

Виктор Борзенко

## **НА СТАРОМ АРБАТЕ** **Театр им. Вахтангова: прошлое и настоящее**



Москва 2016

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВМЕСТО ПРОЛОГА</b>	<b>3</b>
<b>МОСКВА. АРБАТ, 26</b>	<b>4</b>
Особняк Берга. Как всё начиналось	4
<b>ОМСК. ТЕАТР ДРАМЫ</b>	<b>42</b>
Жизнь в годы войны	42
<b>ОТ СТАЛИНГРАДА ДО БЕРЛИНА</b>	<b>48</b>
Фронтовой филиал	48
<b>И ВНОВЬ МОСКВА</b>	<b>51</b>
Переулок Садовских	51
<b>НЕГАСИМЫЙ СВЕТ</b>	<b>130</b>
Новая сцена	131
Арт-кафе	135
Первая студия	137
Симоновская сцена	140
Высшее театральное училище им. Щукина	141
Музей-квартира Вахтангова	144
Жилой дом вахтанговцев. Б. Левшинский пер., 8А.	147
Дом в Николопесковском	148
Дом во Владикавказе	149

## Вместо пролога

В истории Театра Вахтангова бывали разные периоды: взлеты и стагнация, победы и поражения. Но сегодня, с высоты XXI века, оглядываясь на почти столетний путь, заметен вектор насыщенной творческой жизни.

От истоков и до наших дней деятельность Театра Вахтангова – это восхождение к новым вершинам. Не первое десятилетие исследователи пытаются уловить, сформулировать секрет вахтанговского успеха. И вроде определения точные и выводы верные, но движется вперед история коллектива и становится ясно: нет, не всё еще сказано, не всё объяснено. Секрет по-прежнему остается нераскрытым.

Сколько коллективов пыталось пройти тот же путь, взрастив из ядра любительской студии со своим режиссером-лидером полноценный театр с внятной художественной программой и прочной системой ценностей. И, кажется, ориентиры известны, цели определены, энтузиазма достаточно, а система не складывается.

Изначально книга, которую читатель держит в руках, замышлялась как краткий путеводитель по всем объектам, которые сегодня составляют ветвистую крону Вахтанговского театра: от Студии до Новой сцены. Однако емкого рассказа не получилось. Слишком связаны между собой его дела и события, всё зарифмовано: одно немислимо без другого, каждая деталь имеет значение.

Не в этом ли еще один секрет вахтанговской культуры?

Выражаю сердечную благодарность директору театра **Кириллу Кроку** и художественному руководителю **Римасу Туминасу** за поддержку идеи этой книги, научным сотрудникам музея – **Ирине Сергеевой** и **Маргарите Литвин**, доктору искусствоведения **Дмитрию Трубочкину** и заведующей литературной частью **Людмиле Остропольской**, чья активная помощь в работе над рукописью оказалась бесценной.

Виктор Борзенко

## МОСКВА. АРБАТ, 26

### Особняк Берга. Как всё начиналось

К созданию собственного театра Вахтангов шел всю свою сознательную и, увы, короткую – 39 лет – жизнь. Он и в родном Владикавказе с юности ставил спектакли, и в МХТ ассистировал Станиславскому. И всегда при этом у него были ученики. В Москве первые занятия с артистами-любителями Евгений Богратионович провел еще в 1913 году. Эти встречи носили исключительно добровольный характер, но сплотили вокруг себя молодежь. На протяжении нескольких лет коллектив дробился, менял адреса и названия (самое звучное – Студия Вахтангова) и в конечном итоге 13 сентября 1920 года был принят в семью Художественного театра под названием его Третьей студии.



Осенью 1920 года студия переехала из Мансуровского переулка в полуразрушенный пожаром, пустовавший особняк фабриканта Василия Берга на Арбате, 26.

Под ногами трещало стекло, хрустела штукатурка. Интерьеры одного из красивейших московских зданий (архитектор Александр Каминский),

построенного в 1873 году на месте владений князя Голицына, изрядно пострадали во время Гражданской войны. Потребовался год, чтобы привести его в порядок. Архитектор Лев Машков составил проект переустройства здания в театр. В парадной гостиной установили 12 рядов кресел на 150 мест, сцену соорудили на невысоком помосте в соседнем помещении и затем, проломив стену и сделав кирпичный портал, объединили эти два пространства.

Первые зрители переступили порог особняка 13 сентября 1921 года. Этот день вахтанговцы решили считать официальной датой рождения своего коллектива, хотя в предшествующие годы свои студийные спектакли они играли не раз.

«Как водится, ремонт закончился чуть ли не накануне открытия, – писал **Борис Захава**. – В течение последних двух-трех дней сами студийцы выгребали из помещения мусор, подметали, мыли, скребли, чистили, расставляли мебель... В день открытия Евгений Богратионович, зайдя утром в студию, почувствовал полное отчаянье: совсем не было похоже на то, что вечером в этом помещении можно будет играть спектакль – такой кругом царил невероятный хаос. Но кончилось все, слава богу, благополучно. К началу спектакля помещение было вымыто, вылизано и проветрено».

Вечером 13 сентября вахтанговцы сыграли «Чудо святого Антония» Метерлинка – историю семьи, обескураженной воскрешением из мертвых своей тетушки.

По воспоминаниям Рубена Симонова, пьесу Метерлинка предстояло сыграть так, чтобы «спектакль по духу своему был как можно более созвучен времени, чтобы в нем зритель увидел, почувствовал гневное обличение пороков общества – ханжества, бездушия, мещанской ограниченности. Мы стремились сделать это, пользуясь приемом сатирической комедии».

Зал переполнен. Среди публики – писатели, художники, дипломаты... По окончании спектакля состоялся концерт с участием Станиславского,

Южина, Михаила Чехова, певицы Зои Лодий и, конечно, самого Евгения Богратионовича.



Москва приветлива к новоявленному коллективу. О «Чуде...» пишут в газетах, о постановке тепло отзываются в Художественном театре, Мейерхольд говорит о Вахтангове, как о своем единомышленнике.

Что же представляло собой наспех приспособленное под театр здание? Интересное описание находим в воспоминаниях Леонида Шихматова:

«Великолепные залы особняка были предназначены для фойе. Зритель входил в большой, отделанный мрамором подъезд, поднимался по мраморной лестнице, украшенной статуями, приводившей к мраморной колоннаде, дверь из которой вела в зрительный зал и в очень большое, так называемое, красное фойе, отделанное красным деревом в славянском стиле, с высокими массивными, покрытыми художественной резьбой, дверями. Огромные диваны, стоявшие по стенам, были также резные. По другую сторону зрительного зала было голубое фойе, отделанное знаменитым мебельщиком Фишером в стиле библиотеки Ватикана и сплошь покрытое толстым голубым ковром. Голубые гобелены, резные камин и диваны оттеняли прелести отделки».

Представляется, что это был уютный камерный театрик с двумя небольшими фойе, умеренной скульптурной отделкой, карнизами, лепными кронштейнами и узорными лестничными перилами.

Репетиции проходили в желтом фойе. Рядом с ним располагался кабинет Евгения Вахтангова. По легенде, уцелевший диван с резными львами на подлокотниках, массивные напольные часы и огромный красного дерева буфет некогда украшали кабинет режиссера.

Сегодня эти произведения мебельного мастерства можно увидеть во время экскурсий по театральному закулисию. Неоднократно ими интересовались знатоки и коллекционеры, поступали предложения от столичных музеев, но вахтанговцы бережно хранят экспонаты – то единственное, что уцелело от старинной обстановки особняка.

27 февраля 1922 года под звуки веселого марша четыре итальянские народные маски – Тарталья, Бригелла, Панталоне и Труффальдино – в шуточных ярких костюмах выходят на сцену и дружно оповещают:

– Представление сказки Карло Гоцци «Принцесса Турандот» начинается!

Этим радостным парадом начинался не только спектакль – открывалась новая страница в истории театра. Успех был невероятный. По окончании действия Михаил Чехов, вскочив на кресло, провозгласил:

– Браво Вахтангову!

И в ту же секунду в зале поднялась буря восторга. Фурор, ликование, бесконечные овации.

Пожилая интеллигенция и студенты, рабочие и нарядно одетые нэпманы... Всех закружил нехитрый мотив сказки Гоцци.

В парфюмерных магазинах появились духи «Принц Калаф», на вечеринках повсюду танцевали под вальс Сизова и Козловского. «Принцессу Турандот» знали все.

– Вы нашли то, чего так долго, но тщетно искали многие театры, – отметил в день премьеры Станиславский.

Что же было в спектакле особенного? Прежде всего – легкая (в смысле лишенная монотонности) актерская игра.



– Представьте себе, – говорил Вахтангов на репетиции, – выходит на сцену актер. Это герой. Глаза его пылают страстью. Он говорит монолог. Искренне страдание звучит в каждом его слове. По щекам его текут слезы. Но он не прячет их от зрителя. Он несет их на авансцену: вы видите, как я плачу, как я страдаю, как я люблю!.. Но вот монолог окончен. Бурные овации публики. И сквозь не просохшие еще слезы он улыбается зрителям. Он ловит летящие из зрительного зала апельсины и посылает воздушный поцелуй сидящей в пятом ряду прелестнице.

Спектакль был проникнут высокой иронией, сценическим гротеском. Трагедия князей и княжен то и дело прерывалась комедией масок. Минуты истинных страданий бесследно исчезали в нелепой суете, в бестолковой суматохе все путающих, всем мешающих Тартальи, Бригеллы, Труффальдино и Панталоне. Опять внезапно гас свет, и опять внятно звучали трагедийные ноты...



Вахтангов был противником бытового театра. В его мироощущении фантастическое обладало подчас еще большей правдивостью, чем сама реальность.

Здесь всё противоречило современности: изысканные фракы мужчин и ослепительные платья женщин, созданные знаменитой портнихой **Надеждой Ламановой**, чья рука еще ощущала лоск дворянских балов. Мгновение – взлетали яркие, легкие ткани, и актеры становились сказочными персонажами, а слуги, именуемые *цанни*, превращали сцену в улицу Пекина. Случайные вещи в руках актеров приобретали новый, игровой смысл: кашне превращалось в бороду хана, абажур – в головной убор мудреца, скатерть – в плащ, теннисная ракетка – в скипетр, а крышка конфетной коробки – в портрет красавицы.

Во всем строе спектакля Вахтангова – в условности и остроте его оформления, в лукавом обнажении театральной техники и машинерии (колосники висели прямо на виду, и цанни меняли «декорации» на глазах у всех), в праздничности нарядов, подсказывающих «игру в театр», в отказе от реалистического правдоподобия, в музыкальном построении движений и речи, в интермедиях на современные темы и в импровизации в духе комедии дель арте – во всем просматривался объявленный Вахтанговым фантастический реализм.

