы оставили его, нажим на Галилея был столь жестоким, что Галилей сдался.

После тяжелого удара большого колокола, в тишине, словно эхом звучал текст отречения: «“Я, Галилео Галилей, учитель математики и физики во Флоренции, отрекаюсь от того, что я утверждал…” Другой голос, более высокий, вторит ему: “Я, Галилео Галилей, учитель математики и физики…” Третий подхватывает, перекрывает: “Я, Галилео Галилей…” Голоса заполняют мир, ширятся, гудят и перекликаются. В этом сплошном гуле появляется Галилей. И пока он идет через комнату и тяжело опускается у рампы, голоса продолжают преследовать его как проклятие. Все кончено. Инквизиция победила»[[163]](#footnote-164).

В спектакле было два финала. В первом возникал Галилей, согбенный, дряхлый старик, впавший в равнодушие и больше не интересующийся судьбой своего открытия.

Во втором (этот финал был дописан Брехтом после Второй мировой войны, когда выяснилось, что гениальное открытие атомной бомбы может привести {121} мир к гибели, в связи с этим возникала тема ответственности ученого) на сцену выходил прежний вдохновенный ученый Галилео Галилей, который сохранил рукопись своей бесценной книги и был готов переправить ее за границу.

Эпилог спектакля символизировал победу ученого над временем.

Для театра главным оставалась проблема судьбы уникальной личности, гениального человека в жестких тисках бесчеловечного реакционного государства. Для того чтобы обнародовать эту проблему, и был поставлен брехтовский спектакль «Жизнь Галилея».

### \* \* \*

Любимов, всегда тяготевший к театру, главной особенностью которого является внешняя выразительность, игра зримыми символами и метафорами, нашел такого художника, который придал Театру на Таганке окончательную форму. Этим художником стал Давид Боровский. Художник-концептуалист, уникальный сценограф, автор ярких, емких пространственных решений, давших некое второе дыхание режиссуре Любимова. С Боровским Любимов из публициста превратился в философа, при этом, что важно, не утратив свой боевой дух.

Очень часто сценографическое решение Боровского оказывалось настолько емким, вместимым и зримым, что спектакль можно было уже не смотреть — его содержание исчерпывало само оформление. Часто Боровский к теме, которая волновала режиссера, приобщал свою, раздвигая масштабы событий и придавая им глубокий мировоззренческий смысл.

С Любимовым Боровский начал работать со спектакля «Пугачев» (1967).

Основным элементом сценографии была плаха, на которой сложили свои головы бунтовщики. Когда на плаху набрасывалась парча, она превращалась в трон. Ручки топоров становились ручками трона. На троне восседала Екатерина. Внизу, вдоль сцены, перед первым рядом партера стояли придворные.

Сцена представляла собой огромный помост из струганных досок, наклоненный к зрителю под углом в 30 градусов. Когда бунтовщики вставали на помост, они тут же скатывались вниз, к плахе. В руках у пугачевцев были настоящие топоры. Эти топоры со свистом врезались в помост. Голые тела бунтовщиков были опоясаны тяжелой медной цепью.

По мере развития действия пугачевцы все больше и больше скатывались к плахе. Это движение вниз было единственным в этом сценографическом решении. Оно символизировало неизбежность кары. Это была театральная метафора — «восставшие неизбежно захлебнутся в крови, восставшие головы все равно окажутся на плахе…»[[164]](#footnote-165)

{122} Метафора плахи-трона говорила также об антигуманизме власти, о том, что власть защищается кровопролитием. Через равные промежутки времени в помост врубался топор, и один из восставших скатывался вниз, его голова оказывалась на плахе. В этот момент рядом с плахой поднималась на шесте крестьянская одежда. С другой стороны плахи были подвешены три колокола. Помост то озарялся багровым цветом, «то становился бело-черным».

В спектакле Любимов использовал стилизованные народные распевы-заплачки, их исполняли женщины, одетые в черные одежды. Николай Эрдман написал интермедии екатерининского двора.

Мысль о том, что бунт, в котором проливается кровь, сам захлебнется в крови, была очень в духе эпохи 1960‑х, которые выдвигали тему гуманизма. По сути, эта тема решалась в пацифистском ключе. В сознании времени существовал запрет на кровопролитие. Дальше эта тема у Любимова возникнет в «Гамлете».

Интересно, что поколение советской интеллигенции, признающей революцию, обнаруживало пацифистские взгляды. Как одно могло сочетаться с другим? Дело в том, что эпоха революции в сознании шестидесятников утеряла жесткость и однозначность классового подхода. Борьба белых и красных стала темой вестернов. А значительно возросшая образованность поколения интеллигенции, родившейся в советское время и прошедшей советскую школу и советские вузы, впервые в советской истории подвергла ревизии суть революционного гуманизма, о котором говорил еще Ленин. Интеллигенция отказалась от жесткого ригоризма революционных взглядов и заложила основы общества, построенного на традиционных буржуазных ценностях. Это и был большой шаг к тому, чтобы вслед за этим отказаться от самой советской власти и вернуться к буржуазной модели, что, собственно говоря, и произошло в 1990‑е годы. Миссией первого образованного чисто советского поколения интеллигенции — шестидесятников — и стала «деконструкция» советской власти.

Шестидесятники умели добиваться своих целей. Однако в новой постсоветской реальности шестидесятники, как, впрочем, и вся интеллигенция, так страдавшая от советского режима, оказались оттесненными из центра на обочину. Они еще шумели в 1990‑е, публиковали статьи, выступали на телевидении. Но в жизнь активно входили люди иного типа. Они и продолжали делать историю. К этой теме мы еще вернемся. Но сейчас следует сказать хотя бы то, что интеллигентский пацифизм, отличавший шестидесятников, был вовсе не тем свойством, которого потребовала новая действительность. Гуманистические основы мироощущения шестидесятников будут пересмотрены в 1990‑е и 2000‑е годы. Но в 1970‑е они были еще живы.

Когда Гамлет — В. Высоцкий («Гамлет» У. Шекспира, 1971) в своем знаменитом черном свитере и с гитарой в руках, незагримированный, со свисающими патлами волос, похожий на обычного парня из соседней подворотни, {123} начинал петь пастернаковские стихи: «Гул затих, я вышел на подмостки…» — у зрителей в зале перехватывало дыхание. Сзади него свисал огромный шерстяной занавес, который придумал Д. Боровский, и этот занавес символизировал силы судьбы или рока, говорил о предопределенности: ничего другого, что должно свершиться, уже не произойдет. Гамлет свою судьбу знал с самого начала.

«Этот Гамлет — не человек, который открывает себе мир каждый раз… а человек, который… знает, что с ним произойдет. <…> Он знает, что если он совершит преступление перед гуманизмом, а именно — убийство, то он и сам должен погибнуть»[[165]](#footnote-166).

Поэтому путь Гамлета в спектакле Любимова был сознательным путем к смерти. Высоцкий, как обычно, играл с отчаянием и вызовом, с непередаваемыми интонациями своего резкого мужского голоса, был вызывающе дерзким и несентиментальным.

Решение Любимова было парадоксальным. Если Гамлет знает цену миру, который «тонет в фарисействе», то его борьба с этим миром вполне логична и оправданна. Эта борьба не может обойтись без кровопролития. Но за кровопролитие Гамлет будет наказан. То есть борьба с жестоким миром изначально наказуема. Гамлет — заложник и жертва. У него нет иного пути, кроме как пути к смерти. Этот путь он выбирал сознательно. Это был свободный выбор. Выбор духовной личности в жестоком мире, с которым невозможно смириться.

У Гамлета — Высоцкого, как и у героев Эфроса 1970‑х годов, было иное сознание. Этим сознанием он и выделялся из своего окружения.

Трагедия духовной личности в жестоком мире, подобная трагедии Галилея, подобная трагедии Ромео и Джульетты из спектакля А. Эфроса, — вот модель концептуального театра, который утвердился в 1970‑е годы.

Эфрос и Любимов при всей разнице эстетических принципов, методов работы с актерами обнаруживали поразительную общность в мироощущении и моделировали действительность на сцене таким образом, что она становилась как будто оттиском с советской реальности. Конечно, для Любимова «мир тонет в фарисействе» означало, что это советский мир. А остальное — только отделка. Можно сказать, как В. Гаевский, что Эльсинор — это «царство мнимых королей». Можно сказать, что короли не мнимые, а настоящие, что замок населен бандитами и шпионами. В любом случае Эльсинор — это то, что противоположно Гамлету. И то, что Гамлета губит.

Основной упор любимовский театр делал на финал, на сам факт гибели, на неизбежность этой гибели и на ее закономерность.

Поэтому все действие трагедии с самого начала разворачивалось на фоне вырытой могилы, в которую швыряли комья земли. Могила, земля, занавес судьбы и настоящий петух — вот символические составные этой трагедии, ее магический круг. Заря дня, о которой возвещает петух, и закат этого дня, означенный {124} вырытой могилой. Между зарей и закатом и умещается человеческая жизнь, которой распоряжается судьба.

Смыслы, которые может породить концептуальное решение, многообразны и богаты. В этом и заключалась сила сценографа Д. Боровского, который придавал трагедии и масштаб, и многозначность.

Теме недопустимости убийства Любимов в конце 1970‑х годов посвятит спектакль «Преступление и наказание» по роману Ф. Достоевского (1979). Режиссер несколько прямолинейно будет трактовать роман классика. И прав А. Смелянский, который написал, что Любимов поставил спектакль «не столько по Федору Достоевскому, сколько по Юрию Карякину, автору инсценировки и книги “Самообман Раскольникова”»[[166]](#footnote-167). Книга эта в свое время была очень популярной, и Юрий Карякин, тоже известный шестидесятник, был взят Любимовым в соавторы не случайно.

«Достоевский написал роман о том, что убить нельзя, — рассуждал Смелянский. — Любимов поставил спектакль о том, что убивать нельзя. Раскольников в романе — убивец, то есть страдалец. Раскольников в спектакле — убийца»[[167]](#footnote-168). С этой частью рассуждения нельзя не согласиться.

Но дальше Смелянский пишет, что таганковский Раскольников «сформирован 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»[[168]](#footnote-169). Думается, что пафос таганковского спектакля не был направлен против идеи русской революции. А. Смелянский, который выпустил свою очень интересную и полезную книгу «Предлагаемые обстоятельства» в 1999 году, невольно приписал свое понимание «русской революции», закономерно возникшее после конца советской власти, шестидесятнику Любимову, поставившему свой спектакль в апогей эпохи застоя. Кроме того, Любимов, как все шестидесятники, и об этом уже не раз говорилось, тогда еще вовсе не был разочарован в идее «русской революции», что подтверждают такие спектакли, как «Десять дней, которые потрясли мир», «Мать» и некоторые другие. Ведь Любимов же все-таки поставил не «Бесов», а только «Преступление и наказание».

Вслед за «Гамлетом» вышел другой знаменитый спектакль Таганки — «А зори здесь тихие» Б. Васильева (1971).

Военная тема была начата театром в спектакле «Павшие и живые», посвященном поэтам, погибшим в Великой Отечественной войне. В этом спектакле уже звучала мысль о том, что мы заплатили за победу слишком большую цену. Это положение расходилось с официальной советской точкой зрения. В «Зорях» эта же мысль прозвучала еще раз. «<…> Задача, которую ставил {125} перед собой автор — “показать, какую страшную цену мы заплатили за победу”, — была совершенно не характерна для официальной, государственной трактовки военной темы. Да, мы победили большой ценой, но… И дальше следовали самые различные возражения и оправдания, да и акценты расставлялись иначе: вопрос цены за победу, как правило, вообще не поднимался, ведь этот острый и мучительный для большинства советских семей вопрос тащил за собой целый ворох других, уже совсем неприятных вопросов, которые были для власти просто опасны»[[169]](#footnote-170).

«Опасные» для власти вопросы приобретали остроту главным образом благодаря художественной убедительности спектакля. Он был выполнен безукоризненно точно, и сила его образных обобщений была такова, что создавала объемное, сильное и неожиданное впечатление о самой войне. Война представала как недоразумение, как противоестественное событие, втянувшее в свою орбиту молодых женщин, воевать не обученных, к войне не подготовленных, которым по самой их природе война противопоказана.

В сущности, все это создавало пафос антивоенного спектакля. Вот это и было уже действительно «опасным» поворотом для власти, ибо Великая Отечественная война до сих пор трактуется как главное, величайшее героическое событие советской истории. В принципе антивоенный пафос этого спектакля продолжал всю ту же пацифистскую тему шестидесятников. Поразительно только то, что ей отдал столь щедрую дань не такой режиссер, как, скажем, Эфрос, художник по каким-то внешним свойствам как будто миролюбивый, а такой, как Любимов с его бойцовскими качествами и постоянной готовностью ввязываться в идеологические драки.

Вот интересное размышление о войне Булата Окуджавы: «Это была не великая, а Ужасная война. Она опустошила наши души, сделала нас жестокими. Нам пришлось стать взрослыми раньше времени… Это отнюдь не лучшее, что может случиться с человеком. Это не предмет гордости, не заслуга»[[170]](#footnote-171).

Сценография Боровского, как всегда, укрупнила масштаб спектакля и придала ему не просто публицистический, а философский смысл.

Оформление Боровского было выполнено из свежеструганных досок, которые в начале спектакля обозначали стенки кузова грузовика. Потом эти доски образовывали пространство бани. Затем превращались в частокол леса, в котором прячется враг. И в самом финале становились деревянными обелисками или стелами на могилах героинь. Трансформация сценографического образа строилась также и на игре света и тени, на всевозможных звуках (пение птиц, рев бомбардировщиков) и зрительных зарисовках (солнечные зайчики, играющие на стволах деревьев, и пр.). «Концептуальный рассказ», разворачивающийся перед глазами зрителей на протяжении всего спектакля, нес выраженное трагическое содержание. Образ мира, созданный художником, {126} говорил о том, что жизнь, которая поначалу может предстать обыденной и совсем не враждебной к людям, в самом своем истоке, в самом зерне содержит смерть. Таким образом, художник и режиссер выражали философию мира, в самом зародыше, в первоэлементе агрессивного, наступательного, губительного по отношению к человеческому естеству (пяти женщинам, трагически погибшим на войне).

Прекрасной была игра актрис, исполняющих роли женщин (Т. Жукова, Е. Корнилова, В. Радунская, Н. Сайко, Н. Шацкая) и актера В. Шаповалова в роли старшины Васкова. «Зори» — один из немногих, если не единственный спектакль Любимова, в котором игра не строилась на брехтовском очуждении. Она убеждала силой психологического проникновения в образы, отчего вся трагедия войны приобретала волнующую человечность.

Ю. Любимов в разные годы обращался к теме деревни. Первый раз это было в 1968 году, когда он поставил повесть Б. Можаева «Живой», только-только опубликованную в «Новом мире». Спектакль был запрещен, у Любимова отобрали партбилет. Формулировка в речи первого заместителя министра культуры Ю. Барабаша была такая: «внимание (спектакля. — *П. Б*.) заострено на теме беспросветной нищеты, моральной деградации личности, полнейшей безысходности»[[171]](#footnote-172). Советские чиновники очень боялись того, что они называли «очернением» действительности: согласно официальной установке современная жизнь на сцене и на экране должна была изображаться с положительной стороны, со стороны успехов, достижений и пр. Ю. Любимов, конечно, был не тот режиссер, который хотел угодить чиновникам. Он стремился показать действительность, в данном случае советской деревни с ее реальной стороны. И даже усилить критический пафос в изображении деревни. Шестидесятник Любимов хотел привлечь внимание к этой теме как к одной из самых трагических в советской истории. Умирание и деградация деревни, которые происходили в результате сталинской политики раскулачивания, образования колхозов, а затем послевоенного обнищания, стали материалом другого спектакля, который Любимов выпустил в середине 1970‑х, — «Деревянных коней» по прозе Ф. Абрамова (1974).

Спектакль состоял из двух частей. Первая называлась «Мелентьевна», вторая — «Пелагея». Мелентьевну, древнюю старуху, которая еще помнила 1930‑е годы, раскулачивание, играла А. Демидова. Мелентьевна в этом спектакле была идеальным образом русской деревенской женщины, в которой сохранились нравственные начала. Она всю жизнь работала, не зная, что такое отдых. Замужество ее было несчастливым, ее рано выдали замуж за нелюбимого, который отнял ее молодость. Обо всем этом рассказывала ее невестка Евгения — Т. Жукова односельчанам, которые расположились на лавках по сторонам сцены. Селяне комментировали действие пением или короткими высказываниями.