«Принцесса Турандот» стала последним спектаклем Евгения Богратионовича. 29 мая 1922 года режиссер, на протяжении долгих месяцев боровшийся с тяжелым недугом, ушел из жизни. Однако его спектакль, названный Станиславским лучшим продолжением мхатовских традиций, на долгие годы стал знаменем театра. Его играли вплоть до начала Великой Отечественной войны. Затем восстановили в 1963 году и не расставались до начала 2000-х. За эти годы состав «Турандот», разумеется, многократно менялся. Заглавную роль исполняли Цецилия Мансурова, Юлия Борисова, Марианна Вертинская, Марина Есипенко и другие актрисы.

В 1997 году к 75-летию спектакля перед фасадом театра появился фонтан-памятник принцессе Турандот. Скульптор **Александр Бурганов**.

Помимо «Чуда святого Антония» и «Принцессы Турандот», незадолго до смерти Вахтангов успел приспособить для этой сцены свою студийную постановку «Свадьбы». Спектакль назывался «Чеховский вечер» (вышел в ноябре 1921 года). И фактически три эти названия составляли репертуар осиротевшего коллектива. После смерти Евгения Богратионовича начался долгий путь поисков своего режиссера.

В ту пору Вахтанговский коллектив фактически относился к студиям Художественного театра и формально за это «разветвленное древо» отвечал один из отцов-основателей МХАТа Немирович-Данченко. Однако после смерти Вахтангова он засомневался, останется ли Третья студия живым организмом. Больше всего режиссер опасался, что ученики Евгения Богратионовича, познавшие успех «Принцессы Турандот», начнут ставить «подтурандоченные» спектакли.

Так и случилось, например, в марте 1923 года, когда молодой Борис Захава поставил комедию Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше». Поражение постигло и гоголевскую «Женитьбу» в постановке Юрия Завадского (Немирович-Данченко назначил его директором Студии). Были и другие неудачи, подтверждающие одно: ни «Чудо», ни «Свадьба», ни «Гадибук» (спектакль Вахтангова, выпущенный в еврейской студии «Габима») копированию не поддаются. Разве что следование за формой «Турандот», формой иронической «игры в театр», выделяло вахтанговцев на фоне других коллективов.

Со дня смерти Вахтангова прошло больше года, а новый творческий лидер никак не появлялся. В 1924 году из-за разногласий с артистами Завадский вынужден был покинуть Студию. На должность директора Немирович назначил актера **Освальда Глазунова**. Однако глобально картину это не меняло: директор по сути своей не мог решить самой острой проблемы, стоящей перед коллективом, хотя попытки предпринимались

отчаянные. Устраивались бесчисленные совещания, студийцы пытались своими силами ставить спектакли, но положение только усугублялось.

Наконец, в преддверии сезона 1924/1925 гг. в Студию пришел режиссер **Алексей Попов**. Дело в том, что еще при жизни Вахтангова он, будучи учеником Евгения Богратионовича, уже ставил в этом коллективе (точнее – в той его части, которая называлась Мансуровской студией) блоковскую «Незнакомку». Но тогда, впрочем, был малоопытен, и «Незнакомка» не удалась, а теперь прошли годы – наступило время реванша.

Обнадеживало в этом решении не только то, что Попов считал Вахтангова своим главным учителем, но и то, что у режиссера к 1924 году был солидный опыт (несколько лет своей жизни он провел в провинции, пытаясь создать театр по образцу МХТ). По возвращении в Москву первой его постановкой в Третьей студии стали «Комедии Мериме» с Цецилией Мансуровой в роли вымышленной испанской артистки Клары Газуль и Рубеном Симоновым – вице-королем Перу. (В ярком заразительном спектакле увидели родство с «Принцессой Турандот» и признали Попова «своим»).

Приступая к работе, Алексей Дмитриевич обозначил программу театра. Для того, чтобы Студия сохранила творческую целостность и сформировала столь же привлекательный репертуар, ученики Евгения Богратионовича должны были пробовать себя в режиссуре. Пробовать настойчиво – невзирая на досадные поражения минувшего сезона.

И вот уже вслед за Поповым (буквально через несколько месяцев после «Комедий Мериме») **Рубен Симонов** выпускает «Льва Гурыча Синичкина». Рецензенты отмечают, что *«многое в этом водевиле идет от “Турандот”, от ее легкой и праздничной игры, лукаво оглянувшейся на современность»*. На втором году жизни без Учителя Студия доказывает главное: она – жизнеспособный, живой организм.

За билетами на «Льва Гурыча» стояли очереди. Легкий стремительный водевиль, в центре которого – судьба старого актера, быстро завоевал

популярность. За несколько сезонов его показали 250 раз. Что было в нем особенного? Студийцам не хотелось воспроизводить старый актерский быт, они стремились сказать о современности. Для этого Николай Эрдман написал интермедии, пародировавшие приспособленчество и халтуру в искусстве. Так, например, товарищ Дездемонова оперировала рабочего Кассио, а Яго оказывался сыном владельца прачечной.



Художник Борис Эрдман выстроил на сцене театрик с амурчиками и лозунгом *«Искусство трудно, а критика легка»*. По замыслу Рубена Симонова, там шла пародия на популярные в 1920-х годах спектакли «из

жизни буржуазии». Пародировалось всё, включая мизансцены и сценографию: четыре пары танцевали фокстрот на фоне подвешенного велосипеда и декораций-конструкций. Как тут не вспомнить Мейерхольда с его острой жаждой новизны на сцене. Кстати, сам Всеволод Эмильевич в те годы регулярно навещал вахтанговцев, приходил на репетиции «Льва Гурыча», поскольку считал своим долгом поддержать коллектив в столь сложный период.

Постановка Рубена Симонова оказалась далеко не единственной, выпущенной учениками Евгения Богратионовича в те годы. Такое стремление обеспечивало главное – сохранение вахтанговских традиций, формулировку его режиссерского метода. После «Льва Гурыча» Симонов поставил «Марион де Лорм» (1926), «На крови» (1928) и «Сенсацию» (1930). Иосиф Толчанов выпустил «Партию честных людей» (1927) и «Пятый горизонт» (1930), Борис Захава – леоновских «Барсуков» (1927), а Павел Антокольский и Осип Басов – «Коварство и любовь» (1930). Можно привести и другие примеры. Но главное, что этот путь – путь проб и ошибок – придавал коллективу удивительную жизнестойкость, хотя и не все студийцы захотели оставаться в Студии. Немирович-Данченко сумел перетянуть во МХАТ Ангелину Степанову, Алексея Грибова, Василия Орлова, Николая Горчакова, Веру Марецкую и др.

Стилистика ироничной игры, пластики и гротесковых приемов в театре импонировала Попову. За окном текла жизнь измученной революционным лихолетьем Москвы. Социальная неразбериха, кардинальная перестройка уклада жизни, неустроенный быт и ломаные судьбы... Но все это забывалось здесь, в старом арбатском особняке, когда несколько раз в неделю над сценой зажигался свет и начинался спектакль. В тот сложный период, по словам театроведа Павла Маркова, людям «очень нужна была лирика и шутка – не только как контраст к трудной действительности, но и как выражение ее праздничности, целиком теперь ушедшей в будни».

Развивая вахтанговскую традицию, Алексей Дмитриевич решил ставить «Дядюшкин сон» – мелодраматичную, водевильную историю, задуманную еще Михаилом Чеховым при жизни учителя. Однако решения XII съезда РКП (б) нарушили эти планы, потребовав от театров революционного репертуара. Деятели сцены, кто не эмигрировал, отчетливо понимают: в театре наступают новые времена и уклониться «от линии партии» не удастся теперь никому.

В 1925 году у вахтанговцев проходит собрание, на котором Попов объявляет, что премьерой «Синичкина» завершился так называемый учебный период деятельности Студии. За эффектной формулировкой скрывалась очевидная мысль – театру, чтобы выжить, нужно менять направление.

В 1924-1925 годах материал, созвучный времени, активно ищут все театры. Ищут настойчиво, но решения принимаются робко. Во МХАТе выходит «Пугачевщина» Тренева (режиссер спектакля Немирович-Данченко тщетно пытался провести параллель между русскими бунтами). Малый театр ставит патетическую, весьма умозрительную пьесу Билль-Белоцерковского «Лево руля!». В Государственном академическом театре оперы и балета на языке танца исполняют «Красный вихрь» с настойчивым примечанием в скобках: «Большевики». Даже в классическом репертуаре некоторые театры ищут «привязку к современности». 17 ноября 1924 года на сцене МХАТ-2 Михаил Чехов исполнил главную роль в шекспировском «Гамлете», сыграв трагедию принца датского, как трагедию современного человека...

В своих мемуарах Попов пишет, что лично для него выбор современного произведения не был столь очевиден, поскольку «в те далекие годы драматургия как форма литературы отставала от романа и повести». И все же интересных героев нашел он на страницах повести Лидии Сейфуллиной «Виринея». В повести рассказывалось о далекой оренбургской деревне в годы революции и о застенчивой строгой любви Виринеи (Елизавета Алексеева) и вдового солдата Павла (Борис Щукин).

«Произведение мы сократили почти вдвое, – писал Попов, – выбросили несущественные сцены и ряд персонажей. За счет этого увеличилось количество народных сцен и, самое главное, ярче стали образы представителей новой деревни».

Режиссер в этом спектакле работал над созданием «атмосферы». Ему хотелось, чтобы все было настоящим.

«Сейфуллина привлекала в студию много деревенской молодежи, среди которой была и сестра Сергея Есенина, – свидетельствует режиссер. – Они с упоением пели для нас деревенские частушки, а мы жадно вглядывались в их лица, слушали их рассказы о революции в деревне».

В спектакле жила эпическая ширь, фольклорная Русь с ее вечным покоем, вечным плачем и лихими праздниками. Вахтанговцев с этой постановкой в дальнейшем связывал особенный повод для гордости. Дело в том, что одно время во всех учебниках по режиссуре описывалась сцена выборов, где минимальным числом артистов Алексей Дмитриевич создал эффект бурной толпы. В одном из эпизодов, например, перед зрителями была изба волостного правления с урнами: народ толпился в дверях, заглядывал в окно, молодежь висела на плетне, все давали советы, спрашивали, толкались – галдеж стоял невыносимый... С этого спектакля началась слава Попова как постановщика массовых сцен.

После того, как на «Вирине» 16 апреля 1926 года побывал Сталин и оставил одобрительную запись в книге отзывов, в жизни Студии начался новый этап. Вахтанговцы получили государственную дотацию, благодаря которой в особняке началась реконструкция. Летом со стороны нынешнего Б. Николопесковского переулка возвели пристройку, что позволило удлинить партер и сделать балкон. Так что в новом сезоне на спектакли вахтанговцев вместо прежних ста пятидесяти приходило уже по шестьсот человек.

13 ноября 1926 года – в день своего пятилетия – Студия была официально переименована в Государственный академический театр имени Вахтангова. Она не принадлежала больше к системе МХАТа, однако и своей

четкой программы пока еще предъявить не могла. С одной стороны, очевидным было сохранение вахтанговского стиля, с другой – этому стилю предстояло отвечать запросам времени.

В 1926 году вахтанговцам казалось, что они нашли оригинальный выход из создавшегося положения, заказав молодому газетчику **Михаилу Булгакову** «Зойкину квартиру» – комедию «о гримасах нэпа». Премьера состоялась 28 октября – ровно через две недели после того, как МХАТ выпустил «Дни Турбиных». Москва в одночасье узнала о новоявленном драматурге. На «Зойкину квартиру» с замечательными работами Симонова и Мансуровой, Горюнова и Толчанова выстроились очереди. Зрители заговорили об очередном успехе вахтанговцев, однако майская резолюция 1927 года принесла в жизнь театра очередные перемены: партия и правительство требовали продолжать поиски современных пьес.

В рядах критиков началась привычная в таких случаях рефлексия: еще недавно с восторгом принятая «Зойкина квартира» вдруг в одночасье превратилась в «мещанский водевиль», «пустую пьеску», излишнюю на советской сцене. В августе 1928 года Главрепертком потребовал исключить из репертуара Театра им. Вахтангова эту пьесу за «искажение» советской действительности.

Поиски современного материала продолжают с новой силой. Самый старший ученик Вахтангова **Борис Захава** в 1927 году ставит леоновских «Барсуков» (опять же о русской деревне времен Гражданской войны), а Алексей Попов обращается к пьесе Лавренёва «Разлом», посвященной событиям на крейсере «Аврора».

И вновь – революционная агитка, массовые сцены, патетика. Все это было в духе времени, хотя и не совсем вязалось со стилистикой фантастического реализма «Принцессы Турандот». В финале спектакля корабль уходил в море, на его мачте медленно поднимался красный флаг, увеличиваясь в размерах, как парус, и под звуки «Интернационала» зрители читали цифры: 1917-1927. Флаг превращался в занавес.



В 1928 году французский импресарио Фирмен Жемье предложил Театру им. Вахтангова принять участие в фестивале европейских стран. Согласно условиям форума, каждой отводилась стране отводилось по одной неделе в театре «Одеон».

Луначарский рекомендовал играть в Париже «Турандот» и «Виринею» (но повезли к тому же «Чудо святого Антония» и «Карету святых даров»). «Виринею» решено было сыграть только один раз, последним спектаклем, так как было ясно, что постановка обретет большой политический резонанс и привлечет особое внимание белоэмигрантов.

«Спектакли “Турандот” проходили с бурным, настоящим успехом и у французской публики, и в эмигрантских кругах, – писал в мемуарах Алексей Попов. – Можно себе представить, до какой степени накалилась атмосфера к моменту показа “Виринеи”! Площадь перед “Одеоном” была запружена людьми. Публика, даже имевшая билеты, не могла пробиться в театр. И курьез заключался в том, что французские полисмены, энергично работая локтями, обеспечивали парижанам доступ на “советскую агитку”.

Зрительный зал раскололся на две части. Одна состояла из разного рода белых эмигрантов, другая – из публики, настроенной благожелательно. Реакции зрительного зала были необычайно бурными. Одни и те же реплики вызывали аплодисменты одной половины зрительного зала и протестующий свист другой. Паузы из-за бурных и противоречивых реакций были иногда огромны. Спектакль, и без того длинный, окончился на полчаса позднее, и, несмотря на это, никто из зала не двинулся».

В 1929 году проходит заключительный, но при этом наиболее масштабный этап перепланировки здания. На сей раз пристройка к особняку возводится со стороны двора. Партер расширяется до 1100 мест, строятся новая сцена, гримуборные и склад для декораций. Театр им. Вахтангова превращается в один из самых крупных театров столицы. В духе времени архитекторы не оставляют живого места от симпатичного старомосковского фасада особняка Берга. Нещадно сбиваются карнизы и лепнина, над входом

появляется бетонный козырек, но внешний вид здания становится примитивным: теперь это чистая коробка, лишенная архитектурных изысков XIX века.

Репертуар формируется под стать новой традиции. На сцене громыхают орудия, бастуют рабочие, свергается старый режим, звучат призывы и лозунги... Избежать соцзаказа театр, понятно, не мог. Но все же вахтанговцы делают многое для того, чтобы не утратить своей студийной особенности. В 1927 году Толчанов ставит «Партию честных людей» Жюлья Ромэна, в 1930-м выходит «Коварство и любовь» в режиссуре Антокольского, Басова и Захавы, где вновь торжествуют гротеск, острая художественная форма и, конечно, фантастический реализм.

«Загляните в особняк на углу Арбата и Николопесковского переулка, – говорил Мейерхольд. – То, что здесь сорганизовано, – дело рук вождя (имеется в виду Вахтангов. – **В.Б.**). Здесь точно крепость, всегда готовая к осадному положению. Сосредоточенная деловитость – строго распределены роли всех занятых обслуживанием технического аппарата. Сношения – с телеграфной лаконичностью. Каждый квадратный аршин площади так подставлен солдатам армии, что он и вынуждает к работе, и располагает к ней. Каждый час отмечен своей необходимостью. Вот лагерь отдыхает, вот он харчует, вот он учится, вот он сражается».

Алексей Попов хотя и являлся главным режиссером театра, не был свободен в своих творческих решениях. С одной стороны, под занавес нэпа сталинская номенклатура, взявшая курс на ликвидацию кулака как класса, требовала от театров новой идейной борьбы. Закручивались гайки, от репертуара ждали злободневную обоснованность (термин «соцреализм» появился именно в эту пору) – жизнь художников наполнялась атмосферой удушья.

С другой стороны, сами вахтанговцы не отдавали Попову всех должностных полномочий. Выбор пьесы, распределение артистов на роли, сценографическое решение – эти и другие ключевые вопросы решались

исключительно коллегиально. К концу 1920-х годов отношения переросли в конфронтацию: Попов говорил, что ему «приходится попрошайничать» и часто терпеть высокомерно-коллегиальный отказ.

В 1928 году, стремясь повторить успех сейфуллинской «Виринеи», Алексей Дмитриевич попросил **Юрия Олешу** сделать инсценировку своей нашумевшей повести «Зависть» – о трех поколениях людей, чья молодость пришлась на конец XIX века, революцию и, наконец, нэп. Так в марте 1929 года в репертуаре театра появился спектакль «Заговор чувств», в котором Попов делал ставку на Человека, его живые искренние чувства. Подспудно читалась тоска режиссера по настоящей высокой любви, которая невозможна без ревности и отчасти зависти. А главное – в его музыкальной постановке звучал ужас перед лицом агрессивно наступающей «фабрики-кухни».

По свидетельству очевидцев, это был интересный, оригинальный спектакль, заметно выделявшийся на фоне агиток тех лет с блистательной игрой Горюнова, Глазунова и Москвина. Однако по этой же самой причине созданный при театре художественно-политический отдел (туда входила городская номенклатура и рабочие) постановку не принял, усмотрев в ней сюжет «не для рабочих, а для советского интеллигента». Фраза быстро разошлась по театру – стало понятно, что конфронтация существует не только между Поповым и вахтанговцами, но и между зрителями.

Эпоха, повсеместно ищущая «скрытого врага», наступала на театр. На одном из диспутов Захава оборвал рабочего, пытавшегося внушить артистам, что в театре не место для интеллигентских произведений, нужно смотреть на жизнь завода, на жизнь низов, говорить с ними на одном языке. «Мы, актеры, все интеллигенты, рабочих актеров у нас нет», – ответил Борис Евгеньевич, и по залу прокатился ропот.

Между тем Попов стремился учесть все «пожелания трудящихся». И это, похоже, привело к тому, что поставленный им в марте 1930 года катаевский «Авангард» потерпел полную неудачу. Отношения с худсоветом окончательно зашли в тупик – Алексей Дмитриевич навсегда покинул свой

коллектив. Симптоматично было и появление заметки в «Литературной газете» от 12 мая, где подтверждалось, что Алексей Попов выбывает из состава Театра им. Вахтангова «ввиду расхождения по вопросам художественно-идеологического руководства». В последующие годы он возглавлял Театр революции, а затем – Центральный театр Красной армии.

Уход Алексея Попова, наверное, и стал для театра драматичным событием, но все же, как показала история, вахтанговцы пережили этот период достаточно мужественно. Главных режиссеров на смену Попову не искали вплоть до 1939 года. Театром руководил худсовет, продолжая воплощать уже испробованный метод: советские пьесы в афише сочетались с классикой.

Про классику – разговор отдельный. Но что касается советских пьес, то здесь у вахтанговцев была особая тема. Во-первых, сам Евгений Богратионович в свое время принял революцию и мечтал поставить для новой страны какой-нибудь важный спектакль (заветы учителя, понятно, обязывали его учеников). А, во-вторых, вахтанговцы, словно соревнуясь со МХАТом, продолжали искать современных авторов. Среди таких новоявленных драматургов оказался, в частности, Николай Погодин.

В 1930 году Басов, Миронов, Орочко и Щукин выпускают «Темп» по его пьесе – спектакль, в котором главенствует тема труда. Пять лет спустя выходят его же «Аристократы» (в постановке Захавы). А в 1937 году Рубен Симонов ставит «Человека с ружьем», где главным героем становится Ленин (роль играл Борис Щукин).



Даже в самые махровые советские времена, наверное, не было такого коллектива, который слишком уж всерьез относился бы к постановке идеологически правильных пьес. Как-то само собой, совершенно негласно в актерских кругах сформировалось иронично-снисходительное отношение к «спущенному сверху» репертуару: дескать, да, мы выходим в ролях сталеваров и матросов, выполняем соцзаказ, но зато ведь играем и настоящую классику.

Не всегда пьесы о заводских собраниях и перевыполненном плане могли удовлетворить взыскательный зрительский вкус. Понимая это,

вахтанговцы не раз дорабатывали пьесы, пуская в ход наблюдательную изобретательность (или, как шутили они, изобретательную наблюдательность).

Так, например, в пьесе «Аристократы» рассказывалось об уголовниках, которых отправили на исправительные работы в трудовой лагерь Беломорстроя. И, конечно, театр имел полное право нафантазировать себе уголовный мир, сыграв на собственный вкус отъявленных отщепенцев. Наверняка артисты мастерски разработали бы характеры, придумали бы колоритные сцены, художники облачили бы персонажей в соответствующие костюмы. Однако такой умозрительный подход не вполне устраивал вахтанговцев. Дабы придать постановке злободневность, участники спектакля через московский угрозыск добились разрешения присутствовать на допросах аферистов и воров, побывали в камерах преступников.