{127} Мелентьевна молчала, только слушала рассказы о себе. «В повлажневших глазах, обращенных к зрителю», отразилась и «светлая пора ее молодости, и <…> тот черный зачеркнувший мужицкие надежды день, когда новая, “своя” вроде бы власть принялась раскулачивать новых “хозяев”, отказавшихся записываться в колхозы»[[172]](#footnote-173).

Любимов с беспристрастностью рассказывал в этом спектакле о трагической судьбе деревни в сталинские времена, о том, как мужики, не согласившиеся идти в колхозы, были отправлены в лагеря, о кровавой, насильственной коллективизации.

Во второй части спектакля — «Пелагее» — возникала другая женская судьба, не менее тяжелая. Пелагея З. Славиной от зари до зари работает в пекарне. Но надо еще и по дому справиться, и двор прибрать, и травы накосить, и за больным мужем ухаживать. У нее постоянно душа болит за дочь свою Альку. Та целыми днями и ночами пропадает на гулянках.

Вся жизнь Пелагеи — это сплошная вереница одинаковых дней, проходящих в непосильном труде. Пелагея не может позволить себе хоть день отдыха.

Кроме непосильной работы на Пелагею наваливаются и другие невзгоды: тяжелая болезнь и смерть мужа, бегство дочери в город вместе с офицером. Силы постепенно оставляли ее. Нестерпимее всего была невозможность работать.

А жизнь готовила все новые и новые удары уже больной женщине: от дочери никаких вестей, пекарня запущена, в магазине ее обманули, подсунули давно вышедшие из моды плюшевики. С каждым новым ударом Пелагея понимала, что отстает она от жизни. «Да как тут жить дальше?» — искала она ответа и не находила его.

«В отличие от пассивной молчальницы Мелентьевны, тоже испытавшей немало горя, Пелагея не находит в душе своей “твердого берега” в минуту отчаяния. И тогда героиня Славиной грохнется об пол в своем проклятом доме», скинет с себя сапоги и как бы повалится «оземь, чтоб крашеная доска вытянула жар из изломанного тела. Но на этот раз ей уже не подняться»[[173]](#footnote-174).

В двух спектаклях по повестям Ю. Трифонова Любимов высказался на тему интеллигенции.

«Обмен» (1976), поднимая эту важную для шестидесятников тему, показывал героя, который в силу обыденных жизненных обстоятельств, под воздействием своей практичной, корыстной жены предавал идеалы интеллигенции.

У Дмитриева (его играл А. Вилькин) мать больна раком. Жена героя Лена, которая со свекровью всегда находилась в сложных отношениях, не любила ее, вдруг заговорила о том, что необходимо совершить обмен. Их комнату в коммунальной квартиру и однокомнатную матери обменять на двухкомнатную квартиру, то есть съехаться с умирающей матерью.

{128} Для Дмитриева необходимость предложить матери этот обмен означала объявить ей о том, что она неизлечимо больна. Поэтому речь тут не об обмене квартир, а об обмене души. Дело не только в том, что у жены Дмитриева Лены плохие отношения с его матерью. Но и в том, что семья Лены — это представители другого мира, мира далекого и даже в чем-то враждебного интеллигенции. А мать Дмитриева изображена именно как представительница настоящей интеллигенции. Она обладает такими качествами, как отзывчивость, бескорыстие.

В то время как семья Лены — это мещане, потребители. У отца есть какие-то нужные связи. Вообще это очень характерный для времени конфликт: потребители, без особых духовных запросов, с одной стороны, и бескорыстные, честные, неподкупные интеллигенты, с другой.

На первый взгляд, они почти никак не отличаются. А на самом деле расстояние между ними огромно. Так считали в ту эпоху.

На сцене возвышалась огромная свалка — вещи разных стилей и эпох были брошены в беспорядке, нагромождены, и все это было похоже на братскую могилу. Тут и там виднелись объявления об обмене. Д. Боровский на этот раз создал образ той жизни, которая целиком и полностью определялась бытом и в этом быту словно бы задыхалась. Комнаты, квартиры, обстановка, столы и диваны и еще целая куча домашнего скарба и хлама лишали жизнь единственно возможного нравственного смысла. А управлял всей этой какофонией маклер (С. Фарада), который, как могущественный дирижер, руководил движением человеческих душ, совершавших свои мелкие и крупные предательства.

Герой этого спектакля Дмитриев в исполнении А. Вилькина был типичным интеллигентом 1970‑х — про таких говорили «ни рыба ни мясо». Он всегда пасовал там, где надо было проявить твердость, и всегда геройствовал, шумел и возмущался там, где надо проявить спокойствие и благоразумие. Полностью подчиненный своей властной жене, он шаг за шагом сдавал позиции, пока не совершил главный проступок своей жизни, связанный не просто с предательством по отношению к матери, но и с предательством по отношению к самому себе.

Разработка темы была выполнена Любимовым вполне в духе времени, которое отстаивало чистоту нравственных идеалов интеллигенции и осуждало отсутствие твердости и душевную расхлябанность, приводящие к измене этим идеалам.

В другом спектакле по Ю. Трифонову, «Дом на набережной» (1980), возникала тема политического конформизма. Глебов (В. Золотухин), герой повести, во времена своего студенчества оказался перед серьезной коллизией — очернить своего научного руководителя профессора Ганчука (жившего в знаменитом Доме на набережной и ко всему прочему являвшегося еще и отцом его невесты), которым занялись компетентные органы, или выступить в его защиту, поддержав группу товарищей, предлагавших ему такой смелый и решительный {129} шаг. Глебов в результате не поддержал ни одну, ни другую сторону. Он просто-напросто не пришел на собрание, сославшись на смерть бабушки. С Соней, дочерью Ганчука, отношения были закончены. А самого профессора сослали в какой-то периферийный вуз дорабатывать до пенсии.

История эта, случившаяся с Глебовым в юности, давно стерлась из памяти. Глебов сделал карьеру, стал ездить за границу. Но могила бывшей невесты, которую он как-то посетил, случайно встретившись на улице с Ганчуком и узнав о том, что Соня умерла, так и не выйдя замуж, оставила в Глебове какие-то не очень приятные ощущения — не то жалости, не то напрасной утраты. Он и сам бы не мог объяснить себе чувство чего-то «невосполнимого, что называется жизнью».

Понятно, что предательство, которое совершил Глебов в юности, было продиктовано чувством страха, пережитого многими в эти печальные десятилетия советской истории. Именно для того, чтобы напомнить об этих десятилетиях, Любимов и поставил свой спектакль.

Он шел в сопровождении известных советских песен «Дорогие москвичи, доброй ночи» и «Эх, хорошо в стране советской жить», которые многократно усиливали режиссерскую иронию и сарказм по отношению к сталинскому периоду нашей истории, к жизни, на фасаде которой красовались идиллические картины народного счастья, а на задней стороне — ужасы политических репрессий.

Здесь, как и в «Обмене», Любимов прослеживал извилистый путь человеческой подлости, приводящий героя к нравственному краху. Виновата была эпоха. Сам человек оказывался ее заложником. Это, правда, не снимало с него личной вины. Для того чтобы разобраться в этой проблеме, и был поставлен спектакль.

Антикультовская тема была ведущей темой шестидесятников. Этой теме отдал дань А. Эфрос («Друг мой, Колька!» и др. спектакли периода ЦДТ), Г. Товстоногов («Три мешка сорной пшеницы»). Для Любимова эта тема была постоянной, он, так или иначе, обращался к ней и в более ранних, и в более поздних спектаклях.

### \* \* \*

Любимов занимался не только критикой различных сторон советской власти. У него как у шестидесятника была и своя положительная программа. Она должна была прозвучать в спектакле о Ленине. Любимов, как и Ефремов, считал, что только вождь мирового пролетариата может ответить на все сложные вопросы современности. Но спектакль этот не вышел. Он был запрещен. Материалы об этом спектакле опубликованы в последней книге о театре Любимова: «Таганка: Личное дело одного театра». Вот выдержка из выступления Любимова: «Моде на скороспелые политические доктрины и социологические {130} теории будет противопоставлено учение Ленина, исторически развивающееся и бессмертное. Частично мы пытались решить эту тему в финале первого акта “Послушайте!”. Стихи Маяковского о Ленине логично и неизбежно вошли в спектакль. И образ Ленина, как в “Антимирах”, стал наивысшим критерием. В траурном проходе актеров по залу мы хотели передать не только скорбь современников о смерти Ленина, но и нашу собственную скорбь и нашу личную причастность к происходящему тогда»[[174]](#footnote-175).

В 1980 году умирает Владимир Высоцкий. Театр готовит спектакль его памяти. Этот спектакль власти запрещают. Запрещают и следующую постановку Ю. Любимова — «Бориса Годунова» по трагедии А. Пушкина (1982). Выход «Бориса Годунова» совпадает по времени с переменами в правительстве. Умирает Л. Брежнев. Его место занимает Ю. Андропов. Спектакль о смене власти чиновники Министерства культуры прочитывают аллюзионно, чиновники подозревают Любимова в том, что он намеренно включает в спектакль аллюзии.

В спектакле действительно были кое-какие детали, которые могли быть восприняты советскими аппаратчиками как намеки на современность.

Прежде всего сам финал. После убийства детей Бориса хор, одетый в костюмы разных эпох и народов, сопровождавший все действие спектакля, замирает, словно ожидая чего-то.

В этот момент появляется Николай Губенко, который играл Бориса. Он одет в современный костюм с белой рубашкой и галстуком. Обычный деловой костюм советского должностного лица. В руках в него букет красных гвоздик. Он решительно и бодро направляется к помосту, поднимается на него и обращается к залу:

«Что же вы молчите? Кричите: “Да здравствует!”».

Народ в зале, естественно, безмолвствовал.

Хор на сцене тоже молчал. Но в какой-то момент, словно очнувшись, запевал здравицу.

Понятно, что такой финал чиновники от искусства связали с реальными историческими событиями, с приходом к власти Андропова.

К 1983 году в театре складывается невыносимая ситуация: запрещены не только спектакли, но и репетиции «Театрального романа» М. Булгакова.

Юрий Любимов выезжает в Англию для постановки «Преступления и наказания». После ряда интервью западным журналистам в марте 1984 года Ю. П. Любимов освобождается от должности художественного руководителя театра, затем следует указ Президиума Верховного Совета СССР от 11 июля 1984 года за подписью К. Черненко о лишении Юрия Любимова советского гражданства.

### **{****131}** \* \* \*

«Мир облагодетельствован его изгнанием» — так была оценена в западной прессе работа Любимова за рубежом. Постановки «Преступления и наказания» в Австрии, Англии, США, Италии были удостоены высших театральных премий. Спектакль «Бесы» по роману Ф. Достоевского, поставленный в лондонском театре «Альмида», гастролировал по всей Европе. Получив приглашение И. Бергмана, Любимов ставит в стокгольмском Королевском драматическом театре спектакли «Пир во время чумы» (1986) и «Мастер и Маргарита» (1988). Были также поставлены «Ревизская сказка» по сочинениям Н. Гоголя (1986, Вена); «Закат» по И. Бабелю (1986, Тель-Авив); «Гамлет» по У. Шекспиру (1989, Великобритания и Япония).

Не менее плодотворной была его работа в оперном театре: режиссер поставил «Саламбо» М. Мусоргского (1986, Париж); «Лулу» Берга (1983, Турин; 1987, Чикаго); «Тристана и Изольду» Р. Вагнера (1983, Болонья); «Фиделио» Л. Бетховена (1985, Штутгарт); «Мастера и Маргариту» Р. Кунада (1986, Карлсруэ); «Евгения Онегина» П. Чайковского (1987, Бонн); «Золото Рейна» Р. Вагнера (1988, Ковент Гарден, Лондон) и др. Кроме того, в Ла Скала Любимов воплотил на сцене «Страсти по Матфею» И.‑С. Баха (1985).

С 1984 года в отсутствие Ю. Любимова главным режиссером Театра на Таганке был назначен А. Эфрос. Труппа Любимова не приняла нового руководителя, сохраняя верность своему лидеру. В 1987 году А. Эфроса постигла преждевременная смерть от сердечного приступа.

В мае 1988 года, уже в эпоху перестройки, когда многое в стране стало меняться, Юрий Любимов вернулся в Москву и восстановил запрещенного прежде «Бориса Годунова». Тогда же был восстановлен и спектакль «Владимир Высоцкий». В следующем, 1989 году, 23 февраля состоялась премьера «Живого» Б. Можаева — через 21 год после первой запрещенной постановки.

В том же 1989 году Любимову вернули советский паспорт, а его имя как художественного руководителя вновь появилось на афишах Таганки.

Казалось бы, можно было праздновать победу, с новыми силами приступать к работе в своем театре, который сохранил преданность Любимову. Но события повернулись иначе. Уставшая от борьбы с А. Эфросом труппа не могла восстановить прежний рабочий тонус существования. В актерской среде начались брожение, интриги. На этот раз все это было направлено против самого лидера театра Ю. Любимова.

Сам Любимов вспоминал впоследствии, что «шесть лет скитаний поставили» между ним и актерами «какую-то невидимую стену. <…> Какое-то отчуждение было на лицах. Они находились в эйфории своих совковых надежд на изменения, которых я не видел»[[175]](#footnote-176).

{132} Кроме того, у Любимова был конфликт с Николаем Губенко, начавшийся еще в период репетиций «Бориса Годунова». И еще тогда Любимов просил Губенко уйти из театра. В общем, привходящих обстоятельств, которые в результате привели к расколу театра, было много. Нет смысла восстанавливать их все. Очевидно, в расколе сработали какие-то скрытые закономерности, которые и привели к гибели прежде единого коллектива. Эти же закономерности можно обнаружить и во МХАТе, где произошло разделение труппы, и в коллективе А. Эфроса, отвернувшимся от своего лидера, что и заставило последнего искать счастья на чужой любимовской территории.

Конец 1980‑х годов — это эпоха развала государственных и иных структур. Эпоха краха прежде казавшихся сплоченными общностей. Театральные расколы — наглядное отражение более общих и глубоких процессов, которые происходили в стране в этот период.

Поэтому можно сказать, что любимовским театром управляли какие-то роковые предопределенности. Спастись от них не было никакой возможности. В этой истории, так же как и в истории с МХАТом, не было правых и виноватых. Правы и одновременно виноваты были все, включая самого лидера труппы. Над театром шестидесятников опускался занавес.

### \* \* \*

В 1993 году отделившейся от Любимова частью труппы был создан театр «Содружество актеров Таганки». В его труппу вошли Зинаида Славина, Наталья Сайко, Леонид Филатов, Инна Ульянова, которые много лет так успешно работали с Любимовым. В «Содружестве актеров Таганки» оказался почти весь премьерный состав «Доброго человека из Сезуана».

По просьбе коллектива художественным руководителем театра был назначен народный артист России Н. Н. Губенко.

### \* \* \*

С 1990‑х годов начинается другой этап работы любимовского театра, который продолжается и по сей день. В изменившейся социальной и политической реальности лидер одного из самых дерзких театров в стране продолжает действовать, не изменяя своему творческому кредо. Но это уже другая глава жизни знаменитой труппы.

# **{****133}** Часть II

## **{****135}** Перемены 1990‑х

С 1990‑х годов ситуация в обществе вдруг резко изменилась.

Что же произошло?

Во-первых, исчерпала себя та идеология, которая существовала на протяжении почти четырех десятилетий.

Во-вторых, в социуме исчезло понятие центра, поскольку жизнь резко расслоилась, распалась на множество самостоятельных и автономных сфер, каждая из которых оказалась связана со своим слоем населения и обнаружила свою систему ценностей и социальных ориентации.

В связи с этим изменилась и роль интеллигенции. Она перестала быть передовой прослойкой, носительницей образованности и культуры. Само слово «интеллигенция» еще не вышло из употребления. Но интеллигенция стала пониматься только как носитель неких моральных качеств, таких как вежливость, деликатность, воспитанность. Она перестала быть совестью нации. Перестала играть в обществе лидирующую роль и пользоваться авторитетом. Она стала сосуществовать наряду с другими слоями населения, у каждого из которых — своя сфера деятельности, свои ценности.

Установки интеллигенции, характерные для 1960 – 1980‑х годов, с 1990‑х годов уже не разделяются большинством общества. С 1990‑х годов в обществе начали циркулировать новые представления и точки зрения.

Если интеллигенция 1960‑х придерживалась принципов нестяжательства, придавала большее значение духовным ценностям в противовес ценностям материальным, то к началу нового столетия на первое место вышли именно материальные ценности. Возник культ денег, и человек стал строить свою жизнь в соответствии с возможностью их заработать. Поэтому стали цениться те профессии, которые приносят хороший заработок, а не те, которые в 1960‑х считались общественно и культурно значимыми, — актер, писатель, ученый, журналист.

Возник кризис гуманизма, и ни о каких этических и нравственных идеях шестидесятничества сегодня уже нет речи. В противовес этическому гуманизму возник нравственный и этический релятивизм, который лег в основу мироощущения современного человека.

Из искусства и жизни исчезло и понятие уникальной человеческой индивидуальности. Человек не претендует на то, чтобы выделиться из массы, напротив, он стремится скорее к тому, чтобы соответствовать определенным внешним стандартам, которые задает реальность, и создать свой имидж. Неповторимая человеческая индивидуальность, как ее понимали в 1960 – 1980‑е годы, ушла из искусства художников новых поколений.

### **{****136}** \* \* \*

Идеологическая функция в современном обществе теперь принадлежит внехудожественным институтам. А искусство вернулось к самому себе, впервые за очень долгий период, начало которого относится к 1920‑м годам, стало выполнять собственно художественную миссию.

Искусство сегодня — это только искусство, а не религия с политикой. Оно начинает быть таким же, как в начале века, — совершенно особенной, не похожей на другие средой обитания, со своим специфическим мышлением, своими специфическими потребностями, специфическим образом жизни.

Оно теперь не так доступно, как думали прежде, — еще в 1960‑е годы в искусство огромным потоком шли инженеры и представители других внехудожественных специальностей. Тогда требовалось лишь немножко смелости и азарта, чуть-чуть идей, расходящихся с официозом, и возникал, например, студенческий театр МГУ, интерес к которому подогревался общественными настроениями тех лет. Сегодня недостаточно смелости и азарта, совсем не требуется общественно-политических идей, а нужен особенный, чисто художественный взгляд на мир, талант, мастерство, все то, что считалось прямой принадлежностью искусства во все века его существования.

Правда, это обстоятельство создает и свои сложности как для самого художника, так и для зрителя. Подлинное художественное своеобразие сегодня могут оценить далеко не все. Художник перестал быть общедоступным.

Зато искусство заняло собственную нишу. И если в 1960‑е годы существовала оппозиция официозного и неофициозного искусства, то сегодня можно скорее говорить о новом конфликте в этой сфере — между искусством в его классическом понимании, производящим уникальные художественные ценности, и искусством как индустрией, производящим стандартизированную массовую продукцию. В любом случае мы теперь подходим к искусству не с критериями идейности, а с критериями мастерства.

Многие режиссеры сегодня, равно как и представители других художественных специальностей, ощущают снижение роли искусства в целом, снижение статуса творческой профессии. На самом деле этот статус приобрел соответствующие ему пропорции.

Режиссер теперь — только режиссер, организатор зрелища, искусный мастер, художник, профессионал, чувствующий спрос на свою продукцию, возможно, экспериментатор. Он равен самому себе и не может претендовать на другие роли. Он больше не идеолог жизни, а лишь один из ее субъектов, носитель качеств и особенностей своей среды.

Именно к 1990‑м годам стало понятным, что фигура режиссера преувеличена в своих пропорциях. Режиссерский авторитаризм с его негативной стороны обнажился в тот самый период, когда стала происходить потеря контакта с публикой, когда в залы пришел новый, доселе неизвестный зритель. Вот судьба «авторской режиссуры»! Но так в искусстве происходит всегда. В начале {137} какого-то этапа новые качества художественного языка и стиля выступают со своей положительной стороны. А в период спада, завершения те же самые качества вдруг становятся тормозом, предопределяют тупик, ситуацию безысходности, и тогда приходит понимание того, что необходимо менять художественные принципы. Это, в сущности, и произошло в 1990‑е годы. Режиссура изменила свои художественные принципы, свой стиль работы.

Однако лишь в теории все выглядит логически стройно и правильно. На практике режиссура переживала свое положение очень болезненно. Режиссер, сформированный в сознании того, что он должен стать идеологическим вождем или лидером в границах целого социума, формировать сознание зрителя и внушать ему какие-то важные истины, теперь оказался замкнутым узкими рамками своего театра, своей среды, за пределы которой его влияние больше не распространяется.

Вот это последнее обстоятельство оказалось решающим. Действительно, с 1990‑х годов произошло очень заметное сужение влияния режиссуры. За счет расслоения всего театрального пространства, распадения его на множество несоприкасающихся сфер, нивелировки и исчезновения центра влияние того или иного театра, того или иного спектакля или просто режиссера распространяется только на того зрителя, который приходит в этот театр, на этот спектакль, к этому режиссеру. О влиянии на все общество уже говорить не приходится.

Поскольку режиссер утерял лидирующее положение в театре в прежнем понимании, вперед вышла новая фигура — продюсера, директора, обладающего художественной интуицией и знанием рынка. По сравнению с режиссером продюсер — деидеологизированная фигура, у него нет иных принципов в подходе к сценическому искусству, кроме принципа зрительского успеха.

В театре 1990 — 2000‑х годов произошел окончательный слом замкнутой, центристски ориентированной театральной модели. Новое театральное образование — антреприза, которая сейчас набрала силы, работает по законам «открытого» театра. В ней и занимает ведущее положение директор или продюсер. Исчезла стабильная труппа. Возник коллектив актеров на один спектакль. Прежнее единомыслие от этого нового коллектива не требуется, важны только профессиональные качества и профессиональный статус.

Антреприза уничтожила также репертуар в прежнем понимании. Он теперь складывается не из тех спектаклей, которые проводят некую единую линию или программу, автором которой является режиссер. Репертуар теперь складывается из названий, предложенных разными режиссерами, носителями разных художественных принципов, обнаруживающими единство только в одном — в своей новой ориентации на зрительские запросы.

Сегодня по принципу антрепризы работает МХТ им. А. Чехова, репертуар которого складывается из множества спектаклей разных режиссеров, не {138} связанных между собой единством эстетических, идеологических принципов. Художественная политика МХТ ориентирована на то, чтобы привлечь в театр как можно больше зрителей, что театру, в общем, удается. «Художественный разнобой» спектаклей этого театра становится принципом его работы.

Театры, которые ориентированы на некую монопрограмму, то есть на выпуск спектаклей художественным руководителем (как «Сатирикон» или Ленком), все равно не обходятся без приглашенной режиссуры. А это говорит о том, что театр единой художественной программы сегодня большая редкость. Все больше и больше театров предоставляют свои сцены приглашенным постановщикам.

Но практически получается так, что одни и те же приглашенные режиссеры ставят на разных площадках. Этот процесс ведет к унификации театров, которые перестают отличаться друг от друга, потому что на их сценах представлена в общем и целом одна и та же режиссура.

Зритель с 1990‑х годов стал новым и совершенно неожиданным участником театрального процесса. Это интересная тема для социологического исследования. Сейчас, однако, можно сказать, что этот зритель необычайно активен в своих новых запросах к искусству и является основным его заказчиком. Он представляет собой те слои населения, которые прежде находились в подавленном состоянии и запросами которых всерьез никто не интересовался. Театр интересовался точно таким же идеологизированным зрителем, как и он сам. Сейчас вперед вышла деидеологизированная публика — средние слои населения.

Самое главное заключается в том, что публика сегодняшнего театра отнюдь не представляет собой единую однородную массу или единое образование, как прежде. Публика расслоена, и один слой по уровню своих художественных притязаний может очень сильно отличаться от другого. Поэтому зритель, посещающий какой-то один театр, совсем не тот, который ходит в другой. В таких условиях критерии художественного уровня становятся относительными, и никто больше не собирается держать некую единую планку мастерства. Театры все больше и больше начинают отличаться друг от друга по своему уровню. Какой-то будет соответствовать более высоким в художественном отношении запросам зрителей, какой-то, напротив, станет обслуживать низкие художественные вкусы. Но в любом случае правомочность существования того или иного театра будет определять зритель.

Категория зрительского успеха становится основной. А те категории, которыми оперировали режиссеры предшествующих десятилетий, ориентировавшиеся на идеологическую или эстетическую новизну, нетрадиционность подхода или решения, своеобразие трактовки, отойдут на второй план или вовсе исчезнут.

{139} Сегодня уже никому не нужен спектакль, если в нем представлено какое-то нетрадиционное решение классической пьесы, но не найдены средства воздействия на зрителя. И напротив, в более выигрышном положении оказывается спектакль, принятый публикой, но не содержащий никаких принципиально новаторских эстетических решений.

Необходимость соответствовать запросам зрителей привела практически к тому, что театры начали заботиться о занимательности своих спектаклей, а также о том, чтобы в них были заняты актеры-звезды. Так разные известные актеры стали кочевать по разным сценам. Приглашение на роль в другой театр стало очень распространенной практикой. А это в свою очередь явилось свидетельством того, что единство труппы в прежнем понимании (коллектива, объединенного эстетически, идеологически и психологически) исчезло. Труппа теперь состоит из разных профессионалов, более или менее востребованных.

Отпала проблема воспитания актера в коллективе, как это было прежде. Театры актеров больше не воспитывают, а только эксплуатируют их возможности. Это в первую очередь относится к актерам-звездам, которые нередко сотрудничают с очень разными режиссерами, отнюдь не озабоченными тем, чтобы раскрыть в таком актере новый творческий потенциал.

Этот процесс привел в результате к падению уровня актерского мастерства. Эксплуатация актеров выжимает из них все соки и ничем не обогащает. Так работать, как работал, к примеру, Г. Товстоногов со своей труппой, в которой он создавал и выращивал таланты, сегодня почти никто не станет. Актерское мастерство нивелировалось. Сегодняшние принципы работы создали драматическое, даже трагическое положение актеров. Они подчас не имеют режиссера, заинтересованного в их творческом росте и самораскрытии.

С другой стороны, и у самих актеров снизилась планка требований к режиссеру. Актеры тоже ориентируются не на углубленный процесс работы с режиссером, а на то, что режиссер с именем, с «раскрученной» репутацией сделает им яркую роль. Как правило, такие «яркие» роли подаются как сенсационные. Но эти роли не всегда отвечают подлинным профессиональным требованиям к исполнителю, часто просто снижают его возможности.

Поколение нынешних «звезд» в результате всех этих процессов значительно уступает по своим профессиональным возможностям, глубине и масштабу поколениям «звезд» 1960 – 1980‑х годов: И. Чуриковой, И. Смоктуновскому, С. Юрскому, О. Борисову и др.

Ролей такого масштаба и мощи, как роль Чацкого у С. Юрского в БДТ, которая становилась не только художественным, но и общественным событием, сегодня нет.

Сегодня практически нет и таких театров, которые бы могли транслировать свои идеи в границах всего общества, как это было в 1960 – 1980‑е годы.

{140} Нет театров, с деятельностью которых мы могли бы связать понятие новаторства, художественного лидерства. Мы сегодня имеем очень пеструю и неравномерную картину жизни разных театральных организмов, каждый из которых занимает свою нишу в общем театральном процессе. Этот процесс как будто лишен потенциала на движение вперед и пока существует в этой своей застывшей разноголосице и пестроте, отражая картину мира, лишенного центра, утерявшего значимость того, что прежде именовалось «передовыми идеями», утверждающего относительность вкусов и истин.

### \* \* \*

Лидирующую роль в театральном процессе поколение шестидесятников перестало играть еще с 1980‑х годов. В конце 1980‑х годов ушли из жизни А. Эфрос и Г. Товстоногов. Еще в течение десятилетия (до 2000 года) работал О. Ефремов во вновь созданном им МХАТе им. А. Чехова. Но его спектакли уже не оказывали заметного влияния на театральный процесс. Ю. Любимов, который ставит спектакли в Театре на Таганке вплоть до сегодняшнего дня, в своем существе не изменился и продолжает проводить в жизнь основные идейные и эстетические установки шестидесятников.

В русле шестидесятнических установок работают еще два режиссера, чья деятельность в новой постсоветской реальности привлекает к себе внимание. Это Петр Фоменко и Марк Захаров, расцвет творчества которых пришелся именно на постсоветскую эпоху.

Но сегодня искусство шестидесятников поставлено в иной социальный и нравственный контекст. Поэтому оно приобретает совершенно особое звучание.

## **{****141}** Глава 1Талант и вера Петра Фоменко

Есть два типа художников, как, впрочем, и два типа натур. Первый тип — нисходящий, неизбежно оказывающийся в тупике, в плену собственного «я» и невозможности дальнейшего самовыражения, неспособности к поступку, перемене. И есть тип восходящий, когда натура с возрастом становится все более зрелой, все более устойчивой, приобретает иную, более высокую точку зрения на действительность и себя самое, способна к развитию и, в конечном счете — к новым творческим вершинам. Таким стал Петр Фоменко, когда его возраст перешел шестидесятилетний рубеж. Это редкое свойство именно для советского художника, точнее, художника, всю свою сознательную жизнь бывшего советским, работавшего в условиях тоталитарного господства советской идеологии и цензуры. Сколько мы можем назвать примеров, когда сильнейшие творческие натуры в этих условиях к пятидесяти годам ломались, исчерпывались и более оказывались не способными к подлинному творчеству.

К годам своей шестидесятилетней зрелости Петр Фоменко (р. 1932) стал крупнее как творческая личность. В нашумевшей премьере 1990‑х годов «Без вины виноватые» по А. Островскому (Вахтанговский театр, 1993) Фоменко выступил как блистательный, сложный психолог, как виртуозный постановщик и просто как интереснейший театральный «прозаик», сценическими средствами написавший увлекательный роман, «читая» который иные просто-напросто плакали, иные переживали необычное чувство подъема, которое только и дает подлинное искусство.

Впрочем, на заре творческой молодости у Петра Фоменко был спектакль, который уже тогда свидетельствовал о рождении нового самобытного мастера. Назывался он «Смерть Тарелкина» (1966) и являл собой острую, злую пародию на систему российской (советской) жизни. Поскольку настроения в обществе и искусстве того периода были сильно политизированы, постольку спектакли, не только этот, но и многие другие, содержали в себе немало аллюзий, которые моментально прочитывались возбужденной и горячечной публикой. Но тогда дело происходило в свободном, дышащем либерализмом обществе, каковым была хрущевская «оттепель», и спектакль благополучно шел, кажется, целый сезон. Ближе к 1968 году, когда советские танки вошли в Прагу, ситуация резко изменилась. Об этих «славных» страницах советской истории знает весь мир. Они и стали поворотной точкой в судьбе молодого режиссера Фоменко и многих, многих других. В этот год в Москве {142} было снято с репертуара сразу три лучших и наиболее заметных спектакля — «Три сестры» А. Эфроса, «Доходное место» М. Захарова и «Смерть Тарелкина» П. Фоменко.

Анализируя истоки художнических идей Петра Фоменко, нужно сказать, что он был взращен хрущевскими 60‑ми, всеми их иллюзиями, попытками полета, прорывами к свободе и честному гражданскому высказыванию. Но звезда режиссера погасла на сломе этой эпохи, полной горьких и безнадежных разочарований.

После 1968 года каждый из деятелей культуры должен был выбрать новый путь или способ существования. Одним из наиболее радикальных была, конечно, эмиграция. Вторым — путь прямого и бесконфликтного соглашения с властью и идеологией. Третьим — путь категорического неучастия, ухода в подполье, андеграунд, который превращал творческого человека в изгоя. И был путь четвертый, смешанный — это когда ты вроде и участвуешь, и одновременно не участвуешь, ты «с ними», ты и «не с ними», иногда что-то «протаскиваешь», иногда чем-то поступаешься. Для театральной среды, как ни для какой другой, этот последний оказался наиболее доступным. Именно на этом пути стала расцветать специфическая театральная конъюнктура.

Попытку сделать так называемый конъюнктурный спектакль предпринял и Петр Фоменко, после того как закрыли его «Смерть Тарелкина». После шедевра русской классики он взялся за воплощение шедевра классики советской — бессмертной, как тогда казалось чиновникам от искусства, «Любови Яровой», которую и поставил в Малом театре. Но, видно, это ему не помогло. Потому что после неудачи с «Любовью Яровой» Фоменко стремительно отбыл из столицы.