«Наступил день, когда следователь, он же начальник отдела, где разбираются дела о убийстве и бандитизме, устраивает преступникам очную ставку, – писал в мемуарах Рубен Симонов. – Взгляды, которыми обменялись бандиты, их реакция, предельное недоумение и растерянность – такого в театре не нафантазируешь, это надо было видеть. Манера разговора между следователем и преступниками была простая и, я бы сказал, “дружелюбная”. На одном из допросов Ванечка выразил свое недовольство начальнику. “Ты что же, обещал устроить свидание с матерью, и не устраиваешь!” – “А ты выйди в коридор и позови ее, она там”, – ответил дружелюбно начальник. Прямо скажу, я заволновался. Свидание преступника с матерью, слезы матери, отчаяние Ванечки, который, может быть, видит мать в последний раз, вот что рисовалось моему воображению. Как все это не соответствовало действительности! Вошла старая женщина. Ванечка даже не посмотрел, не встал, величественно протянул левую руку, которую с поклоном пожала мать, тут же начавшая говорить, как заведенная, о самых обычных бытовых делах. Опять моя актерская фантазия обманула меня. Оказывается, в этом

мире уголовников чувства, отношения, поведение иные, чем в обычной среде».

Спектакль с участием Рубена Симонова, Освальда Глазунова, Константина Миронова и Елизаветы Алексеевой стал событием для театральной Москвы. И мало кто обращал внимание на ложный ход погодинской пьесы: никакой трудовой лагерь на свете, разумеется, не способен «перековать» преступника в высоконравственного человека. Привлекало другое: достоверность актерской игры, правда образов, психологизм.

Начиная с 1927 года с Театром им. Вахтангова сотрудничал художник и начинающий режиссер Ленинградского театра комедии **Николай Акимов**. Сначала он оформляет спектакль «Разлом», затем – «Заговор чувств» (1929), «Коварство и любовь» (1930), «Авангард» (1930) и «Сенсацию» (1930), а в 1932 году берется поставить «Гамлета», утверждая, что это жизнерадостная, авантюрная пьеса, почти комедия о борьбе молодого человека за престол.

Однако в своих поступках режиссер не был свободен – сказывался диктат многочисленных постановлений и резолюций. Если еще недавно Мейерхольд мог ломать и перекомпоновывать текст, то Акимову такой возможности не дали. И все же в его трактовке Офелия выглядела легкомысленной, а о Гамлете (его играл комедийный актер Анатолий Горюнов) Юзовский написал, что он «сила, характер, воля. Гамлет – радость, бодрость, жизнь. <...> У Гамлета достаточно крепкие и сильные руки, чтобы связать время. Никаких нет у него слабостей, никаких колебаний, никаких интеллигентских „почему“ да „зачем“. Он весельчак и храбрец, крепкий боевой парнишка».

Для Акимова было очень важно, что Гамлет – живой человек, весельчак и шутник. Изображая сумасшествие, он появлялся на базаре в ночной сорочке, с кастрюлей на голове, огромной морковью, а то и с визжащем поросенком в руках. В патетический момент он наступал на

шлейф королеве, а один из монологов произносил в ванной, намазываясь и бреясь.

Оригинальным был, например, эпизод с «Мышеловкой». Двор во главе с Клавдием (Рубен Симонов) и Гертрудой (Анна Орочко) сидел лицом к зрительному залу в глубине сцены, а бродячие комедианты спиной к зрителю разыгрывали сцену убийства. После убийства короля Клавдий устремлялся вон из ложи, опускался занавес, Клавдий шел через всю авансцену, и длинный шлейф красного плаща тянулся за ним как след пролитой крови.

Вахтанговская сцена позволяла тридцатилетнему Акимову в полную мощь реализовать свой талант – талант режиссера и сценографа. Занавес был сделан в виде средневековой кольчуги. Массовые сцены на фоне городской панорамы напоминали полотна Брейгеля. Сцена с черепом Йорика шла в огромном кабинете Гамлета, где он с Горацио занимался научными исследованиями. В сцене охоты были задействованы три лошади и стая собак.

Критики спорили и не могли прийти к единому мнению. Одна часть искренне хвалила, восхищаясь не только актерскими работами, но и замечательной музыкой Шостаковича. Другая – выражала недовольство, недоумение, непонимание... В этих оценках очевидно было одно – дерзкий акимовский «Гамлет» принес театру успех. Однако деспотизм сталинской эпохи не прошел для театра бесследно. Широко развернувшаяся кампания по борьбе с «формализмом» к 1933 году дотянулась до «Гамлета»: нужен был выразительный пример спектакля, «чуждого советскому зрителю». В итоге к «Гамлету» приклеили ярлык формализма. А самого Акимова доброжелатели просили пока не ставить спектакли – до лучших времен.

24 сентября 1932 года Театр им. Вахтангова выпустил спектакль «Егор Булычов и другие». Это было первое обращение театра к творчеству **Максима Горького**. Причем сотрудничество родилось по инициативе самого писателя. Еще в июне 1931 года Алексей Максимович, недавно вернувшийся из Италии, стал посещать спектакли Вахтанговского театра. И,



наконец, в одной из бесед с актерами сообщил, что готов отдать театру свою новую пьесу, охватывающую конец 1916 и начало 1917 года. Ее главным героем является богатый промышленник, который тяжело заболел. Предчувствуя скорую смерть, оглядываясь на свою жизнь, он сожалеет, что прожил ее неправильно. Из последних сил Булычов спорит с чуждыми по духу людьми, которые его окружают – проворовавшимся управляющим Башкиным, духовным наставником попом Павлином, членами семьи и близкими, которые с железной хваткой начинают делить наследство...



Борис Щукин играл своего Булычова энергичным бунтарем, неукротимым спорщиком, который, по словам актера, «сражался со смертью, потому что любил жизнь со всеми ее радостями». Прозревший, задавал он вопрос Богу: за что смерть человеку? Тосковал, по-новому взглянув вокруг

себя: не на той улице жил! В сцене с Меланией, желая позлить ханжу, заводил граммофон и под «Камаринскую» пускался в пляс, вышвыривал проклинающую его игуменью за дверь и только затем, согнувшись от боли, падал на стул.

В работе над постановкой Горький принял непосредственное участие, поясняя актерам свой замысел и корректируя режиссерский план Бориса Захавы. Спектакль шел в декорациях Владимира Дмитриева – тесном, с низкими потолками пространстве, в котором, казалось, почти не было быта.

После премьеры Алексей Толстой писал Горькому: «Вы никогда не поднимались до такой простоты... именно таким должно быть искусство... Спектакль производит огромное и высокое впечатление».

Сам же Захава причину успеха «Булычова» видел в том, что ему, режиссеру, удалось применить на Вахтанговской сцене методы Всеволода Мейерхольда.

«Я долго не мог понять, почему никто из критиков моего спектакля ни в статьях, ни в устных выступлениях ни разу не отметил влияния Мейерхольда на мою работу, – писал Борис Евгеньевич. – Но потом понял: Мейерхольд применял изобретенные им приемы в условиях своего театра, я же пользовался ими в творческих условиях, сложившихся в коллективе вахтанговцев. Оказалось, что, перенесенные на вахтанговскую почву, они выглядят несколько иначе и дают другой результат, – поэтому критики могли их и не узнать».

Год спустя сотрудничество Захавы и Горького продолжилось в работе над спектаклем по второй части «Булычова» – «Достигаев и другие» (1933), однако эта постановка в репертуаре продержалась недолго.

В середине 1930-х годов последовательно устранялось все, что не вмещалось в рамки соцреализма. Кампания по борьбе с формализмом замыкала свой круг. 28 января 1936 года «Правда» опубликовала злополучную статью «Сумбур вместо музыки», уничтожавшую оперу Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», затем последовали статьи

«Балетная фальшь», «Какофония в архитектуре», «О художниках-пачкунах». После премьеры во МХАТе булгаковского «Мольера» председатель Комитета по делам искусств Керженцев написал Сталину донос о том, что своей пьесой Булгаков в завуалированной форме «хочет вызвать у зрителей аналогию диктатуре пролетариата и при “бессудной тирании” Людовика XIV». В результате спектакль сняли с репертуара, а отовсюду изгнанный Булгаков оказался в нищете.

На Вахтанговской сцене не выйдут уже принятые к постановке его произведения «Адам и Ева» и «Пушкин». Снимут из репертуара вышедший осенью 1937 года «Большой день» Киршона (произойдет это в те же дни, когда пресса набросится на исключенного из партии драматурга). Но все же на фоне общих бед и запретов это стало малой жертвой. Закрывались целые коллективы, менялись судьбы тысяч людей. Ликвидирован МХАТ 2-й, канули в Лету множество театральных студий и ТРАМов, на киностудиях смывались пленки с «неправильными» фильмами. Театр-студия Юрия Завадского в разгар репрессий был отправлен в творческую ссылку в Ростов-на-Дону. Деспотичная рука сталинизма вершила свой страшный «порядок».

О сталинской эпохе в искусстве написано многое. Майя Плисецкая, например, утверждала, что в период большого террора «даже самые прозорливые не понимали, что происходит. Понимал лишь параноик Сталин, творивший кровавое зло».

На площади Дзержинского выстраивались очереди, следователи работали круглые сутки без перерывов и выходных, фабриковались тысячи дел, не хватало камер для арестантов – начались массовые расстрелы. Но официально никакого террора, понятно, не было. Сталинская фраза «Жить стало лучше, жить стало веселее», моментально растиражированная газетами, отозвалась всенародным ликованием. Рабочим и служащим как бы разрешили порадоваться собственным успехам, задышать полной грудью. В 1936 году появилось звание «Народный артист СССР» (одним из первых его получил, кстати, Борис Щукин). В театрах наряду с постановками к 20-летию

Октября ставится много классики и музыкальных комедий. Особенно популярен в те годы Шекспир. Его как бы заново открывал каждый театр. Вахтанговцы выбрали для постановки комедию «Много шума из ничего» – привлекали ее яркость, праздничность, буффонная природа многих сценических положений. Стилистика «Принцессы Турандот» – спектакля, который по-прежнему оставался в репертуаре театра – обещала шекспировской пьесе дать новую жизнь.

В спектакле, поставленном учеником Вахтангова Иосифом Рапопортом, было много веселья, выдумки, блеска и остроумия. Вадим Рындин сделал изящные, воздушные декорации. Тихон Хренников сочинил запоминающуюся музыку. Спектакль отличался хорошими ролями. Мощную волну шекспировского юмора, безудержного веселья и буффонады вносили в постановку Борис Шухмин (Клюква) и Виктор Кольцов (Кисель). Михаил Державин и Андрей Тутышкин демонстрировали в ролях стариков Леонато и Антонио великолепную школу вахтанговской интермедии. Но все же пальма первенства принадлежала, несомненно, актерскому дуэту – Цецилии Мансуровой (Беатриче) и Рубену Симонову (Бенедикт).

«Работая над спектаклем “Много шума из ничего”, просмотрела десятки портретов того времени, – пишет Мансурова в творческой автобиографии. – На портретах изучала прежде всего костюм, прическу, весь внешний облик, необходимый для Беатриче; изучала манеру держать фигуру, голову, руки. Я заметила, что руки должны быть несколько округлыми (что диктуется фасоном платья того времени), а эта манера держать руки в свою очередь определяет рисунок движения».