Уехал он в Ленинград, город, проклятый советской властью. Некогда, еще до войны, Ленинград обладал своей неповторимой, уникальной культурой, корни которой уходили в 1920‑е годы и глубже — в дореволюционные времена, когда Санкт-Петербург был столицей российской. После войны Ленинград стал планомерно нивелироваться и уничтожаться, все мало-мальски значимое в общественной, научной, художественной сфере перевозилось в советскую столицу. Из Ленинграда уезжали и по собственному желанию, если не в Америку и Израиль, то, по крайней мере, в Москву. Вот почему прибытие Петра Фоменко в Ленинград на рубеже 1970‑х годов было похоже на бегство или на ссылку неугодного и бесперспективного в условиях брежневской культуры художника.

Но все-таки в ту пору Ленинград обладал еще каким-то духом и давал некоторые иллюзии еще не до конца изжитой свободы В городе было много интеллигенции, оставались живыми некоторые общественные и художественные традиции, действовал гораздо более мощный, чем в Москве, андеграунд — все это и держало тонус города. По сравнению с процветающей, довольной собой Москвой Ленинград был городом более пасмурным, замкнутым, серьезным и честным.

{143} В ленинградском Театре комедии, куда Фоменко пришел очередным режиссером, он начал ставить всякую милую чушь. После пьесы французского драматурга Жана Жироду «Троянской войны не будет» — комедию А. Арбузова «В этом милом старом доме» (1972), героями которой выступали два прелестных, обворожительных и абсолютно деидеологизированных чудака — он и она. Ее играла очаровательная, немножко кукольная, но на редкость женственная Ольга Антонова. Его — молодой, язвительный, умный Сергей Дрейден. Несмотря на свою абсолютную чепуховость и отсутствие «серьезной» темы, это был очень хороший спектакль. Полный света и радости, изящных ритмов, элегантных трюков, моцартовской музыки. Он говорил о любви. И только.

Но был в Театре комедии у Фоменко третий спектакль, о котором следует сказать подробнее, — «Мизантроп» Мольера (1975). Он неожиданно и выявлял собой некую важную для режиссера тему и связывал воедино две предыдущие работы.

За несколько сезонов в Ленинграде Фоменко, очевидно, вновь набрал в легкие воздуха, вспомнил свою грешную молодость и приверженность идеологическим сюжетам. В «Мизантропе» он к ним вернулся. Правда, концептуальный стиль режиссуры, который особенно широко стал распространяться в 1970‑е годы, спасал многих художников, давая определенную свободу творчеству, игре ума и воображения, помогая говорить обо всем и выглядеть абсолютно лояльно. «Мизантропа» Фоменко поставил о любви.

Но это уже не любовь «Милого старого дома». Мольеровскую комедию режиссер прочел неожиданно, переведя все в драматические и даже трагические регистры, но главное не это. Фоменко вновь вернулся к идее некой тоталитарной системы жизни, которая не дает возможности существовать свободно отдельному человеку.

Это был удивительно красивый и стильный спектакль. Ажурная золотая клетка (художник И. Иванов) размером во всю сценическую коробку становилась образом роскошного, сильного и несвободного мира, в котором предстояло пройти свой крестный путь двум любовникам — Альцесту (его замечательно играл актер Г. Васильев) и Селимене (О. Антонова). В сущности, спектакль рассказывал о невозможности осуществить право на любовь в этом раззолоченном, ярком, лживом мире. Замысел прочитывался с абсолютной ясностью, которая подчеркивалась ясной образностью рисунка и мизансцен. Он был полон внутренней страсти. Актеры играли любовь как отчаяние, как несвершимость, как проклятие, и столь чувственно и откровенно, что весь спектакль становился апологией этой безнадежной любовной страсти.

Очевидно, по иронии судьбы или по искушению Фоменко вскоре стал главным режиссером в Театре комедии. Он поставил произведение поэта Александра Твардовского «Теркин — Теркин» (1980). Александр Твардовский сам по себе являлся фигурой вполне достойной. Но его «Василий Теркин» был канонизирован и выдаваем во всех школьных учебниках и программах в качестве {144} образца соцреалистической поэзии. Фоменко с «Теркиным» явно пошел по пути конъюнктуры. Эту постановку следовало рассматривать как некую отметку, росчерк пера, который режиссер ставил под своим назначением.

Впрочем, судьба Фоменко на посту главного режиссера явно не складывалась. Ни «Лес» (1978) А. Островского, ни другие работы не принесли ему заслуженной художественной славы.

И тогда, уже в 1980‑е годы, он вернулся в родную Москву. Начался период работы в Государственном институте театрального искусства имени Луначарского на курсе О. Ремеза. Со временем Фоменко предложили взять в ГИТИСе собственный курс. Тогда был такой период, когда к преподаванию стали привлекать действующих режиссеров с известными именами. Должно быть, судьба подсказала Фоменко правильный выбор. Потому что через несколько лет на базе выпускных курсов режиссер создал новый театр, который называется «Мастерская Петра Фоменко».

Больших постановок на сцене московских театров в 1990‑е годы у Петра Фоменко было четыре: «Плоды просвещения» (1985) в Театре им. Маяковского, «Дело» (1989) и «Без вины виноватые» в Театре им. Евг. Вахтангова, «Калигула» в Театре им. Моссовета.

Стиль режиссера, способ отражения действительности меняются во времени. Нам очень многое диктует именно время, его тенденция, особенно остро различимая натурами, которым вообще свойственно обстроенное восприятие окружающего, иными словами — натурами художественными. Время меняло и Петра Фоменко, диктовало ему условия игры. Он включался в эти игры. Другое дело, что никогда не заходил в них слишком далеко, не увлекался чрезмерно. Компромиссы совершал как-то негромко, не делал в игре крупных ставок, ограничивался мелочами, то ли угождая мелким обстоятельствам и людям, то ли пытаясь откупиться от них. Всегда вовремя уходил, не боясь менять театры, города, среду обитания. Вместе с тем он не стремился быть резким, действовать наперекор времени и обстоятельствам, не отличался излишним фрондерством, когда время подавляло художника, заставляло его либо лгать, либо молчать.

Внутренне он все же всегда оставался художником.

«Мизантроп» 1970‑х годов и «Без вины виноватые» 1990‑х — две точки в его творческом пути, которые очень наглядно показывают эволюцию режиссера.

В 1970‑е годы все советские художники были чрезмерно склонны к переживаниям по поводу несвободной и стесняющей человеческие, творческие импульсы действительности. Так или иначе, все крупные мастера театра говорили об этом. Это была одна большая общая тема, которая разрабатывалась на разных сюжетах разных авторов, находя разное стилевое выражение. Любимов, Эфрос, отчасти Ефремов — те, кто поднялись и стали художниками в период хрущевской «оттепели», — в условиях ужесточившейся культурной и идеологической ситуации как бы скорбели о потере почудившейся, промелькнувшей, как сон, свободы и кляли несвободу, несвершимость.

{145} Театр 1970‑х годов — театр большого социального отчаяния.

Именно в духе этого театра и был поставлен «Мизантроп». До сих пор помнится этот спектакль своими лучшими и наиболее выразительными сценами. Это сцены свидания двух любовников, которые выстраивались на подвешенных под колосники качелях. Откровенность и сила любовных переживаний, скорбные глаза, срывающийся до хрипоты голос Альцеста — Васильева (в старой системе русских амплуа его бы назвали актером-неврастеником), слабые, удивительно мелодичные звуки речей Селимены — Антоновой, произносимые с какой-то неподражаемой интонацией, свойственной только этой актрисе и никакой другой, ноты невыразимой и безнадежной страсти запомнились на долгие годы.

Но вот «Без вины виноватые». Спектакль был поставлен неожиданно. Развернут в пространстве очень широко и объемно. Игрался в двух разных естественных театральных интерьерах, а не на сцене. Особенно ошеломляющим выглядел второй акт, когда и разыгрывалась главная тема.

Фоменко не слишком интересовался началом пьесы, историей обманутой любви молодой небогатой девушки. Режиссера гораздо больше интересовала последующая часть, действие которой происходит через двадцать лет, когда эта девушка превратилась в знаменитую провинциальную актрису Кручинину (Ю. Борисова). Богатую, независимую, одинокую и красивую женщину, всю жизнь и силы посвятившую искусству. В ее душе остался лишь один скрытый островок боли, связанный с далекой молодостью, потерей ребенка, маленького сына, который якобы умер от болезни.

Фоменко поставил свой спектакль не о театре, его талантах и поклонниках, его блеске и нищете, интригах, горьких и обыденных актерских судьбах, хотя все это здесь было. Но театральный мир, который рисовался очень живописно, отчасти с юмором, отчасти с драматизмом, — это только среда драмы, определяющая ее специфический колорит. Фоменко интересовало само зерно этой истории, сам пронзительный мотив, связанный с любовью, на этот раз весьма своеобразной. Это любовь сына к матери.

Фоменко строил действие не на обнаружении чисто сюжетной тайны, того, что молодой актер Незнамов (К. Князев) — сын этой приезжей знаменитости. Между матерью и сыном, которые еще не знали, что они мать и сын, режиссер выстраивал очень интересный, сложный и острый сюжет чисто психологического свойства. За развитием взаимоотношений Кручининой и Незнамова следили с глубочайшим напряжением. Суть этих взаимоотношений сводилась к зарождающейся любви молодого человека к уже немолодой женщине, но любви какой-то особой. Сам Незнамов говорил, что в этой любви больше «благоговения», чем тех чувств, которые испытывает мужчина к женщине. Но актер играл отнюдь не только «благоговение». Гамма его чувств и переживаний была значительно сложнее. Актер играл героя, в котором очень глубоко, подсознательно кроется потребность в любви, — ее он никогда в {146} жизни не знал, по ее поводу у него отсутствует душевный опыт. Незнамовым двигал мощный инстинкт, какой-то глубоко скрытый импульс, какое-то влечение, которое ему самому казалось странным. В нем, в этом влечении — удивление, невежество, комизм и трагизм одновременно, фиглярство и поза, масса защитных механизмов и глубоко, сокровенно спрятанная нежность. Это чувства, за которыми стояла потребность в обретении собственной человеческой полноценности, уверенности, достоинства. Роль Незнамова была подлинным театральным открытием Фоменко. Так глубоко и точно не прочитывал эту роль никто из режиссеров.

У Фоменко получалось, что завоевать любовь женщины и испытать любовь со стороны женщины можно, только завоевав любовь матери и испытав любовь матери. Трактовка Фоменко — это, конечно же, чистый фрейдизм, но не в этом дело. Любовный ноктюрн Незнамова и Кручининой разыгрывался столь утонченно, изящно, что это потрясало.

Окружающий мир не то чтобы не интересовал Фоменко. Он в этом спектакле выстраивал его не так, как делал это раньше, в 1970‑е годы. В «Без вины виноватых» окружающий мир не враждебен человеку, он таков, каков он есть. Смешон, нелеп, в меру драматичен, в меру комичен, но при всем этом естествен — это главное.

И все же любопытно, что в спектаклях 1970‑х годов и в спектакле 1990‑х присутствовала любовная тема. Она для Фоменко не проходная. Можно сказать, что определенные проблемы человеческого существования он всегда решал через тему любви.

### \* \* \*

В 1990‑е годы Петр Фоменко много времени и сил отдавал маленькому только что созданному им театру, не имевшему поначалу ни приличного помещения, ни, судя по всему, достаточных средств. Занимался педагогикой и выпускал постановки с молодыми актерами, в которых сразу влюблялась публика.

Это был его первый собственный театр, созданный уже на склоне лет. Он назвал его «Мастерская Петра Фоменко», выразив тем самым его масштаб и назначение. Мастерская — это что-то очень небольшое, интимная, индивидуальная среда, в которой работает художник. И одновременно — школа, где обучаются мастерству.

Реальность 1990‑х годов подарила человеку самые разнообразные возможности. Каждый воспользовался ими на свой лад. Началась эпоха, в которой все смешалось: высокое и низкое, смешное и горькое. Кто-то занялся бизнесом, кто-то политикой, хотя правильнее было бы сказать, что в бизнесе стали занимаются политикой, а в политике — бизнесом. Бизнесом и политикой стали заниматься и в искусстве. Фоменко не приверженец ни того, ни другого. Он стал просто художником.

{147} И в новой реальности он, как и положено человеку, выпестованному шестидесятыми, по-прежнему боролся за гуманное мироустройство, но больше не связывал негуманность с советской властью, а обнаруживал ее в буржуазном мире. И противопоставлял цинизму и корысти этого мира безумие в своей постановке «Безумная из Шайо» (2001).

В гротескной пьесе Ж. Жироду выведены четыре героини, обитательницы старых парижских бульваров, странные и экзальтированные особы. Их странность усугубляется болезненным бредом и галлюцинациями, которым они подвержены. Они — городские сумасшедшие. Фоменко изображает их болезненные проявления как восхитительные чудачества и поэтизирует их. Ведь по сути они милы и очаровательны и, что самое главное, нравственны. Хотя нравственность в том мире, в котором они существуют, уже давно вышла из моды и употребления. Четыре героини несут в себе те начала, на которых и должна строиться жизнь. Начала добра, верности и чести. Это типично шестидесятническая разработка темы. Этический гуманизм шестидесятников у Фоменко как будто в крови.

И хотя действие пьесы отнесено к 1930‑м годам, можно предположить, что режиссер, поставивший ее, имел в виду постсоветскую реальность, которая к моменту постановки «Безумной из Шайо» приобрела те черты и свойства, которые стали вызывать отторжение и раздражение. Фоменко ее проявления показались угрожающими, опасными для хрупкого и странного человеческого «я».

Но современно ли было отрицать новую реальность, к которой все худо-бедно приспособились? В этом отрицании тоже было что-то от шестидесятничества, от умонастроений еще советской интеллигенции. Тогда интеллигентный человек не мог принять реальность, поскольку реальность была постыдной. В бывших советских режиссерах, причем в лучших из них, до сих пор есть какая-то внутренняя конфликтность, которая и сегодня заставляет их отворачиваться от реальности. Это придает им самим немало странности и делает их идеалистами. Неужели когда-то была или будет такая эпоха, которую можно будет целиком и безоговорочно принять? Такая эпоха есть только в мифах о Золотом веке. Но Золотой век — в душе у таких идеалистов, как Петр Наумович Фоменко. Он великий идеалист. Стоит посмотреть не только «Безумную из Шайо», но и «Одну абсолютно счастливую деревню», чтобы в этом убедиться.

В эпоху, когда над всем возобладали материальные страсти, Фоменко предпочитает вещи нематериальные. Он, как и все художники его поколения, родом из бедного, но счастливого послевоенного времени. Воспоминания о войне — важная тема его творчества. Многое в нем теперешнем связано с любовью и близостью к тому лучшему, чем жила наша интеллигенция последние четыре десятилетия.

{148} В коммерческую эпоху он занимается некоммерческим искусством, методологически работая в рамках театра, в котором важен процесс, а не результат. Ныне это уже редкое искусство. В определенном смысле оно тоже конфликтно по отношению к общепринятому.

Есть такое мнение, что актеры Фоменко, как и он сам, — идеалисты, воспитаны в тепличных условиях и не знают жизни. Молодых актеров с колыбели воспитывал мастер, прививая им свой художественный вкус, свои взгляды и принципы работы. Коллектив существует на началах творческого и идеологического единомыслия. И, должно быть, поэтому в труппе Фоменко актерские достижения на порядок выше, чем в театрах другого, «открытого» типа.

### \* \* \*

В спектакле «Одна абсолютно счастливая деревня» Б. Бахтина (2000) Фоменко выстроил образ идеального мира деревни у синей-синей реки, который неизвестно, какому времени и пространству принадлежит (в нашем советском прошлом такого не было, в нашем буржуазном будущем — вряд ли будет). Но Фоменко считает, что этот идеальный мир живет в человеческой душе.

Мир души и есть основное, чем занимается режиссер Петр Фоменко. В «Одной абсолютно счастливой деревне» он передает восхищение человеком, природой, молодостью и старостью, всей жизнью, освященной внутренним светом человеческих душ в простых и возвышенных их проявлениях.

«Одна абсолютно счастливая деревня» стала лучшим спектаклем Фоменко. В основу спектакля легла повесть, написанная ленинградским писателем Борисом Бахтиным в 1965 году, о том, как обыкновенный деревенский парень Михеев полюбил обыкновенную деревенскую девушку Полину, пошел на войну и был там убит. Повесть эту в 1960‑е годы невозможно было опубликовать по цензурным соображениям, поскольку она не только изображала трагическую, а не героическую сторону войны, но и заканчивалась тем, что Полина после гибели своего молодого мужа выходила замуж за пленного немца, осевшего в их деревне. Писатель ставил ценность простой человеческой жизни и простого чувства выше идеологических соображений государства (ведь по тогдашним идеологическим соображениям немец был врагом, фашистом и не мог быть оправдан). В свое время все это могло восприниматься очень остро.