У эпохи большого террора есть еще одно, менее популярное название – сталинская контрреволюция. Ночные обыски и аресты, допросы и массовые расстрелы – все это на протяжении ряда лет оставалось тайной чертой эпохи. Внешне жизнь советского человека обрела предельную ясность: всё и у всех на виду. В духе времени ведущие театры страны начали выпускать собственную прессу – так называемые внутритеатральные издания, в

которых рассказывалось не только о новых премьерах, художественных достижениях, но и о недостатках коллектива: вышестоящие органы требовали от театра внутренней борьбы – борьбы «с огрехами».

В 1933 году начинает издаваться «Габтовец», орган ячейки ВКП (б) и месткома Большого театра СССР, в 1934 году – газета политотдела строительства Центрального театра Красной армии «Стройка ЦТКА», в 1935 году – газеты «Малый театр» и «МХТ-2». В Театре Вахтангова собственная газета издавалась в 1936-1940 годах (несколько выпусков вышло в 1960-х, возобновлена в 2012 году). И все же, несмотря на партийные установки, предъявляемые к редколлегии, на страницах «Вахтанговца» отразилось множество интересных событий внутренней жизни коллектива. Это издание еще несомненно ждет своих исследователей.

В конце 1930-х, когда волна очередных постановлений прокатилась по стране и все театральные коллективы оказались обязанными исповедовать систему Станиславского (началась пресловутая реформа «омхачивания» советского театра), жизнь вахтанговцев превратилась в постоянное движение против течения. Даже для новых поколений артистов, принятых в коллектив в предвоенные годы (Горюнов, Кольцов, Бубнов, Андреева, сестры Пашковы, Осенев, Соловьев, Дорлиак, Казанская, Коновалова, Понсова) театр был не просто работой – он был делом жизни. Какой-то секрет вдохнул Вахтангов в своих учеников, что атмосфера студийности не покидала созданный им коллектив даже в столь тяжелый период. По свидетельству Юрия Любимова, перешедшего в школу при Театре им. Вахтангова из закрывшегося Второго МХАТа, многие понимали: нужно выстоять.

Это были времена, когда наличие советских пьес в репертуаре не гарантировало надежной защиты. В 1937 году вслед за мужем арестовали одну из самых красивых актрис Вахтанговской труппы Валентину Вагину. Началась травля Мейерхольда, который был таким же «формалистом», как и Вахтангов. Нащупывая дальнейший путь, театр погрузился в коллективные собрания и диспуты...

Выход нашелся весьма неожиданный. В июне 1939 года **Андрей Тутышкин** поставил с молодыми артистами, выпускниками Вахтанговской школы (училища еще не было), водевиль Лабиша «Соломенная шляпка», который завоевал такой успех, что учебную работу включили в репертуар театра.

«На спектакле “Соломенная шляпка” зрители в антрактах ходят совершенно утомленные, – писал критик Григорий Бояджиев, – после непрерывного часового хохота нужно отдохнуть хотя бы десять минут, чтобы снова, набравшись свежих сил, усесться в кресло и безудержно смеяться, аплодировать».

Энергично и весело вел интригу Владимир Осенев в роли молодого Фадинара. Подвижный, элегантный, он наивно и чистосердечно отдавался пустячным заботам и треволнениям своего героя. В такой же яркой и театрально выразительной манере строились все остальные роли. Как и когда-то в «Принцессе Турандот», в столь непростое, противоречивое время Театр им. Вахтангова поднимал знамя доброго юмора...

«Знаменитая “вахтанговская” ирония пронизывала всё и вся, – напишет о временах своей юности актриса **Галина Коновалова**. – Самоирония спасала. Я думаю, что именно она спасала от зазнайства, от апломба, от премьерства в общепринятом актерском понимании. Слово “вахтанговец” ценилось превыше всего. В это емкое слово вкладывалось очень многое (это и отношение друг к другу, и поведение на стороне, и общение с младшими, и самое главное – отношение к работе, к театру). Театр для всех без исключения был всем. Это был не храм, не дом, это была жизнь! Всё остальное: семья, квартира, знакомства, дети (даже дети!) – всё это было вторично. Главным был Театр. Я первое время не могла понять, как они не надоедают друг другу. Всегда вместе. Живут в одном доме. По утрам вместе идут арбатскими переулками не торопясь (никаких машин тогда в помине не было) на репетицию. После репетиции все спускаются вниз, где у нас была чудесная столовая (помимо актерского буфета). Там священнодействовала

тетя Фрося, всеми обожаемая, потому что таких расстегаев, какие она подвала к бульону, – нигде больше не было.

Бурно обсуждая прошедшую репетицию, споря, обедали (обязательно брали обед еще и с собой, так с судками снова вместе отправлялись домой в Левшинский). Спали. И вечером снова вместе неторопливо двигались в театр, почти всегда загодя».

И никто из посторонних никогда не слышал от вахтанговцев жалоб на обиды, нанесенные в театре (а уж собраний и бурных выяснений отношений бывало предостаточно). Здесь никогда не было принято выносить сор из избы.

В «Записках покойника» Михаил Булгаков называет Театр Вахтангова «Когортой дружных». Название, понятно, ироничное, но в то же время и весьма точное. К 1939 году прошло 17 лет со дня смерти отца-основателя театра, но его коллектив по-прежнему отличался редкой сплоченностью, высокой внутренней организованностью. Даже в школу при театре принимали, как в семью, и это было незыблемым правилом.

За 17 сезонов случалось разное: бывали взлеты и падения, но неизменно вахтанговцы опирались на метод проб и ошибок. Худсовет (те самые единомышленники) делал свои оргвыводы. Но все же к концу 1930-х стало отчетливо ясно, что при столь богатом опыте коллегиальное руководство отчасти затрудняет процесс: во-первых, споры о том, по какому пути следует вести этот корабль, становились все более затяжными. А, во-вторых, коллектив остро нуждался в лидере. В 1939 году эта роль была отведена Рубену Николаевичу Симонову, ставшему художественным руководителем театра (в этой должности он до 1968 года).

Людмила Максакова напишет о нем в своих мемуарах:

«Рубен Николаевич Симонов. “Художник и власть” – вечная печальная тема, но если добавить “художник и советская власть”, тема приобретает трагический оттенок. Что делать, если твои товарищи исчезали и исчезают; как быть, если учитель в изгнании; если на нем клеймо “изгнанника”, а от

тебя требуют отречения; как сохранить театр, если это уже не Шаляпинская студия, не Театр Вахтангова, а “передовой участок идеологического фронта”; как уберечь всех и не погибнуть самому? Как уйти от предательства и подлости, когда все изолгалось и исподличалось? Рубен Николаевич ничего не подписал, никого не предал... Но машина стригла, головы летели, единственный выход—платить дань. И он платил. Талантливо, ярко, как все, что он делал. Он не умел ставить плохо. Он не умел быть серым и невнятным. Он был огненным, пламенным, талантливым. Он был Сирано и на сцене, и в жизни. Он был поэт, художник, последний романтик, одинокий трагический цветок из «Хаджи-Мурата» на ниве бескрайне распростершегося скошенного поля социалистического реализма».



Личность руководителя многое определила в дальнейшем пути театра. Первой постановкой сезона 1939-1940 гг. стал гоголевский «Ревизор» (режиссер Борис Захава при участии Александры Ремизовой). Роль Городничего репетировал **Борис Щукин** – Москва ожидала события.



Из воспоминаний Галины Коноваловой: «Борис Васильевич Щукин... Пишешь эти три заветных слова, а дальше теряются мысли. Как о нем говорить? Нет таких слов, которые отразили бы меру его таланта, его человеческую сущность и необыкновенность во всем: в жизни, на сцене, в отношениях с коллегами. Во всяком случае я не берусь.

Все получается банальным и малоинтересным. Например, с ним надо было уметь общаться, что редко кому удавалось.

Зато своей бесподобной игрой он заражал партнеров по сцене и видно было, как рядом с ним в “Егоре Булычове” укрупняется, чудесным образом “подсвечивается” талант Михаила Державина, Елизаветы Алексеевой, Виктора Кольцова и многих-многих других артистов, ведь планку он задавал высочайшую.

Я не раз пыталась себе представить, как этот грандиозный артист, будучи совсем еще молодым человеком – красноармейцем, сыном железнодорожного буфетчика – пришел в лаптях поступать в студию к Вахтангову. И, признаюсь, представить никак не могу, поскольку Щукин кажется абсолютно театральным божеством. Надо отдать должное Евгению Богратионовичу, который разглядел в этом неотесанном человеке грандиозный талант. Если бы не ранняя смерть Щукина (ему было всего 45 лет), я думаю, он занял бы самое видное место в советском театре.

Сколько раз я видела (играла в массовке), как Щукин, репетируя Городничего в “Ревизоре”, держится за печень. Он не морщится от боли – репетирует в полную силу. И только время от времени поглаживает верхнее подреберье, стараясь этим притушить боль. Никто так и не увидел гениального исполнения Городничего неповторимым Щукиным. Перед самой премьерой Борис Васильевич тихо скончался дома, в своей постели, держа в руках книгу Дидро “Парадокс об актере”. Парадокс! Так должен умереть гений!»

В 1939 году театр принял к постановке трагедию в стихах Владимира Соловьева «Фельдмаршал Кутузов». Впервые на Вахтанговской сцене

замышлялось «эпическое полотно», что абсолютно соответствовало духу времени. От художников ждали переосмысления российской истории. В тот же период, например, Алексей Толстой дописывает роман «Петр I», Сергей Эйзенштейн снимает фильм «Александр Невский», Булгаков намеревается писать учебник по истории СССР, Малый театр ставит «Богдана Хмельницкого», ЦАТКА готовится открыть свое просторное здание «Полководцем Суворовым»...

Для постановки «Фельдмаршала» пригласили **Николая Охлопкова** – режиссера, который еще недавно возглавлял Реалистический театр. Однако в 1937 году театр закрыли, коллектив объединили с Камерным театром, и изгнанный режиссер, ученик Мейерхольда оказался, что называется, не у дел. Рубен Симонов к Охлопкову присматривался давно, видимо, чувствуя в размахе его таланта столь близкую вахтанговцам энергию. К тому же, проявлялось давно звучавшее на худсоветах мнение: без вливания новой крови, без режиссера «со стороны» коллектив рискует заштамповаться.

«Фельдмаршал» стал спектаклем, о котором говорила Москва. Роль полководца играл Михаил Державин, артист огромного сценического обаяния. Его Кутузов был ироничен и интеллектуален. Анатолий Горюнов, сыгравший Наполеона, поражал внешним сходством с французским императором. Впрочем, дело было не только в сходстве, но и в манере игры – острохарактерной, уверенно-правдоподобной. Хвалили кипучего Багратиона (Лев Свердлин) и Александра I (Михаил Сидоркин), Барклая-де-Толли (Николай Бубнов) и Бенигсена (Леонид Шихматов).

Последний предвоенный сезон проходил в стремлении к новым творческим горизонтам. Помимо обязательного «идейно-просветительского» спектакля «Учитель» (по киносценарию Сергея Герасимова) с приглашенным из БДТ Борисом Бабочкиным, театр выпустил еще три премьеры: «Перед заходом солнца» Гауптмана, «Дон Кихот» в инсценировке Булгакова и «Маскарад» Лермонтова. Все три работы вошли в историю, хотя и продержались в репертуаре недолго.

Спектакль «Перед заходом солнца» стал первой самостоятельной работой Александры Ремизовой (ученики Вахтангова продолжали пробовать себя в режиссуре). Главные роли исполняли Освальд Глазунов, представший в образе «могучего старика с головой Гёте» Маттиаса Клаузена, и Цецилия Мансурова, сыгравшая его юную возлюбленную Инкен Петерс. Критики отмечали, что обычно энергичная темпераментная актриса, на сей раз являла собой даму необычайно сдержанную, что добавляло ей загадки.

«В роли Инкен Петерс есть сцена, когда она предвидит смерть Маттиаса Клаузена и говорит: «Я тоже умру», – писала Мансурова. – И тут я вспомнила момент, когда вынесли урну с прахом Б.В. Щукина... Когда я увидела этот маленький ящичек и ясно осознала, что эта горсточка пепла, которая там лежит, – все, что осталось от Щукина, мне стало так жутко, так тяжело, что, казалось, сама жизнь потеряла цену. Я только в этот момент ощутила, что Щукина больше нет, и мне захотелось умереть.

Репетируя Инкен, я вспомнила это свое ощущение, перенесла его в образ, и каждый раз в этом месте роли перед моими глазами вставала урна с прахом Щукина и возвращалась та острая боль, которую я пережила, то чувство, которое возникло тогда».

В воспоминаниях Мансуровой вновь проступает немаловажная для вахтанговцев черта – одна из самых горьких ассоциаций у актрисы была связана со смертью ее коллеги, замечательного партнера по сцене. Эта утрата воспринимается, как глубоко личное переживание.

Вообще чуткость, альтруизм, сострадание к ближнему были едва ли не на первом месте в этом коллективе. Когда человек попадал в беду, это не оставалось незамеченным: ему помогали словом, жестом, деньгами – всем, что человеку в тот момент было крайне необходимо. Симонов пригласил коллектив Охлопкова, чуть позже примет отовсюду изгнанного Алексея Дикого (поступок по тем временам смелый), а в 1938 году решил помочь затравленному центральной печатью, «опальному» Михаилу Булгакову.

«Прекрасно помню рассказ Анатолия Горюнова о том, как позвонили Михаилу Афанасьевичу, тот назначил встречу у себя в Нащокинском, – говорила Галина Коновалова, – и туда отправились Куза, Симонов, Миронов, Горюнов. И какими взволнованными вернулись после того, как Булгаков прочел им свою инсценировку “Дон Кихота”».

В те же дни был заключен договор, и обнищавший драматург получил спасительное вознаграждение. Правда, работа над постановкой затянулась: «Дон Кихот» вышел через год после смерти Булгакова – весной 1941 года.

И вновь в спектакле, заглавную роль в котором играл Рубен Симонов, сверкали лучи вахтанговского солнца. «Дон Кихот» проходил в потоке смеха. Смешное плотно одевало его, как тяжело сидящие на нем доспехи. Обращивалось печальной буффонадой приключений на большой дороге. Взрывалось фейерверком здоровых грубоватых шуток на подворье придорожной корчмы. Выливалось в веселую импровизацию с переодеваниями в истории с очаровательной принцессой Микомикон. Смешное грохотало вокруг Дон Кихота. А он шел, прямой, негибемый, одержимый, живущий в идеальном мире своих фантазий, где зло можно повергнуть мечом одинокого рыцаря.

Требовалось немалое мужество, чтобы в гнетущей атмосфере тех лет сохранить свое видение театра, не утратить энергии сопротивления наступающей безликости, серости. В этом смысле наличие в репертуаре «Дон Кихота» было для вахтанговцев своего рода отдушиной.

Это заметно даже по тому, с какой охотой и щедростью редколлегия газеты «Вахтанговец» на протяжении 1939-1941 годов уделяет место под разговор о предстоящем спектакле, словно держится за него, как за спасательный круг. Обсуждается любая мелочь – от чисто организационных вопросов, расписания репетиций, сложностей в изготовлении декораций – до высоких режиссерских задач.

Под занавес сезона 21 июня 1941 года, то есть фактически за несколько часов до начала Великой Отечественной войны, на Вахтанговской сцене

впервые сыграли драму Лермонтова «Маскарад». Спектакль, поставленный Андреем Тутышкиным, не успел заслужить должного признания у публики: в репертуаре продержался недолго, не собрал радушных рецензий. Критики решили, что перед ними – неудачная попытка создать романтический спектакль «большого стиля», хотя для точности оценок требовалось время. В следующий раз «Маскарад» с юной Аллой Казанской в роли Нины и солидным, «скульптуроподобным» Иосифом Толчановым – Арбениным показали только в эвакуации, когда война шла уже полным ходом. Возвышенный лермонтовский стиль абсолютно не сочетался с милитаризмом нового времени. «Маскарад» больше не играли, однако навсегда он вошел в историю театра прежде всего потому, что подарил мировой музыкальной культуре два замечательных произведения, написанных Арамом Хачатуряном – это мазурка и, конечно, лирический вальс.

«Довоенный Театр Вахтангова занимал в Москве особое место, – писала Галина Коновалова. – Сейчас даже не понимаешь, почему к нему тянулись самые интересные люди. На бесконечных вечерах и премьерах нередко присутствовали и академик Отто Юльевич Шмидт, и знаменитый авиаконструктор Александр Архангельский, и писатель Алексей Толстой, и полярник Папанин... Завсегдатаем был общий любимец – вечно сутулый и лохматый Михаил Светлов, ухаживавший, как и многие другие, за Аллой Казанской.

Особой традицией была встреча Нового года. С осени шились вечерние платья, долго репетировали новогодний капустник. И наконец в нашем «желтом фойе» водружалась огромная елка, наряжать которую разрешалось только избранным. После вечернего спектакля артисты под звуки оркестра входили в освещенный нарядный зал и занимали заранее обозначенные места. Нам, учащимся школы при Театре Вахтангова, отводились самые дальние столы. Но то, что мы встречаем год вместе со всеми, считалось огромной честью. И готовились мы к этому вечеру не меньше, чем другие артисты».

«Пожалуй, я был первым из москвичей, кто стал свидетелем самого начала войны, – рассказывает **Владимир Этуш**. – Под утро 22 июня я, студент вахтанговской школы, возвращался домой с вечеринки (мы отмечали окончание учебного года). Как вдруг мимо меня на большой скорости пролетела машина с немецким флагом. Тогда я не придавал этому значения, пришел домой, лег спать, а в полдень меня разбудила мама. Она была растеряна: «Володя, по радио объявили, что началась война». Помню, что я ничего не ответил, но когда стал надевать рубашку, почувствовал, что руки мои дрожат. Конечно, я вспомнил немецкую машину. После войны прочитал, что, оказывается, по улицам Москвы в ту злополучную ночь мчался автомобиль посла Германии в СССР, который вручил Молотову меморандум об объявлении войны.

Вскоре нас мобилизовали и отправили под Вязьму – копать окопы и рвы. К началу театрального сезона вернулся в Москву, играл в массовке спектакля «Фельдмаршал Кутузов», но в театр почти никто не ходил. На сцене было значительно больше артистов, чем зрителей в зале. Меня это здорово отрезвило, я понял: не время сейчас играть. И хотя мне полагалась бронь, отправился в военкомат. Нас пугали, что, дескать, в добровольцы попасть не так-то просто и что пока “непризывные” группы граждан должны находиться в резерве: никто ведь не знает, сколько продлится война. Но у меня все же был козырь: в военкомате я сообщил, что изучал немецкий язык, и это действительно помогло: меня направили в Ставрополь, куда был эвакуирован Московский педагогический институт иностранных языков. А позже я воевал в звании лейтенанта административной службы».

Владимир Этуш сражался в горах Кавказа и в Ингушетии, принимал участие в освобождении южнороссийских городов и Украины. Последняя его должность – помощник начальника штаба 581-го Краснознаменного стрелкового полка по тылу. Награжден орденами Красной Звезды, Отечественной войны, «За заслуги перед Отечеством», несколькими

медалями. В 1943 году был тяжело ранен и после госпиталя, демобилизовавшись, вернулся в театр.

О начале Великой Отечественной войны, о бедах и скитаниях театра в те страшные годы сохранились воспоминания многих вахтанговцев. Впечатления у каждого разные, но схожесть в одном – когда фашистская Германия объявила о нападении на СССР, жизнь артистов погрузилась в атмосферу неопределенности – о чем играть? как жить?

Спешно организовали дежурства, спасая во время вражеских налетов театр от так называемых зажигалок.

Из воспоминаний **Нины Архиповой**: «За зажигалками следили на крыше мужчины, а женщины (в том числе и я) должны были при бомбежке провожать местных жителей в бомбоубежище, предотвращать панику, а в случае, если у кого-то начнется истерика, то давать успокоительное. Но бомбежки, к счастью, не начинались. И вдруг 23 июля 1941 года, когда мы в очередной раз укрылись в убежище, бабахнуло совсем близко, причем с такой силой, что все кругом закричали. Началась паника. Женщины, старики, дети... Кстати, спустя годы я узнала, что среди них был и семилетний Слава Шалевич, который прятался в укрытии с мамой, – ему запомнился тот день. Я стала на ходу раздавать успокоительное, но никто ничего не брал. И, не поняв толком, что произошло, выскочила на улицу».

«Я подняла глаза и увидела, что левой части здания больше нет, – продолжает Нина Архипова. – Над улицей висят одни стропила. И под ними стоит старая женщина с распущенными волосами и прокликает театр:

– Бог знает, кого покарать!

Я в ужасе замерла. И вдруг вспомнила, что в комнате отдыха оставила на столе маджонг (игру в кости) и в эту трагическую минуту думала только об одном: «Как же я без игры теперь останусь?» Не глядя ни на кого, стала карабкаться по вывороченным кирпичам и бетонным плитам. Снизу мне кричали:

– Идиотка, куда ты лезешь!

И только когда уже спустилась со своей игрой, я стала понимать весь ужас происходящего».

И еще один роковой эпизод:

«Мой муж актер Володя Осенев был превосходным и талантливым во многих отношениях, – писала Галина Коновалова. – Но еще он был очень исполнительный и в те роковые дни отвечал за дежурства. К нему подошел артист Миша Сидоркин и сказал:

– Володя, я должен дежурить на крыше, но можно я сегодня подежурю в парткоме? Там есть диван – я прилягу. Ночь снимался и очень устал.