Но в начале нового века эта острота стерлась, поскольку давно исчез «железный занавес» и границы государства стали преодолимы, сама жизнь сделала обычным и даже расхожим сюжет любви к врагу, представителю недружественной державы. Что же тогда привлекало в спектакле Петра Фоменко? И зачем он все-таки поставил эту повесть почти сорокалетней давности?

На пресс-конференции, состоявшейся после первых прогонов нового спектакля в «Мастерской», сам режиссер точно и любопытно сформулировал тему: «Это объяснение в любви тому времени. Мне очень хотелось объясниться в {149} добром чувстве тому времени, которое нельзя вычеркивать, потому что ничто из жизни не выпадает».

В этом спектакле была важна не столько сама история о гибели героя и замужестве его вдовы, хотя сцены любви Михеева и Полины были прекрасны, удивительно тонко сыграны, поэтичны, немножко комичны и вызывали улыбку, когда Полина заявляла, что будет любить Михеева, но замуж за него не пойдет, потому что боится: он ее окончательно подчинит себе. Здесь важен контекст той эпохи, когда эта история была написана, те ассоциации, которые рождались нашим духовным опытом, то чувство, которым проникнуто все повествование, — чувство приятия и любви к этому идеальному и прекрасному миру у синей-синей реки, который, как сказал Петр Фоменко, «живет в душе каждого горожанина».

За всем этим вставала другая, гораздо более щемящая тема — тема конца, ухода, смерти того идеального, чем жил сам П. Фоменко, люди его поколения.

Это идеальное Фоменко относит к эпохе 1960‑х годов. Он объясняется в любви именно этому времени, очевидно считая его самой лучшей порой нашей истории.

Носителем духовного опыта той эпохи, образцом некоего идеального человека является для Фоменко писатель Борис Бахтин, умерший в начале 1980‑х годов. Можно сказать, что носителем этого духовного опыта является и сам Петр Фоменко, принадлежащий к поколению шестидесятников.

Сегодня это последнее поколение, обладающее особой исторической памятью, своей очень определенной системой ценностей, которые почти исчезли в жизни нового столетия. Это последнее поколение, родившееся и прожившее жизнь уже в советское время и обнаружившее глубокую внутреннюю связь с лучшим из наследия русской культуры, преклонявшееся перед великими проповедниками добра, такими как Л. Толстой (у Фоменко к Толстому — особая любовь), породившими много замечательных писателей, поэтов и «просто» людей. Это поколение, которое соотносило себя с понятием «интеллигенция», и когда они говорили прежде — «это интеллигентный человек», то вкладывали в это очень большой и важный смысл. Смысл, который в последние два десятилетия оказался почти утерян, который уже незнаком и непонятен тем, кто сформировался в 1990‑е годы.

И не случайно это «очень ленинградское» поколение, ведь Бахтин, сын Веры Пановой, ученик академика Н. И. Конрада, китаист и писатель, печатавшийся в «Континенте», был одним из представителей круга той ленинградской интеллигенции, которая наследовала лучшие традиции интеллигенции петербургской, прошла войну и блокаду, сохранила свои идеалы, обладала достоинством и честностью. И у москвича Петра Фоменко был свой ленинградский период, когда в 1970‑е годы он работал в Театре комедии и, как сам говорит, дружил тогда с семейством Бахтина, испытывая к нему очень глубокие, теплые чувства.

{150} Все эти размышления вызывал спектакль Петра Фоменко, демонстрирующий тоску по тем временам, когда еще во что-то верилось. По тем прекрасным людям, которые ушли от нас, как ушел писатель Борис Бахтин.

Это чувство называется ностальгией. Глубоким, щемящим сожалением по утраченному прошлому. Любовью к этому прошлому, даже определенной долей идеализации этого прошлого. Потребностью в сотворении мифа, легенды о прошлом.

И вот этот ностальгический этап, проявления которого могут быть очень разными, был фактом нашего социального и культурного опыта. Процессы 1990 – 2000‑х годов, происходящие в России, долгие десятилетия бывшей социалистической страной, обнаружили, что художники определенного поколения склонны видеть в прошлом своей страны не только плохие стороны, но и хорошие, те, что и породили веру в «лучшую жизнь». В «одну абсолютно счастливую деревню, которая живет в душе каждого горожанина».

Эти художники словно забыли свой критический настрой по отношению к советской реальности, свои претензии к ней, и теперь оказались подвержены прямо противоположным чувствам — любви, преклонению перед прошлым. Возможно, это проявления душевной слабости. Но, очевидно, для этого есть некие объективные основания. Потому что ностальгическое чувства испытывал не один Петр Фоменко. Их испытывали достаточно широкие слои населения России в новом веке.

Прошлое, оказывается, живет у нас в крови, если молодые актеры, москвичи, так просто и органично чувствуют себя в образах деревенских баб и мужиков. Тут нет никакой стилизации, а есть чувство той жизни, ее колорита — с ведрами, коромыслами, заткнутыми за пояс подолами во время работы, стиркой в холодной реке, пилкой дров, протяжными голосами и еще многими другими подробностями времени, которого уже нет, но которое оживало в нашей памяти, когда мы смотрели этот спектакль.

Он был прекрасно сыгран, обладал особой поэтической атмосферой, был пронизан любовью к героям — Полине (П. Агуреева), Михееву (С. Тамаев), к пленному немцу (И. Любимов), ко всем жителям деревни: учителю (О. Любимов), дремучему деду (К. Бадалов), Егоровне (О. Левитина), матери Полины (Л. Аринина), даже к корове (М. Джабраилова). Здесь было много маленьких, почти эпизодических ролей, и их соединение рождало удивительный ансамбль, которого в театре последнего времени почти не осталось.

В этой особой театральной методологии и вере Петра Фоменко, который занимается и этюдами, и воспитанием артиста и предпочитая процесс результату, то есть всем тем, чем был славен наш отечественный театр в лучшие годы его жизни (в те же 1960‑е, 1970‑е и 1980‑е), тоже есть знак ушедшего времени.

Способность сохранить лучшее из театрального опыта прошлых десятилетий, научить ему молодых артистов, пронести это сквозь испытания и соблазны более легких, внешне более эффектных, доступных, коммерчески более {151} защищенных способов существования вызывала чувство преклонения перед простым и естественным убеждением режиссера, что так все и должно быть и иначе быть не может.

Сцены войны в спектакле, особенно эпизод с солдатом, которого офицеры отправили в штрафной батальон, были проникнуты критическим отношением к военной бюрократии, ко всем издержкам советского военного порядка и в конечном счете к самой войне — она не нужна простому человеку. Простой человек оказывался ее жертвой. В тех сценах, где герой со своим фронтовым другом лежит в окопах и вспоминает о мирной жизни, о своей деревне, об оставленной там молодой жене, возникало тревожное ощущение, что эти парни обречены на неминуемую гибель.

И все-таки история есть история, и война есть война есть некие общие, не зависящие от воли и желания отдельного человека силы, которым каждый подчиняется и действие которых никак не может остановить. Есть большой мир, в котором мы живем, участниками которого являемся. И он не всегда соотносится с миром нашей души.

Автор повести, положенной в основу спектакля, и режиссер, осуществивший ее постановку, едины в понимании того, что мир души обладает гораздо большей ценностью, чем все остальное. Пафос защиты обычного человека, его частной жизни, его души, который мы приписываем 1960‑м годам, в исторической реальности нового века, в контексте которой возник этот спектакль, воспринимался с особым теплым чувством.

### \* \* \*

Не все в творчестве Фоменко определяется его принадлежностью к мировоззрению своего поколения, поколения шестидесятников. Трудно было бы представить, что Фоменко эстетически и этически просто копирует театр прошлого. Это далеко не так. Да это и невозможно. В театре Фоменко есть особенности, которые возникли уже в контексте нового времени.

При том что Фоменко, исходя из ментальности шестидесятничества, большое внимание уделяет этическим проблемам — так, он поставил спектакль «Семейное счастье» Л. Толстого с ярко выраженным этическим пафосом, не чуждый даже морализаторства (впрочем, во многом идущего от самого классика), — он в 1990 – 2000‑е годы ровно столько же внимания уделяет проблемам эстетическим.

Его внимание к красоте, главным образом красоте женщины, и есть выражение его эстетических пристрастий. Это не свойственно классическим шестидесятникам. О. Ефремов или Ю. Любимов никогда так не восхищались женской красотой. Разве что А. Эфрос, у которого в театре была такая прекрасная актриса, как Ольга Яковлева, отдавал дань женскому началу. Но оно {152} у Эфроса не выражало специфически женского очарования. Оно больше тяготело к тому, что тогда называлось духовными свойствами личности.

Нельзя сказать, что Фоменко не интересуется духовными свойствами личности. Отнюдь нет. Просто духовные свойства личности (в данном случае речь идет именно о женщинах) соединяются в сознании режиссера с физическими, внешними свойствами. Вернее, для Фоменко красота женского облика воплощает в себе все: и внутреннее духовное начало, и внешнее, непременно освященное этой духовностью.

Женщина для Фоменко — объект любования.

Так, как режиссер видит своих актрис, не видит никто другой. Он работал с такими удивительными исполнительницами, как Людмила Максакова, Маргарита Терехова, Юлия Борисова, в его собственной труппе есть и ни на кого не похожая Галина Тюнина, и очаровательные Полина и Ксения Кутеповы, и Полина Агуреева с ее юной воинственной красотой. Режиссер, любуясь ими, подобно ваятелю, лепит жесты, движения, демонстрируя ни на что не похожее женское очарование, и раскрывает души, которые звучат как чуткие музыкальные инструменты. Фоменко любит женщину и восхищается ею. Он, очевидно, влюбляется в нее и заставляет влюбляться в нее зрителей. Как заставил влюбиться в шестидесятилетнюю Юлию Борисову в «Без вины виноватых». Он вообще умеет находить и открывать особенные женские типы. В Театре комедии в Ленинграде он работал с Ольгой Антоновой, обладавшей удивительным голосом, мягкостью, какой-то звонкой и хрупкой кукольностью и при этом эмоциями и страстью подлинно драматической актрисы. Сестры Кутеповы и Полина Агуреева при всей их разности — похожие типы. Их объединяет воздушность и легкость, способность парения над реальностью. Они — не из знакомого быта, не со страниц современных глянцевых журналов. Они — со старинных фотографий, запечатлевших утонченные образы эпохи, в которой поклонялись женской красоте.

В каждом или почти каждом спектакле у Фоменко есть центральный женский образ, который выражает собой прекрасное начало жизни. В «Одной абсолютно счастливой деревне» это Полина П. Агуреевой с ее страстным стремлением к женскому счастью и еще детской строптивостью. В «Семейном счастье» это Маша Ксении Кутеповой, тоже юное прелестное создание, бросающееся в водоворот жизни и приобретающее свой горький и терпкий опыт. В «Безумной из Шайо» это графиня Галины Тюниной, некогда красивая, утонченная, родовитая, а ныне — как редкая экзотическая птица с опаленными перьями в своих изысканных нарядах, которые одряхлели, и в вызывающе элегантном боа, которое она достала из пыльного, пропахшего нафталином шкафа. Но с обворожительной улыбкой чуть искривленных подвижных губ, взглядом глубоких молодых светящихся глаз.

И пока существуют эти глаза и улыбка, мир будет стоять и не рухнет в пропасть. Такова вера Петра Фоменко. Он, в конечном счете, принимает жизнь. Потому что она освящена для него прекрасной женственностью.

{153} Апологией прекрасной, загадочной женственности стала постановка по Пушкину и Брюсову «Египетские ночи». Тут не было никаких примет Древнего Египта — ни в костюмах, ни в антураже. Были легкие намеки на пушкинскую эпоху, но не настолько определенные, чтобы погрузиться в конкретную историческую реальность. Здесь возникала реальность чисто поэтическая, реальность пушкинских образов, стиля.

Клеопатру, знаменитую красавицу-царицу, играла Полина Кутепова. В легком черном прозрачном платье, подчеркивающем оголенность тела, изящная, как грация Кановы, Клеопатра парила в окружении поклонников и обожателей. Ее чудовищное по жестокости условие — ночь любви ценою жизни — проявление самозабвенной гордости. Она ценила свою любовь очень высоко. Она предъявляла к любви особый счет. И сама захлебывалась в жалости и сострадании, когда последний из трех любовников, готовых расстаться с жизнью, нежный юноша-ребенок, должен был пасть жертвой ее коварной игры.

Для Петра Фоменко такая Клеопатра — некий феномен, который одновременно и притягивает и отталкивает, и восхищает и отпугивает, который нельзя судить обычным судом. Он существует, и все — как гроза, как молния, как игра природы, прихотливой и прекрасной.

Спектакль заканчивался вопросом: как можно отнестись к Клеопатре? Вопросом, вызывающим раздумья, но не предполагающим однозначного ответа. Как можно отнестись к дождю и граду? К буре и непогоде? К шквалу и наводнению?

К страху перед стихией всегда примешивается чувство восторга. И наоборот: к восторгу примешивается страх. А любовь прекрасной женщины — это та же стихия.

Фоменко изображал ночи Клеопатры с помощью трепещущего алого полотнища, которое закрывало собой тела любовников. В наивности этого образа была простота и безусловность.

Прекрасные женские образы, освященные высокой духовностью, появились у Фоменко и в спектакле «Три сестры» А. Чехова. Ирина — Ксения Кутепова, Маша — Полина Кутепова и Ольга — Галина Тюнина обладали кроме всего прочего и подлинной интеллигентностью, что в системе ценностей режиссера-шестидесятника являлось самым важным проявлением человеческой личности. В этом спектакле, который все же был не столь совершенен, как «Одна абсолютно счастливая деревня» или «Семейное счастье», тем не менее соединились все самые идеальные свойства женских натур. Натур, настолько превосходящих обыденность и серость иных человеческих типов, что это казалось даже неправдоподобным. Но Фоменко, как истинный рыцарь, не боясь показаться чрезмерным, продолжал служить своим Дульсинеям, уверенный в их достоинствах и непревзойденной душевной красоте.

### **{****154}** \* \* \*

В режиссуре Фоменко есть начала прозаические — широта, всеохватность, движение вдаль, портретность. Его прозаичность классического свойства, навеянного русской литературой XIX века. Поэтому он реалист и психолог. И в этом смысле вполне традиционен. Но и его реализм, и его психология замешаны на чем-то особенном. Он «пишет» мелкими мазками и является реалистом уже на исходе, на пороге модернизма. Еще полнозвучным, ясным, здоровым гигантом, наподобие Толстого, и уже истонченным, лиричным, как Бунин. И хотя Фоменко Бунина никогда не ставил, в нем есть бунинское начало — это наитончайшее упоение красотой, эта восхитительная новеллистика, ведь «Семейное счастье» Фоменко — это изысканная томительная новелла о любви. А «Без вины виноватые» — чувственный и упоительный роман.

Реальность, которую он изображает в своих спектаклях, — как тончайшее ажурное полотно. Она соткана из воздуха и света, из взглядов, поз, вздохов, движения ресниц. Из упавшей на пол и разбитой чашки. Из позы и взгляда красивой молодой женщины, присевшей на кушетку и оглядывающей свой старый дом, в котором она была счастлива. Из легкого движения белых прозрачных штор, колеблющихся в такт движениям ее воздушного изящного платья, тихих, несмелых признаний. Из тысячи других мельчайших подробностей, создающих поэтическую атмосферу любования жизнью.

Фоменко дарит зрителям тонкое искусство. Художественное отношение к миру, чем сам обладает в избытке. Ведь он от начала до конца — художник. А художником сегодня является далеко не каждый работающий в театре режиссер. Он позволил себе быть художником и на склоне лет поражает восторгом перед жизнью, которой, очевидно, научился дорожить. И это один из главных итогов его человеческого и творческого опыта, для перенятия которого нужен такой же талант и такие же высокие чувства, какими обладает он сам.

Когда искусство вернулось к самому себе и перестало занимать место идеологии и политики, появился классический тип художника, преклоняющегося перед красотой, каким в 2000‑е годы стал такой зрелый мастер, как Петр Фоменко.