Но Володя был Володя, он сказал:

– Нет, ты будешь дежурить там, где тебе положено.

Миша, понятно, обиделся, но утром, направившись в партком за своим пальто, открыл дверь и... увидел звезды. Не осталось ничего – ни стены, ни парткома, ни пальто, ни дивана, на котором он еще несколько часов назад хотел уснуть».

В бомбежку погибли артисты Василий Куза и Николай Чистяков, а также курьер Ланцов.

Разбомбленное здание не подлежало восстановлению – во всяком случае сейчас, в обстановке военного времени. Испортились костюмы, сгорела часть декораций. К осени стало окончательно ясно, что театр больше не может оставаться в Москве: фашисты подступают к столице, начинается массовая эвакуация.

Среди городов, не тронутых войной и готовых принять вахтанговцев, оказался Омск. Однако добраться туда оказалось делом труднейшим: осенью весь Союз находился в дороге. Ехали из столицы – к окраинам и из окраин – в столицу. Ясности не было, билетов не хватало.

В обстановке всеобщей паники железная дорога не могла выделить театру даже одного-единственного вагона. Помощи ждали отовсюду, наконец, делу помог брат актрисы Нины Русиновой, работавший в управлении дороги. Объявили поспешные сборы (менее суток). В итоге



14 октября, на ходу собрав узлы и чемоданы, вахтанговцы вместе с членами своих семей и старшекурсниками Щукинского училища с трудом втиснулись в поезд.

Предупредить всех об отъезде не успели. Николай Плотников, например, добирался самостоятельно, чудом успев к началу работы на новом месте. Замечательного актера **Освальда Глазунова** постигла и вовсе страшная участь. Дело в том, что когда началась война, Освальд Федорович жил на своей даче в Снегирях. К нему приехал Захава и сказал, что театр эвакуируется в Омск – надо торопиться, собирать вещи. Но Глазунов решил послушаться своего соседа – артиста Всеволода Блюменталь-Тамарина, который утверждал, что фашизм победит, а потому надо дожидаться немцев и перейти на их сторону.

Знал ли Освальд Федорович, на что обрекает свою судьбу?

14 ноября 1941 года фашисты подошли к столице. Глазунов и Блюменталь-Тамарин действительно получили разрешение переехать границу. Так они оказались в Европе – устроились в Рижский театр, но в 1944 году были арестованы Красной армией и обвинены в сотрудничестве с немцами. Наказание полагалось суровое: Глазунов хотя и объяснял, что он латыш и переехал на свою историческую родину, получил восемь лет лагерей. Вахтанговцы, по обыкновению, заступились за него. Он писал покаянные письма в театр, а театр пытался всеми силами спасти его от ГУЛАГа. Дело было почти уже решено, но во время одного из этапов (заключенных перевозили в грузовике) машина застряла на железнодорожном переезде и была смята приближающимся составом. Глазунов погиб (16 марта 1947 года), так и не вернувшись в родной театр.

\* \* \*

С июльской бомбежкой 1941 года жизнь вахтанговцев в скромном, уютном особняке Берга прекратилась. Здание будет перестроено лишь в 1947

году, куда артисты вернутся после эвакуации и многочисленных скитаний. Об этом разговор впереди.

## **ОМСК. ТЕАТР ДРАМЫ**

### **Жизнь в годы войны**

Омск встретил вахтанговцев промозглым ветром и гололедицей. На календаре была только середина осени, а центральный сибирский город уже основательно погрузился в морозную зиму. Причем на фоне бытовых невзгод погода казалась как бы естественным дополнением страшной картины. Сначала артистов расселили в школьном спортзале: все были рядом – впритык друг к другу: народные, заслуженные и молодежь. Всё на виду, скрыться некуда. Храп, разговоры, детский плач – не каждый оказался готов к подобным условиям. Вскоре началось расселение по частным квартирам, однако и здесь легче не стало: в войну деревянные, как правило, двухэтажные дома стояли нетопленные. Воду носили на коромысле с Иртыша, спали в верхней одежде, купались нечасто; продукты питания доставались по карточной системе, и за ними нужно было простаивать в изматывающе долгих очередях.



«Конечно, еще свежие после Москвы вахтанговцы первым делом понесли на рынок все, что у них было, – рассказывала Нина Архипова. – Однажды Цилюша попросила, чтобы я продала ее платье. Но по пути у меня его украли, и я, чтобы ее не огорчать, отдала свои деньги. В другой раз у кого-то из нашей компании оказался дореволюционный фарфоровый чайник фабрики Кузнецова, и мои приятели пошли вместе со мной, чтобы помочь продать подороже.

Например, подходит покупатель:

– Девушка, а дорогой у вас чайник-то...

Но вдруг за его спиной появлялся кто-либо из наших артистов и начинал рассуждать:

– Нет, ну для такого чайника это вполне нормальная цена... А знаете что, пожалуй, я куплю его.

Так мы набивали цену, потому что вся надежда была только на этот товар. И в результате какой-то человек его купил».

В годы войны Омский театр драмы работал ежедневно. Вахтанговские спектакли шли четыре раза в неделю, в оставшиеся три дня свои постановки играли омичи. Этот факт положил начало многолетней дружбе двух коллективов.

Репертуар формировался сообразно времени. 22 февраля 1942 года сыграли драму «Олеко Дундич» – о беззаветном защитнике родины, герое гражданской войны, сербе по происхождению, который сочетал в себе борьбу, мужество, храбрость и талант. Постановщиком спектакля стал замечательный режиссер Алексей Дикий, чье творчество заслужило признание еще в 1920-е годы. Он много работал в Большом театре, в Московском театре им. ВЦСПС, возглавлял собственную студию. В марте 1936 года был назначен худруком ленинградского БДТ, однако полтора года спустя попал под арест – по доносу. Отбывал наказание в Усольлаге НКВД. Реабилитирован 28 августа 1941 года без права на протяжении ряда лет

работать в столице. Но поскольку на Омск этот запрет не распространялся, Рубен Симонов принял режиссера в свой коллектив.

Вслед за «Олеко Дундичем» Алексей Дикий поставит с вахтанговцами драму «Русские люди», сыграет Маттиаса Клаузена в спектакле «Перед заходом солнца» и генерала Горлова во «Фронте» Корнейчука.

Алексей Дикий, кстати, был не единственным, кому в годы войны Рубен Симонов дружески протянул свою руку. По воспоминаниям Галины Коноваловой, осенью 1941 года «среди вахтанговцев появился вдруг огромный человек в какой-то немислимой полумедвежьей дохе, странно-застенчивый, и без всяких протекций попросился принять его в труппу. Выяснилось, что он бывший артист Харьковского театра, сосланный в Сибирь по какому-то ложному обвинению, оказался с семьей в Омске – без театра, без работы, без средств к существованию...

И вот Рубен Симонов, обладающий поразительным чутьем на все талантливое, нарушая те самые пресловутые правила, соглашается взять Лукьянова в труппу. При ближайшем знакомстве оказывается, что Лукьянов разносторонне одаренный человек – прекрасный художник, очень музыкальный, очень «танцевальный», чудесный семьянин (потому что в ссылку за ним как «жена декабриста» пошла Надя – бывшая балерина Киевского театра с малюсенькой, только что родившейся дочкой Таней).

И вдруг сверх ожиданий этот, казалось бы, скромный, начинающий артист (без вахтанговской школы!) занимает ведущее положение. В очень короткое время блестяще справляется с эпизодическими ролями и, сыграв в спектакле «Олеко Дундич» генерала Шкуро, заявляет о себе, как о большом артисте».

Вслед за «Олеко Дундичем» и «Русскими людьми» вахтанговцы выпустили в Омске комедию-водевиль «Свадебное путешествие» (постановка Александры Ремизовой) и спектакль, ставший одним из самых заметных достижений театрального искусства военного времени – «Сирано де Бержерак».

Режиссер Николай Охлопков объяснял выбор этого материала тем, что по сути «Сирано» продолжает линию «Олеко Дундича». Тот же романтический взлет, безудержно смелый герой, человек исключительных свойств и исключительной судьбы. В годы войны не хватало такого спектакля, который утверждал бы оптимизм, гордо и красиво говорил о достоинстве человека. «Сирано жив! Он как бы кричит через века: “Деритесь!”» – писал режиссер в статье перед премьерой. И вскоре действительно зрители увидели Сирано (Рубен Симонов) не беспечным французским забиякой, а усталым воином. Всё в его облике и поступках говорило о неизбежном конце войны: пусть наша жизнь бедна, судьба выдалась несчастной, но это вполне закономерно для победителей.

Роксана (Цецилия Мансурова) была под стать Симонову – натурой страстной, незаурядной, при этом Охлопков нашел в ее характере черты, столь важные для современников. Эта избалованная вниманием света «причудница», кокетка вдруг превращалась в женщину, способную на подвиг и на верность.

Война войной, но все же был какой-то необъяснимый секрет театральных успехов того времени. «Полузамерзшие актеры, принеся домой драгоценную воду на коромысле, бежали в театр на репетицию и, попадая в атмосферу высокой романтики, сразу же забывали свой тяжелый неустроенный быт, сбрасывали усталость, мгновенно перенесенные в мир волшебства двумя удивительными актерами – Мансуровой и Симоновым, – писала Галина Коновалова. – Когда еще на первых прогонах в третьем акте Мансурова – Роксана, стоя на балконе, слушала вдохновенный монолог Симонова – Сирано: “Ты слышишь ли, как дышит бесконечность, как стройно движется течение миров...” – казалось, она не просто слушала, а пела, как струна арфы, отвечающая на малейшее прикосновение.

Так и вижу очень холодную зиму, абсолютно не топлённый драматический театр и огромный репетиционный зал, окна которого замерзли с внутренней стороны. С утра в зале мы все, трясясь от холода,

репетировали танцы из “Мадемуазель Нитуш”, потом бежали вниз в подвальное помещение, где, простояв в огромной очереди, получая от не очень любезных подавальщиц полагающуюся миску перловой каши, называемую нашими остряками шрапнелью, и, не наевшись ею, подымались уже наверх – гримироваться к очередному спектаклю. Ни о каком отдыхе не могло быть и речи.



И несмотря на это, после вечерних спектаклей (а они тогда были длинные, с двумя антрактами) все «дружно» возвращались в этот промерзший зал на очередное обсуждение. Сегодня такое даже представить невозможно. А в ту пору дискуссии проходили бурные, ведь в театре работали четыре прославленных, никак друг на друга не похожих режиссера – Захава, Симонов, Охлопков и Дикий».

Спектакль «Мадемуазель Нитуш», о котором упоминает Галина Коновалова, вышел 14 декабря 1944 года, когда театр уже вернулся в Москву, однако работа над постановкой, и в самом деле, началась еще в Омске и растянулась почти на два года. В «Нитуш» Рубен Симонов видел воплощение важной для вахтанговцев миссии: спектакль-праздник. Там, на фронтах Великой Отечественной войны разрывались снаряды и погибали люди, по-прежнему удерживалась блокада Ленинграда, но здесь, на сцене, подсвеченной теплыми лучами софитов, артисты играли в беззаботную

жизнь – полную веселья и радости. Хотя бы на время забыть о невзгодах, дать зрителю глоток человеческого тепла...