## **{****155}** Глава 2Формула успеха Марка Захарова

Марк Захаров получил боевое крещение в тот памятный 1967 год, когда в Москве было закрыто сразу три лучших спектакля — «Три сестры» в постановке А. Эфроса, «Смерть Тарелкина» в постановке П. Фоменко и «Доходное место» в постановке Марка Захарова в Театре сатиры.

Однако, как вспоминал режиссер впоследствии, это событие по молодости не произвело на него сильного впечатления. Следующий его спектакль — «Банкет» по пьесе Г. Горина и А. Арканова в том же Театре сатиры — тоже был закрыт.

Третий спектакль, «Разгром», по произведению советского классика А. Фадеева (будучи главой Союза писателей в сталинские времена, он был обязан подписывать смертные приговоры, а после смерти Сталина, когда из лагерей стали возвращаться политзаключенные, покончил с собой), спектакль, который должен был исправить положение и продемонстрировать верноподданнические настроения молодого постановщика, тоже оказался на грани закрытия. Постановка Театра им. Вл. Маяковского (а именно в этом театре по предложению тогдашнего главного режиссера А. Гончарова Захаров поставил «Разгром») не понравилась министру культуры Е. Фурцевой, той самой Е. Фурцевой, которая так самоотверженно отстояла ефремовскую трилогию о революции (очевидно, обаяние Ефремова действовало на нее сильнее, чем обаяние тогда еще не слишком популярного М. Захарова). Спасла положение вдова Фадеева, народная артистка СССР А. Степанова, которая, услышав от своей приятельницы из Театра сатиры, что произведение «Саши» собираются запретить, позвонила по вертушке в Кремль члену Политбюро М. Суслову. Он пришел на спектакль, и на следующий день в «Правде» появилась благожелательная рецензия, подчеркивающая важное идеологическое значение этой постановки.

Так Марк Захаров заработал себе положительную по советским понятиям репутацию, которая не могла не послужить тому, что через несколько лет его назначили главным режиссером Театра им. Ленинского комсомола, из которого еще совсем недавно был изгнан А. Эфрос. По мнению самого Марка Анатольевича, в его назначении сыграли роль такие поставленные им на сцене Театра сатиры спектакли как «Темп‑1929» (1972) — фантазия на темы пьес Н. Погодина с музыкой Г. Гладкова и комедия «Проснись и пой» венгерского драматурга М. Дьярфаша (1970), которую Марк Захаров поставил совместно с А. Ширвиндтом.

{156} На посту главного режиссера Захаров сильно не рисковал. Хотя и в Театре им. Ленинского комсомола у него не раз складывалась ситуация, когда его могли снять с занимаемой должности. Но он, как и многие в те времена, научился лавировать и делать «нужные» постановки. Так, по собственному свидетельству режиссера, он поставил «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского (1983), которая несмотря на свою конъюнктурность легла в основание довольно сильного спектакля. Роль Вожака очень выразительно играл Е. Леонов. А А. Збруев поразил зрителей в образе белого офицера.

Марк Захаров никогда не играл ва-банк, не был слишком резким, непокорным, с властью предпочитал устанавливать дипломатические отношения. Он не отличался стремлением дразнить партийных чиновников, как, скажем, Юрий Любимов, ощущавший, кажется, особую прелесть и остроту в своих баталиях с представителями бюрократии. Не было в Захарове поначалу и ефремовского гражданственного комплекса, неугомонной привычки вмешиваться в государственную политику, увещевать партаппаратчиков, исправлять советскую систему. М. Захаров на фоне своих собратьев по поколению выглядит фигурой гораздо более лояльной и спокойной.

Он, как и Ефремов, ставил произведения М. Шатрова, и они во многом определяли его творческие интересы в советский период. Но, пожалуй, полнее кредо Марка Захарова выражала рок-опера «“Юнона” и “Авось”», гимн верной любви, пронесенной сквозь годы. Захаров отдал дань драматургии Шатрова и написал о нем немало теплых, сочувственных слов. Но уже в 1990‑е годы с присущей ему точностью формулировок и иронией охарактеризовал любимого шатровского героя В. И. Ленина как «великого создателя новой тоталитарной государственности XX столетия»[[176]](#footnote-177), как человека, совершившего «еще одно “гениальное” <…> открытие: осененную высшими интересами народа ликвидацию таких понятий, как мораль и совесть»[[177]](#footnote-178).

Трудно себе представить, что разочарование в Ленине постигло Захарова только в связи с изменениями российской политики, начавшимися с перестройки. Подобные разочарования не настигают человека в один день. Скорее всего, сомнения в «благотворной» роли Ленина в истории посещали Захарова и в советский период, когда казалось, что первое в мире государство рабочих и крестьян построено навечно и никогда не будет уничтожено, когда тоталитарный режим выглядел бессмертным.

Лукавство М. Захарова, выпустившего «Революционный этюд» и «Диктатуру совести» (1986), очевидно. Это было то же самое подыгрывание «и нашим и вашим», к которому с успехом прибегали многие его коллеги. С одной стороны, режиссер критиковал советский режим, с другой — клялся в любви {157} Ленину, заветы которого в истории были якобы искажены. Если М. Шатров, племянник одного из первых ленинских наркомов, трагически погибшего в сталинских застенках, был искренен в своей преданности вождю мирового пролетариата, то М. Захаров, думается, был искренен не до конца.

Во всяком случае, излюбленная ленинская тема шестидесятников, которой отдал дань Ефремов и готов был отдать Любимов, если бы его инициативу не прервали в самом начале, для Захарова была скорее данью времени и обстоятельствам. Подлинные интересы Захарова, как уже было сказано, лежали в другой области. Поставив в 1976 году музыкальный спектакль «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» П. Грушко по мотивам П. Неруды (композитор А. Рыбников), Захаров проложил дорогу к «“Юноне” и “Авось”» на музыку того же композитора, на стихи А. Вознесенского — к спектаклю, который стал визитной карточкой театра Ленком.

М. Захаров с самых первых шагов в профессии проявлял достаточно сильный интерес к музыкальным постановкам. И «Темп‑1929» и «Проснись и пой» в Театре сатиры, и «Тиль» Г. Горина на музыку Г. Гладкова уже в Театре им. Ленинского комсомола, и «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», и «“Юнона” и “Авось”», и другие спектакли говорили о том, что Захаров начал создавать театр особого типа. В этом театре главенствующую, формообразующую роль играло музыкальное зрелище как таковое, ориентированное на зрительский успех эстрадного рода.

Он уже в 1970‑е годы думал о зрителе и об успехе. Хотя эта категория в условиях советского театра 1960 – 1970‑х годов была непопулярна. Вообще понятие «успех» у интеллигенции было даже чем-то постыдным, чуждым нашей ментальности. Тогда успех имели «Современник», Таганка, но об успехе специально не задумывались. Потому что к успеху таких режиссеров, как Ефремов и Любимов, вела острота содержания, созвучность актуальным общественным вопросам дня, аллюзионность. Эти режиссеры больше думали о том, что надо сказать. А как добиться успеха, как завоевать зрителя — это не было вопросом. Зритель предполагался как нечто само собой разумеющееся.

Захаров думал о зрителе специально. И работал во многом ради него. Всю свою режиссерскую изобретательность он направлял на то, чтобы воздействовать на публику.

В условиях советского театра это было проявлением даже некоторой буржуазности, некоего коммерческого начала, которое тогда все дружно презирали. А спектакль Захарова «“Юнона” и “Авось”» вовсе не случайно в то время, когда театры за границу выезжали крайне редко, игрался в центре знаменитой французской фирмы Пьера Кардена «Эспас Карден» в Париже. И имел успех у буржуазной публики. «“Юнону” и “Авось”» не случайно позднее поставили и в Голливуде.

{158} В этой рок-опере не было никакой политики, никаких социальных проблем, что для шестидесятника вовсе не типично. Вообще эта рок-опера, или как ее ни назови — прообраз тех больших мюзиклов, которые стал осваивать постсоветский театр в 2000‑е годы. Не случайно «“Юнону” и “Авось”» Захаров играет и сегодня с новым составом.

«Когда я сочиняю новый театральный проект, я всегда думаю о том, будет ли он держать внимание зрителей. Будут они уходить в антракте или нет», — говорит Захаров в одном из интервью. И в этом для него заключен символ веры.

Режиссура М. Захарова — это режиссура натиска, активного посыла залу. Сам он, рассуждая о своей профессии, говорит, что для него режиссура — это «монтаж экстремальных ситуаций», «система аритмичных зигзагов», «сильная энергетика, сильный действенный посыл»[[178]](#footnote-179), а режиссер в сознании Захарова уподобляется гипнотизеру, оказывающему активное магическое воздействие на зрителя.

Захаров предпочитает большие залы и не понимает театр, который рассчитан на пятьдесят-шестьдесят человек. Режиссер говорит, что его спектакли обращены и к тому зрителю, который первый раз придет в театр, и одновременно к театральному «гурману», специалисту. То есть Захаров предпочитает театр для всех. В этой широте ориентации и проявляется шестидесятническая сущность М. Захарова. Ведь режиссеры-шестидесятники отличались тем, что апеллировали сразу ко всему обществу, — такой широты был охват их спектаклей. В этом отношении Захаров солидарен со своим поколением.

Следующее за шестидесятниками поколение режиссеров, к которым относятся А. Васильев, Л. Додин, К. Гинкас, как раз было склонно заниматься более камерным театром, театром для избранной публики. Режиссуру, обращенную к камерному зрителю, Захаров называет «сектантской». Это определение он употребил применительно к режиссуре Васильева. Сам же Васильев не любит режиссуру, которая «все строит из зрительного зала». К этому типу режиссеров относится большинство наших знаменитых постановщиков типа А. Гончарова. К ним же относится и М. Захаров. В этих разных ориентирах есть определенная конфликтность. Но надо сказать, что театр 2000‑х годов предпочитает захаровский тип режиссуры. Зритель на спектакли Васильева еще в 1990‑е годы ходил только избранный. Театр для всех — это не утопия, а реальность уже нового столетия. Хорошо это или плохо, разбираться не стоит. Каждому свое. Но следует сказать, что Захаров во времена советской власти все-таки стоял в стороне от столбовой дороги шестидесятничества, которое признавало только театр определенной идеологической ориентации. Парадоксально, но приверженность совсем другой идеологии (о которой поговорим позднее) позволила М. Захарову выйти в лидеры в постсоветский период. У театра Захарова оказалось долгое дыхание. Идеологические темы, {159} которые во времена советской власти предпочитали Ефремов и Любимов, в постсоветское время больше не звучат. А театр для зрителей — та самая формула, которая приносит успех сегодня. Поэтому кажется, что Захаров как будто еще в 1970 – 1980‑е годы предвидел будущее. Понимал то, каким театр должен стать. Словно давным-давно угадал ведущую тенденцию времени. И если в советский период Захаров уступал по мощности идеологического воздействия своего театра другим шестидесятникам, то в 2000‑е годы оказался на гребне волны, несмотря на свой преклонный возраст и стаж — одним из наиболее современных постановщиков. Он обошел даже признанных мастеров театральных сенсаций из молодого поколения режиссуры. Потому что театр для зрителей, который создает сегодня Марк Захаров, отличается еще и благородством, и вкусом, и наличием нравственных идей, дефицит которых в обществе стал ощутимым.

### \* \* \*

Драматургом, с которым М. Захаров связал свою творческую судьбу, был Григорий Горин. Они начали с «Тиля» (1974), который стал вторым спектаклем Театра им. Ленинского комсомола захаровского периода. В конце 1970‑х годов М. Захаров и Г. Горин выпустили фильм «Тот самый Мюнхгаузен» с Олегом Янковским в главной роли. Мюнхгаузен — знаменитый барон-враль, который всеми силами сопротивлялся общепринятым нормам и правилам, выдумывал всякие небылицы, утверждал, будто долетал до Луны на пушечном ядре, повергал своими россказнями в ужас благонамеренных и разумных сограждан. Он и стал, пожалуй, главным выразителем творческого кредо режиссера. Мюнхгаузен выступал против скучной и однообразной правды, поднимая на щит власть фантазии, вымысла, воображения. Для режиссера это был протест, в том числе и против реализма как творческой эстетики. И вовсе не случайно Захаров утверждал, что его работы объединяет «нечто», что он для себя «обозначает» как «поэтический допуск», «игру воображения», «фантасмагорию, театральную фантазию на тему»[[179]](#footnote-180).

«Тот самый Мюнхгаузен» — одно из лучших созданий М. Захарова. Обаяние этой телевизионной фантазии, в которой главную роль сыграл прекрасный актер Олег Янковский, чья индивидуальность придавала личности героя внутреннее благородство, утонченность и способность к изящной и легкой игре, не померкло и сегодня, по прошествии почти тридцати лет с момента создания фильма.

В 1984 году М. Захаров и Г. Горин выпустили еще одну телевизионную работу — «Формулу любви» по произведениям А. Толстого. А в 1989 году Г. Горин написал «Поминальную молитву» по произведениям Шолом-Алейхема, которую М. Захаров поставил в Ленкоме.

{160} Если «Мюнхгаузен» — лучшая из телевизионных работ Захарова, то «Поминальная молитва» — лучшая из театральных работ режиссера. В ней М. Захаров выявил наиболее сильные стороны своей постановочной индивидуальности, создав почти трагическое по силе и смыслу звучания зрелище, проникнутое громадной любовью к человеку и скорбью о его судьбе, полной лишений и потерь.

«Поминальная молитва» — рассказ об одной местечковой еврейской семье, в которой отец, мать и шесть дочерей. Отец, которого играл Е. Леонов, — главная фигура этого спектакля. Бесконечно преданный своим родным, переживающий за судьбу каждой из дочерей, Тевье Е. Леонова поражал огромной эмоциональной силой характера. Драматические и одновременно комические проблемы, связанные с замужеством дочерей, радость от рождения первого внука и боль от смерти жены, а потом настоящая трагедия, настигшая семью с связи с тем, что ее лишали дома и переселяли за черту оседлости, — все то, что так глубоко переживал Тевье, становилось содержанием очень человечного и пронзительного по силе своего звучания спектакля.

Человек, укорененный в быту, в традициях родичей и предков, опутанный массой обыденных семейных неурядиц и драм, в результате оказывался один на один с Богом, о чем постоянно напоминали возвышающийся над маковкой храма крест и церковная музыка, звучащая в спектакле. Спектакль был посвящен именно этой связи человека с высшим началом жизни, что придавало зрелищу совершенно особое качество, вовсе не характерное для театра шестидесятников. Достаточно назвать «Без креста» по повести В. Тендрякова, постановку «Современника» 1960‑х годов, которая грубо, по-советски трактовала вопросы христианской веры, что было так характерно для ментальности того времени, чтобы понять, насколько далеко ушел М. Захаров уже в конце 1980‑х годов от советской реальности. Это стремление измерять ценность человеческой жизни не с помощью социальных категорий, что было свойственно советскому театру, а посредством категорий, выходящих за границы социального, что стало характерным для театра постсоветского, показывало эволюцию режиссера Марка Захарова. А возможно обращение к высшему началу жизни, к Богу появилось у Захарова не вдруг, не на пустом месте, а в каком-то смысле было с ним всегда. Ведь и в «“Юноне” и “Авось”» тоже звучала церковная музыка, тоже человек был взят не в социальном измерении, а в измерении неведомой судьбы, управляемой некими высшими, неизвестными человеку силами. Как только начинаешь разбираться в деталях творческого мироощущения Марка Захарова, так сразу упираешься в его уникальную самобытность и удаленность от мировоззрения своих собратьев по поколению.

Марк Захаров — фигура очень неоднозначная. Режиссер, неприемлющий «скучную» правду, что тоже очень нехарактерно для шестидесятников, лозунгом которых с самого начала их деятельности и была эта «правда» (жизненная, социальная, художественная), утверждающий власть фантазии и воображения, {161} М. Захаров может считаться младшим современником шестидесятников. Режиссером, в мировоззрении и эстетике которого утвердились новые принципы, более характерные для режиссуры последующих поколений.

Но дело, в сущности, не в том, является ли Марк Захаров шестидесятником или нет, а в том, что он — самобытный и интересный художник, у которого свое творческое кредо, свой мир, свои воззрения на назначение искусства.

В «Королевских играх» (1995), следующей совместной работе М. Захарова с драматургом Гориным, исследуются законы истории, которую творят человеческие прихоти и страсти, а вовсе не нечто объективное, выходящее за рамки воли отдельных личностей. Концепция своеобразная, близкая формуле французского драматурга Э. Скриба, выраженной в пьесе «Стакан воды». Эта формула означает, что не крупные партии, не большие сражения, не некие объективные силы управляют историей — историей управляет стакан воды, за которым стоит случайное событие, зависящее от произвола человеческих страстей. Английский король Генрих VIII (его играл А. Лазарев), известный в истории деспот, находящийся под властью своей необузданной натуры, для того чтобы развестись со своей законной женой и жениться на некой Анне Болейн, вступает в сговор с Кромвелем. И проводит реформу церкви, отделившись от римско-католической, находящейся под властью Папы. Если бы не необузданные любовные аппетиты Генриха VIII, английская история могла бы идти совершенно другим путем.

Но Анна Болейн — Большова родила Генриху VIII не сына, как он мечтал, а дочь. Из‑за этого впала в немилость и была казнена. В финале спектакля на сцену выходит маленькая Елизавета, дочь Анны Болейн и Генриха VIII, которая впоследствии станет прославленной английской королевой. Мысль о том, что за кулисами истории скрываются людские интриги и страсти и именно они управляют ходом исторических процессов, в спектакле была выражена очень наглядно. Произведения Г. Горина, которые были, как правило, вольными переложениями классических источников, приносили успех не одному М. Захарову. Драматург Г. Горин долгое время держал первенство по количеству постановок в театрах всей России. Его пьесы, всегда очень зрелищные, основанные на остром сюжете или интриге, привлекали многие театры. Союз Г. Горина и М. Захарова тоже в основе своей имел интерес обоих художников к яркому театральному зрелищу, захватывающему зрительское внимание сюжету, театру, служащему прежде всего публике.

### \* \* \*

Последняя совместная работа Г. Горина и М. Захарова — спектакль «Шут Балакирев» (2001) — легла в русло уже нового интереса режиссера к истории и современности, который в конце 1990‑х годов был обозначен двумя спектаклями по классике — «Варваром и еретиком» по роману Ф. Достоевского «Игрок» {162} и «Мистификацией» Н. Садур по «Мертвым душам» Н. Гоголя. Эти три постановки Ленкома составили своеобразный триптих на тему о путях развития России.

Драматург Г. Горин в своей последней пьесе вывел на сцену Петра I, его жену Екатерину, князя Меншикова — исторических персонажей, с судьбами которых тесно переплетается жизнь России.

Обращаясь к истории, Захаров и Горин, конечно же, говорили и о современности. Вся вакханалия и суета дворцовой жизни при Петре проецировалась на политику России 1990‑х годов.

России никогда не был присущ европейский разум и европейский порядок. И поэтому фигура Петра — О. Янковского, первого русского реформатора, вздорного и тщеславного деспота, управляющего страной не столько разумом, сколько чувством да удалой отвагой вольнолюбивой души, — фигура очень показательная для судьбы целой страны. Не менее показательна и фигура Меншикова — Н. Караченцова, использующего государственную службу для своей личной выгоды, не брезгующего воровством, кумовством и прочими извечно российскими способами выживания.

Но превосходила всех Екатерина А. Захаровой, царица, которую подобрали из самых низов и потом сделали русской государыней. Это по-своему несчастная женщина, которая не может справиться со своим высоким положением, спивающаяся и абсолютно неприкаянная. Актрисе хорошо удавалось передать крайнее отчаяние Екатерины уже после смерти Петра, когда она оставалась одна на троне, ее падение и одиночество. О каких перспективах страны можно было говорить, если ею управляет такая женщина?

Шут Балакирев — главный персонаж пьесы и спектакля — тоже фигура историческая. Бедный дворянин, неудавшийся солдат царской армии, за свою недотепистость и негодность к службе переведенный Меншиковым в шуты.

Балакирев, которого в спектакле Ленкома прекрасно играл молодой актер С. Фролов, олицетворял некий собирательный образ русского народа — униженного, задавленного властью, которого судьба швыряет из стороны в сторону. Игрушку в руках политических интриганов, всецело зависящую от их милости и расположения. Сильные мира сего могли его поднять вверх на недосягаемую высоту и могли сбросить вниз, сослать в каторгу. А у него, кроме его природной сметки и хорошо подвешенного языка, ничего за душой нет. Как нет и самой души. Он — оболочка, лишенная содержания.

Захаров в этом спектакле ставил проблему осознания человеком себя как личности. Эта проблема стояла и перед шутом, и перед государем Петром I. Решалась она в неком иносказательном метафорическом ключе — в сценах на том свете, куда попадал сначала Петр, а потом и случайно застреленный Балакирев. Тут велись разговоры о смысле жизни, о том, для чего человек рождается на свет. И развенчивалась вся реальность этого света со всеми своими несуразностями, бессмысленностями, придворными интригами и безобразиями.

{163} Финал тоже был метафорический. В лучах яркого света на освобожденном пространстве сцены стоял Балакирев и исполнял музыкальную пьесу на гобое. Ничтожный шут, товарищи которого до сих пор умели играть только на собственной заднице и так тешить сильных мира сего, овладел прекрасным музыкальным инструментом. Что это — мечта? Границы времени и пространства стерты. Может быть, это олицетворение того, к чему должна прийти Россия, расставшись со своей дикостью? Знак единственного и до сих пор чаемого для России пути к европейской культуре и просвещению?

Спектакль «Шут Балакирев» — это иносказательное повествование о России, о ее власти, о ее народе. Обо всем том, что составляло актуальную проблематику не только искусства, но и политической, социальной жизни рубежа 1990 – 2000‑х годов. Именно в этот период М. Захаров поставил еще два спектакля, в которых обсуждалась схожая проблематика. Это, как уже было сказано, «Варвар и еретик» и «Мистификация».

«Варвар и еретик» по роману Достоевского «Игрок» (1997) живописал страсти рулетки. Именно этот вид азартного развлечения стал доступен в постсоветской России. Поэтому произведение Достоевского оказалось актуальным.

Стремление к быстрому обогащению, игра наудачу, головокружительность риска — все эти и многие другие страсти, присущие азартной игре, испытывают герои спектакля. Это извечная русская история, старый русский порок, ставший чуть ли не главной особенностью национального характера: сколько душ было погублено в этой игре, сколько надежд разбито, сколько иллюзий обесценено!

Герой спектакля Алексей Иванович в исполнении Александра Абдулова — натура противоречивая и трудно управляемая, хотя по-своему благородная и честная. От душевной слабости он бросается в рулетку как в омут в вечной своей погоне за призрачным богатством и счастьем.

Превосходна была сыграна роль Антониды Васильевны Инной Чуриковой. Классическая русская помещица, справедливая и вздорная одновременно, не лишенная чувства реальности, но и она оказалась втянутой в рулетку. Чурикова превосходно передавала все оттенки настроения этой горемычной барыни, вовлеченной в игру и переживающей то восторг удачи, то ужас поражения. Кажется, в один миг Антонида Васильевна спустила все свое состояние, на которое претендовали ее нерадивые наследники. Для нее это было еще и способом расквитаться с ними, потому что она хорошо понимала, что не труд, не усердие движут наследниками, а все та же надежда на удачу, на легкие деньги.

Захватывающее зрелище, которое создал М. Захаров, было полно сатирических уничижительных красок. Но в целом это была, конечно, трагедия. Трагедия русской жизни, в которой правит извечное упование на авось. Перед этим упованием меркнут все другие человеческие чувства. М. Захаров не видел выхода из этой ситуации.

{164} В том же трагедийном ключе была решена и «Мистификация» (1999), ставшая еще более страшной картиной российского падения и пороков.

Чичиков в исполнении Д. Певцова — олицетворение «деловой» России, в которой не пашут, не строят, а покупают мертвецов, — еще один азартный игрок на удачу, придумавший такое, что прежде никому не могло и присниться. Гоголевская метафора была развернута М. Захаровым в фантасмагорическое зрелище человеческих уродств и пороков, где действовали даже не люди, а какие-то мороки, расползающиеся под ногами как гады, трясущиеся, мычащие, лишенные дара речи и сознания.

Захаров, судя по всему, не был одержим радужными надеждами и оптимизмом по отношению к российской реальности. Он живописал слабые стороны России, ее недостатки, которые возникли не сегодня, а были глубоко укоренены в ее истории. Его спектакли тем самым отразили тот этап российского самосознания, оно на фоне безумного, разрушительного десятилетия 1990‑х годов было насквозь негативистским. Эти негативистские настроения были присущи и другим деятелям российской культуры и гуманитарного знания.

Впрочем, у Захарова была и своя положительная программа, которую он заявил в спектакле «Ва-банк» по «Последней жертве» А. Островского.

Героиня спектакля Юлия Тугина в исполнении А. Захаровой — милая, обаятельная, но совершенно беспомощная в жизни женщина. Ее наивность и недальновидность послужили тому, что она стала жертвой мошенника Дульчина — Д. Певцова, очередного охотника за легкими чужими деньгами. Спас Юлию купец Прибытков — А. Збруев, в котором ощущается основательность и честность натуры. Уж этот-то явно занят настоящим делом и не надеется на то, что деньги возникнут из воздуха. Его деловая сметка, трезвость ума, обаяние создают тип сильного и положительного человека. Прибытков умеет считать деньги. Возможно, он человек прижимистый. Но главное в нем то, что деньги он зарабатывает честным трудом и за это вполне достоин уважения.

Положительные качества Прибыткова в спектакле, конечно, сильно преувеличены. У Островского Прибытков не столь однозначный тип. В нем можно увидеть и купеческую честность и основательность. А можно — и голый бездушный расчет, который обеспечивает ему успех в жизни. Спасая Юлию от Дульчина, Прибытков надевает на себя маску благородного и бескорыстного благодетеля. На самом деле он Юлию покупает, хитроумно и расчетливо завлекая в сети интриги, которую сам же выстроил вокруг этой наивной и беспомощной женщины.

Но режиссеру как будто важен Прибытков именно как положительный образ. Ему нужен пример, нужен идеал, который можно было бы перенести на действительность. Потому что честные и трудолюбивые прибытковы — залог процветания России. Искусство своими силами и средствами пытается предложить успешные модели общественного развития. И вполне возможно, что оно обладает силой предвидения.

{165} Еще один положительный образ, олицетворяющий надежду России, человек, за которым будущее, возник в спектакле «Вишневый сад» А. Чехова. Это Лопахин в исполнении молодого актера А. Шагина.

Лопахин держится достойно и не выпячивает себя. Только бросает мимолетные взгляды в сторону Любови Андреевны — А. Захаровой. У этой женщины, обаятельной и недальновидной, с Лопахиным мог бы возникнуть роман. Их тянет друг к другу. Но в их взаимных симпатиях нет горечи и отчаяния. Это не та ситуация, когда один — весь в прошлом, другой — в настоящем. Один — хозяин жизни, другой — битая карта, представитель ушедшей эпохи. В этой комедии — а М. Захаров всячески настаивает на том, что чеховский «Вишневый сад» именно комедия, — с прошлым расстаются смеясь и не льют по этому поводу горючих слез.

Любовь Андреевна, продемонстировавшая свою непрактичность, потерявшая имение, уедет в Париж. И там, должно быть, будет иногда с легкой грустью и безо всякого злого чувства вспоминать Лопахина. А может, и забудет его, закружившись в постоянных заботах о своем любовнике, которого не могут терпеть ее домашние по причине того, что он ее обобрал. Но такова уж ее натура. Ее обобрал парижский любовник, ее, по существу, мог бы обобрать и Лопахин, если был бы менее честным человеком. Но Лопахин с самого начала предупреждал Любовь Андреевну о том, что она может потерять имение, и давал советы, как этого избежать. Это она в силу своего всегдашнего легкомыслия не послушала Лопахина. Даже не потрудилась задуматься о том, что он ей говорил. Такая уж это женщина — совершенно лишенная рационального начала и вся целиком отдающаяся своим чувственным порывам. А. Захарова прекрасно играет Раневскую. Вообще надо отметить, что А. Захарова за последние годы стала большой и очень разносторонней актрисой.

А что же Лопахин? Да, он предупреждал. Да, у него был план спасения имения. Ему эта ситуация с вишневым садом была понятна как дважды два. Ведь он — человек дела, человек практики. И вовсе не походит на необразованного, малокультурного выходца из крестьян, потомка крепостных. М. Захаров в интервью подчеркивал, что не случайно Лопахина в МХТ должен был играть Станиславский. Станиславский с его утонченной натурой мог бы облагородить этот характер, показать его с самой лучшей стороны: «Если бы он сыграл, Лопахин стал бы художественной, утонченной и обаятельной натурой», — говорит Захаров[[180]](#footnote-181). В сущности, это и стало его собственной задачей — сделать Лопахина привлекательным. Пьесу, в которой речь идет о смене исторических эпох, о смерти одного уклада и рождении другого, М. Захаров ставит с верой в будущее. Именно оно интересует режиссера. О смерти прекрасного имения, краше которого нет во всей губернии, режиссер рассказывает легко и без трагизма.

{166} Когда «Вишневый сад» ставил в Театре на Таганке А. Эфрос, он тоже выстраивал любовные взаимоотношения Раневской и Лопахина. Правда, в спектакле любил только один Лопахин (В. Высоцкий). Раневская (А. Демидова) относилась к влюбленному в нее купцу снисходительно, она лишь позволяла ему любить себя. Зато продажа вишневого сада в этом спектакле была равна глобальной катастрофе. Вместе с имением Раневской, с ее вишневым садом умирало все самое прекрасное и самое высокое, что только было в жизни героев. И Лопахин, купивший вишневый сад, впадал в настоящее бурное отчаяние. Он приезжал с торгов нетрезвым, словно в каком-то трансе, с разодранной душой, и его монолог «Я купил» был полон трагизма, он бичевал себя, он каялся, он не был виноват в том, что так повернулось время. Оно вознесло его на вершину, сделало хозяином жизни, но сам Лопахин от этого не испытывал никакой радости.

Через тридцать с лишним лет (спектакль А. Эфроса был поставлен в 1975 году), в первое десятилетие нового столетия режиссер М. Захаров не может скорбеть о смерти старого мира. Для нас, современников XXI столетия, старая эпоха — это советская эпоха. Новая эпоха для нас связана с новым политическим и экономическим курсом, который взяла страна в 1990‑е годы. Для нас предприниматель — это человек, который строит наше будущее. И от того, насколько он в этом преуспеет, напрямую зависит судьба страны. Так, по крайней мере, думает М. Захаров, который озабочен перспективой российской жизни.

То обстоятельство, что в двух спектаклях, поставленных в первое десятилетие нового века, в «Ва-банке» и в «Вишневом саде», возникает положительный образ купца, предпринимателя, с которым связаны надежды на будущее, говорит об очень определенной позиции режиссера. Он размышляет о судьбе России и видит ее перспективы в развитии предпринимательства, в появлении практичных людей, умеющих считать деньги, заботиться о своей выгоде, а вместе с тем и содействовать процветанию общества. Поэтому Захаров говорит о Лопахине следующее: «Это человек нового мышления, новой формации. Такие сейчас очень нужны в стране. У нас мало талантливых менеджеров»[[181]](#footnote-182).

### \* \* \*

Марк Захаров — демократ по своим убеждениям и, как и полагается шестидесятнику, небезразличен к общественным и социальным процессам действительности. Особенно остро эту свою заинтересованную позицию Захаров демонстрирует в последнее десятилетие. Его искусство как будто поднялось еще на один уровень. Не случайно в его спектаклях появилась публицистика. {167} Для него сегодня спектакль — это реплика в общественном диалоге, в разговоре о том, что составляет актуальную проблематику не только искусства, но и жизни.

Для поколения режиссеров, к которым принадлежит Марк Захаров, эти сферы никогда не были разделены. Шестидесятники — поколение, которое привыкло мыслить крупными понятиями и категориями. Поэтому им никогда не был присущ художнический эгоцентризм. Они ориентировали себя и свое искусство широко, адресуя его большому коллективу людей, составляющих общество. Эта широта ориентации и этот альтруизм социального мышления способствовали тому, что вот уже пять десятилетий они представляют собой очень сильное художественное поколение.

Они всегда верили, что общество может быть устроено разумно и справедливо. И поэтому много сил, энергии тратили на то, чтобы расчистить дорогу, разобраться с недостатками, призвать к каким-то мерам, провозгласить что-то.

Они вели насущный и откровенный разговор с властью. Так делал Олег Ефремов. Так сегодня делает Марк Захаров, ставя свои спектакли, в которых обсуждаются актуальные темы современной и исторической российской жизни.

Еще при президенте Б. Ельцине Марк Захаров, как и другие шестидесятники, обладал реальным общественным весом и авторитетом, был членом Президентского совета. Ельцин сам часто захаживал в Ленком и проводил с Захаровым задушевные беседы. Об этом режиссер рассказывал на страницах прессы, поскольку был горд этим обстоятельством и ощущал свою нужность. Вообще это чувство — нужности, — пожалуй, точнее всего характеризует шестидесятников. Они в искусстве всегда работали так, чтобы от их деятельности была реальная практическая польза для страны.

Марк Захаров работает так и по сей день. Но сегодня в обществе сложилась иная ситуация. И характеризуя ее, еще раз приведем высказывание Марка Захарова: «Наша власть больше не нуждается в диалоге с интеллигенцией. Мостик, который короткое время существовал между нами и ими, лопнул как мыльный пузырь. Иллюзия диалога для меня кончилась»[[182]](#footnote-183).

### \* \* \*

Искусство на наших глазах меняется. Переходит из одного разряда, когда, как свидетельствовал небезызвестный Эдичка, оно являлось «высшим» из всего, «чем можно заниматься на земле», и было религией и школой жизни, в другой разряд, когда оно начинает служить чистым удовольствием и развлечением.

{168} Мы еще являемся свидетелями и очевидцами художественных исканий эпохи шестидесятничества. Они не могут не трогать нас за живое.

Но сегодня шестидесятники — последние, кто поддерживает в нас социальные, гражданские надежды.

В их пафосе слышатся нотки конца. Ухода прекрасной, возможно, великой и, несомненно, нравственной эпохи. Эпохи, породившей крупных и небезразличных художников.

1. *Березкин В*. Сценография второй половины 70‑х годов // Вопросы театра. М., 1981. С. 153 – 180. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Кухта Е. А*. Проблемы театра Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1987. С. 11. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Соколов А. В*. Интеллигенты и интеллектуалы в российской истории. СПб., 2007. С. 259. Курсив в оригинале. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Соколов А. В*. Указ. соч. С. 275. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Токарева М*. Если в зале появляются мужики, значит, идет спектакль, на который не жалко потратить время (интервью с М. Захаровым) // Новая газета. 2008. № 76. 14 октября. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. М., 1993. С. 8. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 36. [↑](#footnote-ref-8)
8. Цит. по: *Фильштинский В*. А. В. Эфрос и этюдный метод // Фильштинский В. Открытая педагогика. СПб., 2006. С. 202. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 138. [↑](#footnote-ref-10)
10. Там же. С. 100. [↑](#footnote-ref-11)
11. Там же. С. 141. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же. С. 138. [↑](#footnote-ref-13)
13. Там же. С. 71. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Владимирова З*. Эфрос // Владимирова З. Каждый по-своему. М., 1966. С. 115. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же. С. 115. [↑](#footnote-ref-17)
17. Там же. С. 116. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же. [↑](#footnote-ref-19)
19. Там же. С. 117. [↑](#footnote-ref-20)
20. Там же. С. 75. [↑](#footnote-ref-21)
21. Там же. С. 115. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 58. [↑](#footnote-ref-23)
23. Там же. С. 57. [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 77. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Владимирова З*. Указ. соч. С. 118. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 76. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Соловьева И*. Доверие к юности // Соловьева И. Спектакль идет сегодня. М., 1966. С. 83. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 76. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Розов В*. Несколько слов о пьесе // Розов В. Перед ужином. М., 1963. С. 62. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Владимирова З*. Указ. соч. С. 129. [↑](#footnote-ref-33)
33. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 58 – 59. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Владимирова З*. Указ. соч. С. 133. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Радзинский Э*. Репетиция // Театр Анатолия Эфроса. М., 2000. С. 71. [↑](#footnote-ref-37)
37. А когда придет художественным руководителем на Таганку (Любимов в тот период будет находиться в эмиграции), то будет уже поздно. Его человеческих и творческих сил уже не хватит, чтобы укротить чужую, враждебно настроенную труппу. Жестокий эксперимент для Эфроса закончится смертью от инфаркта, который как правило случается при перенапряжении эмоциональных и физических сил. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 42. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Ширвиндт А*. С улицы Чехова — на Бронную // Театр Анатолия Эфроса. С. 68. [↑](#footnote-ref-40)
40. Там же. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Радзинский Э*. Указ. соч. С. 71. [↑](#footnote-ref-43)
43. *Владимирова З*. Указ. соч. С. 148. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Радзинский Э*. Указ. соч. С. 72. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 15. [↑](#footnote-ref-46)
46. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 14 – 15. [↑](#footnote-ref-47)
47. Там же. [↑](#footnote-ref-48)
48. *Шах-Азизова Т*. Чеховская трилогия // Театр Анатолия Эфроса. С. 370. [↑](#footnote-ref-49)
49. *Соловьева И*. В поисках радости // Театр Анатолия Эфроса. С. 330. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 14. [↑](#footnote-ref-51)
51. Там же. [↑](#footnote-ref-52)
52. Там же. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Асаркан А*. Булгаков. «Мольер». 1966 // Театр Анатолия Эфроса. С. 190. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Асаркан А*. Указ. соч. С. 197. [↑](#footnote-ref-55)
55. *Владимирова З*. Указ. соч. С. 146. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Раевский В*. Приглашение к танцу // Театр Анатолия Эфроса. С. 217. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Строева М*. Если бы знать… // Театр Анатолия Эфроса. С. 205. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Шах-Азизова Т*. Указ. соч. С. 373 – 374. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 22. [↑](#footnote-ref-60)
60. Там же. С. 111. [↑](#footnote-ref-61)
61. Там же. С. 112. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Силюнас В*. «Ромео и Джульетта» // Театр Анатолия Эфроса. С. 236. [↑](#footnote-ref-63)
63. *Эфрос А*. Указ. соч. С. 176. [↑](#footnote-ref-64)
64. *Силюнас В*. Указ. соч. С. 225. [↑](#footnote-ref-65)
65. Там же. С. 227. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Раевский В*. Указ. соч. С. 377. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Эфрос А*. Профессия: режиссер. М., 1993. С. 234. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Володин А*. Нарушитель // Театр Анатолия Эфроса. С. 53. [↑](#footnote-ref-69)
69. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 296. [↑](#footnote-ref-70)
70. Там же. С. 269. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Максимова В*. Дуплет в угол // Театр Анатолия Эфроса. С. 266. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Эфрос А*. Профессия: режиссер. С. 77. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Демидова А*. Заполняя паузу. М., 2007. С. 268. [↑](#footnote-ref-74)
74. Там же. С. 265. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 100. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Печников Г*. Дружба длиною в полвека // Олег Ефремов. Альбом воспоминаний. М., 2007. С. 21. [↑](#footnote-ref-77)
77. Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С. 337. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Соловьева И*. В поисках радости // Театр Анатолия Эфроса. С. 331. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Крымова Н*. Играет Ефремов // Крымова Н. Имена. Избранное. Книга первая. М., 2005. С. 321. [↑](#footnote-ref-80)
80. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 107. [↑](#footnote-ref-81)
81. *Крымова Н*. Играет Ефремов. С. 331. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Соловьева И., Шитова В*. Бороздины и люди напротив // Соловьева И. Спектакль идет сегодня. С. 99. [↑](#footnote-ref-83)
83. Там же. С. 96. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Крымова Н*. Указ. соч. С. 339. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Соловьева И., Шитова В*. Указ. соч. С. 103. [↑](#footnote-ref-86)
86. *Свободин А*. Время «Современника» // Свободны А. Театральная площадь. М., 1981. С. 228. [↑](#footnote-ref-87)
87. Режиссерское искусство сегодня. С. 337. [↑](#footnote-ref-88)
88. *Беньяш Р*. Олег Ефремов // Портреты режиссеров. М., 1972. С. 189. [↑](#footnote-ref-89)
89. Там же. С. 194. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Крымова Н*. Указ. соч. С. 343 – 344. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Рудницкий К*. Своя линия жизни // Рудницкий К. Театральные сюжеты. М., 1990. С. 243. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Строева М*. Спрашивайте с себя… // Олег Ефремов и его время. М., 2007. С. 149. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Лакшин В*. Посев и жатва // Олег Ефремов и его время. С. 174. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Зарин Л*. Исторический театр. «Декабристы» // Олег Ефремов и его время. С. 171. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Лакшин В*. Указ. соч. С. 179. [↑](#footnote-ref-96)
96. Там же. С. 184. [↑](#footnote-ref-97)
97. *Лакшин В*. Указ. соч. С. 202. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Толмачева Л*. «Шумит, не умолкая, память-дождь» // Олег Ефремов. Альбом воспоминаний. С. 39 – 44. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Ефремов О., Свободин А*. Строить художественный театр нашего времени (диалог) // Искусство кино. 1978. № 12. С. 87. [↑](#footnote-ref-100)
100. О. Табаков, пришедший к руководству театром после смерти Ефремова, по существу продолжал политику Ефремова, начатую в 1980‑е годы, и еще шире распахнул двери театра. Новый руководитель стал выпускать большое количество премьер в сезон, приглашать разных режиссеров. Театр превратился в репертуарную антрепризу коммерческого толка. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Бродская Г*. Пробраться за коросту слов. Запись репетиций спектакля «Иванов» // Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М., 2007. С. 70, 71, 90. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Беньяш Р*. Георгий Товстоногов. Л.; М., 1961. С. 45. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Бахтин М. М*. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 458. [↑](#footnote-ref-104)
104. Цит. по: *Строева М*. Лучше умереть стоя… // Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 78. [↑](#footnote-ref-105)
105. Цит. по.: *Горфункель Е*. Смоктуновский. М., 1990. С. 29. [↑](#footnote-ref-106)
106. Там же. [↑](#footnote-ref-107)
107. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Ключ к образу. Л., 1970. С. 41. [↑](#footnote-ref-108)
108. *Громов П*. «Поэтическая мысль» Достоевского на сцене // Громов П. Герой и время. Л., 1961. С. 366. [↑](#footnote-ref-109)
109. *Товстоногов Г*. О Достоевском // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 15. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Берковский Н*. «Идиот», поставленный Г. Товстоноговым // Премьеры Товстоногова. М., 1994. С. 86. [↑](#footnote-ref-111)
111. Там же. С. 85. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Берковский Н*. Указ. соч. С. 87. [↑](#footnote-ref-113)
113. Там же. С. 88. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Товстоногов Г*. О профессии режиссера. М., 1967. С. 148 – 149. [↑](#footnote-ref-115)
115. Там же. С. 145. [↑](#footnote-ref-116)
116. *Зингерман Б*. «Варвары» // Премьеры Товстоногова. С. 105. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Бялик Б*. Вечно живые образы // Премьеры Товстоногова. С. 101. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Рудницкий К*. Истина страстей // Рудницкий К. Театральные сюжеты. С. 200. [↑](#footnote-ref-119)
119. *Зингерман Б*. Указ. соч. С. 103. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Товстоногов Г*. «Варвары» и «Мещане». Режиссерский замысел // Товстоногов Г. Классика и современность. М., 1975. С. 53. [↑](#footnote-ref-121)
121. Там же. [↑](#footnote-ref-122)
122. Там же. С. 54 – 55. [↑](#footnote-ref-123)
123. *Раевский В*. Из книги «Флейта Гамлета» // Премьеры Товстоногова. С. 121. [↑](#footnote-ref-124)
124. *Товстоногов Г*. Режиссер и драматург // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Кн. 1 – 2. Л., 1980. С. 52. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же. С. 54. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Владимиров С*. Победа человека, победа таланта… // Премьеры Товстоногова. С. 130. [↑](#footnote-ref-127)
127. Там же. [↑](#footnote-ref-128)
128. Однако это еще не тот субъективизм, когда воображение художника до неузнаваемости меняет изображаемую реальность, лишая ее естественных, достоверных пропорций и черт, целиком «окрашивая» своим настроением и видением. Такая субъективная реальность возникает в искусстве после реализма. Эфрос отходил от реализма уже в ранний период своей деятельности в ЦДТ, но только к периоду работы на Малой Бронной подойдет к концептуализму. [↑](#footnote-ref-129)
129. *Смелянский А*. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С. 61. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Крымова Н*. Юрский // Имена. Избранное. Книга первая. М., 2005. С. 465. [↑](#footnote-ref-131)
131. *Товстоногов Г*. А. С. Грибоедов. «Горе от ума». Режиссерский план Г. А. Товстоногова // Георгий Товстоногов. Собирательный портрет. СПб., 2006. С. 454. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Товстоногов Г*. «Варвары» и «Мещане». Режиссерский замысел. С. 59. [↑](#footnote-ref-133)
133. *Товстоногов Г*. А. Чехов. «Три сестры». Репетиция спектакля // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Кн. 2. С. 124. [↑](#footnote-ref-134)
134. Там же. С. 160. [↑](#footnote-ref-135)
135. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-136)
136. Там же. С. 120. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Товстоногов Г*. «Варвары» и «Мещане». Режиссерский замысел. С. 60. [↑](#footnote-ref-138)
138. Там же. С. 67. [↑](#footnote-ref-139)
139. Там же. С. 61. [↑](#footnote-ref-140)
140. Там же. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Макашин С*. Балалайкин и другие // Премьеры Товстоногова. С. 242. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Товстоногов Г*. У. Шекспир. «Король Генрих VI». Режиссерские комментарии // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Кн. 2. С. 169. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Товстоногов Г*. О наследии К. С. Станиславского // Георгий Товстоногов. Репетирует и учит. СПб., 2007. С. 199. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Свободин А*. Жизнь и смерть Холстомера // Свободин А. Театральная площадь. М., 1981. С. 56. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Товстоногов Г*. О постановке «Тихого Дона» // Товстоногов Г. Зеркало сцены. Кн. 2. С. 263. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Стишова Е*. История мятежной души // Премьеры Товстоногова. С. 273. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Товстоногов Г*. О постановке «Тихого Дона». С. 264. [↑](#footnote-ref-148)
148. *Стишова Е*. Указ. соч. С. 274. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Соловьева И., Шитова В*. Вселенная одного дома // Премьеры Товстоногова. С. 192. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Гершкович А*. Театр на Таганке. Benson, 1986. С. 47. [↑](#footnote-ref-151)
151. Цит. по: *Гершкович А*. Указ. соч. С. 56 – 57. [↑](#footnote-ref-152)
152. Цит. по: *Гершкович А*. Указ. соч. С. 236. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Любимов Ю*. Рассказы старого театрала. М., 2001. С. 233. [↑](#footnote-ref-154)
154. Там же. С. 237. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Демидова А*. Владимир Высоцкий. М., 1989. С. 61. [↑](#footnote-ref-156)
156. Там же. С. 59. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Гаевский В*. Славина // Гаевский В. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 108. [↑](#footnote-ref-158)
158. *Любимов Ю*. Указ. соч. С. 233. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Таганка: Личное дело одного театра. М., 2007. С. 42. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 314. [↑](#footnote-ref-161)
161. Цит. по.: *Демидова А*. Указ. соч. С. 67. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Демидова А*. Указ. соч. С. 71. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Указ. соч. С. 74. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Демидова А*. Указ. соч. С. 64. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Указ. соч. С. 104. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Смелянский А*. Указ. соч. С. 141. [↑](#footnote-ref-167)
167. Там же. С. 142. [↑](#footnote-ref-168)
168. Там же. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Указ. соч. С. 109. [↑](#footnote-ref-170)
170. Цит. по: *Гершкович А*. Указ. соч. С. 115. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Указ. соч. С. 364. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Гершкович А*. Указ. соч. С. 122. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. С. 125. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Абелюк Е., Леенсон Е*. Указ. соч. С. 184. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Любимов Ю*. Указ. соч. С. 518. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Захаров М*. Отказ от ленинского наследия — не крайность, а необходимость // Шатров М. Творчество. Жизнь. Документы: В V кн. Кн. III. Вопросы остаются. М., 2006. С. 295. [↑](#footnote-ref-177)
177. Там же. С. 296. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Захаров М*. Театр без вранья. М., 2007. С. 24. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Захаров М*. Контакты на разных уровнях. М., 2000. С. 19. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Романцова О*. Захаров взрастил «Вишневый сад» (интервью с М. Захаровым) // Культура. 2009. 23 сентября. [↑](#footnote-ref-181)
181. *Романцова О*. Захаров взрастил «Вишневый сад» (интервью с М. Захаровым) // Культура. 2009. 23 сентября. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Токарева М*. Если в зале появляются мужики, значит, идет спектакль, на который не жалко потратить время (интервью с М. Захаровым) // Новая газета. 2008. № 76. 14 октября. [↑](#footnote-ref-183)