Закономерно возникла традиция – приводить на спектакли солдат, уходящих на фронт. Легкие комедии «Слуга двух господ» Гольдони и «Синий платочек» Катаева шли наряду с идеологически выдержанным «Фронтом» Корнейчука, где Алексей Дикий играл колоритного генерала Горлова – в прошлом храброго командира, а теперь ограниченного и упорствующего в своем невежестве. Характер, полный драматизма, темперамент, обаяние... В период трудных испытаний увидеть такое можно было только в театре.

После того, как 19 ноября 1942 года началось наступление советских войск под Сталинградом, ужас бесчисленных поражений закончился. Напряжение первых военных лет, заставлявшее людей сбиваться вместе, поддерживая друг друга, отпустило. Дикий отправился в Казань ставить Островского. Охлопков, чувствуя себя неловко под чужим руководством, предложил Симонову разделить полномочия, закрепив за Симоновым должность художественного руководителя, а за ним, Охлопковым, – главного режиссера. Но поскольку Симонов оказался категорически против такой инициативы, Николай Павлович тут же уехал из Омска, согласившись возглавить в Москве Театр революции.

## ОТ СТАЛИНГРАДА ДО БЕРЛИНА

### Фронтовой филиал

В феврале 1942 года в Омске был организован Фронтовой филиал Театра Вахтангова.



«Это еще не был тот фронтовой театр, который в будущем возил с собой декорации, свою передвижную сценическую установку, имел специальный технический персонал, афиши и т.д., – напишут о нем уже после войны Исай Спектор и Александр Габович. – Назывались мы тогда “Фронтовой бригадой Театра Вахтангова”. Состояла эта бригада из 12 человек. Организатором бригады и ответственным руководителем ее был актер Исай Спектор. Состав был следующий: Татьяна Блажина, Анна Данилович, Валентина Данчева, Вероника Васильева (только что окончившая школу театра), Иван Соловьев, Николай Яновский, Николай Мозяйкин, Александр Граве (тоже со школьной скамьи), баянист театра Александр Голубев, режиссер Александр Габович. В репертуаре был спектакль “Свадебное путешествие” Дыховичного и концерт, который предстояло



доработать в поездке. До Москвы нужно было ехать 5-6 суток, так что времени для репетиций было много. Спектакль же был основой всей нашей работы и главной принципиальной установкой бригады».

О первых шагах Фронтового филиала Спектор и Габович напишут: «До Москвы нужно было ехать 5–6 суток, так что времени для репетиций было много. Спектакль же был основой всей нашей работы и главной принципиальной установкой бригады. С самого начала нашей работы мы решили добиться возможности играть на фронте целый спектакль везде, где возможно, вплоть до передовой. Правда, что такое «передовая», мы тогда представляли себе довольно смутно.

Проводили нас родственники и товарищи, и будущие фронтовики тронулись в путь.

Едем в поезде, один из актеров, а именно Саша Граве, сочиняет песенку:

*А пока что до свиданья,  
Шлем актерский свой привет  
И желаем на прощанье  
Замечательных побед!*

Тут же придумывается мелодия, и мы решаем, что словами этой песенки актеры будут прощаться со зрителем после каждого концерта. И тепло получается, и чем-то напоминает «Принцессу Турандот»».

«Работали в любых условиях и при любых обстоятельствах, – свидетельствует артист Николай Мозяйкин. – Но работали всегда памятуя о том, что мы представляем один из ведущих театров страны и, судя по отзывам очень строгих людей, мы достойно делали свое дело <...>.

Никогда, ни у кого не было жалоб на тяготы фронтового быта, а тягот хватало. И хорошо поголодать – было, и покормить “автоматчиков” (насекомых) – было. Э, да чего только не было! Чего, например, стоит ночевать зимой где попало буквально. Есть крыша, и значит все в порядке, а

то, что нет стекол в окнах и двери тоже либо нет, либо она символическая – это уже ерунда, частность, не стоящая внимания. А какое удовольствие – баня зимой после месяца–полутора перерыва. А и вся-то баня – это большая палатка с печкой из железной бочки посередине. И нагишом в этой бане можно находиться только в непосредственной близости к печке, а брезентовые стены покрыты инеем. Что там “Сандуны” с их бассейном и парилкой – пижонское занятие. А вот возможность в кои-то времена плеснуть на зудящее тело горячей водичкой – вот это истинное наслаждение. Нет дождя, так спать можно и под синим небом, с месяцем вместо ночника. И спать прямо на земле, а если еще и чуток соломки подкинуть, то и вставать утром неохота».

Постепенно репертуар Фронтового филиала дополнялся новыми постановками, расширялся и состав участников. Так, в августе 1942 года художественным руководителем филиала назначили Анну Орочко. В труппу вошли артисты Игорь Липский, Владимир Покровский, Рита Оболенская, Алексей Кострелёв. Из Омска приехали Александра Ремизова, Иван Мочалов, Николай Лебедев, Борис Королёв. Исай Спектор был назначен директором филиала.

С 18 февраля 1942 года по 13 июня 1945 года фронтовой филиал Театра Вахтангова совершил 10 выездов на фронт, пробыв там в 1942 году – 200 дней, в 1943 году – 265 дней, в 1945 году – 130 дней. Всего филиал пробыл на фронте 850 дней и дал за это время 1650 выступлений (спектаклей и концертов).

## **И ВНОВЬ МОСКВА**

### **Переулоч Садовских**

Если Московская битва (1941-1942) была примером героизма и самоотверженности, когда отступить уже действительно было некуда, а Сталинградская битва (1942-1943) заставила Берлин впервые погрузиться в траурные тона, то Курская битва, завершившаяся в августе 1943 года, окончательно объявила миру, что теперь фашисты будут только отступать. Это сражение окончательно предопределило исход Великой Отечественной войны.

Советские войска переходят в наступление. Целому ряду заводов, учреждений и организаций разрешается вернуться в Москву. Жизнь столицы оживает. Стараниями Немировича-Данченко открывается Школа-студия МХАТ.

12 сентября 1943 года вахтанговцы возвращаются в обветшалый город, однако играть спектакли на Арбате они по-прежнему не могут: в условиях военного времени старый театральный особняк не ремонтировался. В качестве временной площадки театру предоставляется сцена нынешнего МТЮЗа (сам же ТЮЗ играл спектакли по-соседству – в здании, где теперь расположен Электротheater «Станиславский»). В таких условиях вахтанговцы проведут четыре года.

Свой первый столичный сезон вахтанговцы начинают триумфально, предъявив Москве омские постановки. Это прежде всего – «Олеко Дундич», «Сирано де Бержерак» и «Фронт».

«Слугу двух господ», поставленного Андреем Тутышкиным с желанием повторить успех «Соломенной шляпки» (команда была той же), в Москве не играли: спектакль получился рыхлым, лишенным обаяния сценического гротеска. Но поскольку репертуар по-прежнему нуждался в добрых ироничных произведениях, Рубен Симонов решает пополнить афишу старыми и давно проверенными «Вечерами А.П. Чехова».

Выпущенный 15 июля 1944 года, спектакль посвящался 40-летию со дня смерти писателя. Но подспудно читалась, конечно, и скорбь по ушедшим из жизни корифеям Вахтанговского театра, поскольку «Вечер» состоял из «Ведьмы» (возобновление постановки Вахтангова), «Юбилея» (в режиссуре Сулержицкий) и «Предложения» (режиссер Щукин).

Летом того же года Борис Захава выпустил «Грозу» (оформление Владимира Дмитриева), сделав акцент на гибели Катерины от ужасов внешнего мира, что лишней раз придавало спектаклю антивоенный акцент.

И все же самой ожидаемой, самой популярной работой того времени стала французская оперетта Флоримона Эрве «Мадемуазель Нитуш» – история о кроткой девушке, мечтавшей обрести славу знаменитой актрисы. Теперь, по прошествии многих лет вполне очевидно, что Рубен Николаевич перенимал эстафету бессмертной «Турандот», придумав еще в холодном прозябающем Омске повторить подвиг своего Учителя, поставившего в революционной Москве сказку Карло Гоцци.

Репетиции продолжались полтора сезона подряд. И вот уже в Москве, побывав на одном из первых показов, Николай Погодин отозвался о спектакле: «Нет, что вы там ни говорите, а вахтанговцы – “славные ребята”, хотя бы потому, что задорно и решительно напоминают нам о театральности».

Мог ли предположить драматург, что этим безобидным высказыванием он завоеует себе недоброжелателей, поскольку многим зрителям казалось, что не время сейчас петь и веселиться. Смущал сам факт постановки оперетты во время войны.

Однако все становится на свои места, когда обращаешься к свидетельствам очевидцев. И вновь не обойтись без воспоминаний Галины Коноваловой:

«В работу над “Нитуш”, – пишет она, – включилась такая мощная команда, что успех был предрешен: Николай Павлович Акимов делал оформление, изящнейшая хореография Румнева была встречена восторженно

абсолютно всеми, наконец, все интермедии, написанные Николаем Робертовичем Эрдманом, украсили эту, в общем-то, банальнейшую оперетту, придав ей злободневность, блеск и неповторимый юмор. С огромным энтузиазмом взялись за работу. Вот уж где все – и исполнители главных ролей, и те, кому выпало в этом спектакле произнести одну-две фразы, – все работали с одинаковой отдачей. Прежде всего начались тренировки. Где-то в Омске была откопана балерина из Москонцерта по фамилии Мурзей. Каждое утро все участники предполагаемого спектакля собирались в верхнем холоднящем фойе, раздевались до возможных пределов, становились к специально сконструированным палкам и под команду Мурзей, под ее вечное: “Ну, цыпочки, ну, курочки, начнем, и... раз, и два” – начинали двигаться. Голодная ватага синхронно приседала, наклонялась, до седьмого пота делала всевозможные батманы, а потом усталая, но счастливая, бежала вниз на сцену репетировать уже с самим Симоновым. Результат этого самоотверженного труда не заставил себя ждать – премьера в Москве в конце 1944 года имела оглушительный успех. В этом представлении всё было великолепно. И исполнение центральных ролей, и все так называемые каскадные номера, и совершенно виртуозная, гротесковая работа Понсовой, и блистательный вставной танцевальный номер, придуманный молодыми актерами под руководством тогда еще никому не известного Гриценко. <...> Всегда, все триста раз, что пела Нитуш, были оглушительные аплодисменты».

Мемориальная доска в память о сотрудниках театра, погибших во время Великой Отечественной войны, появилась в фойе через несколько лет после Победы. Но тогда, в 1945 году, только что воссоединившаяся труппа (приехал Фронтвой филиал, демобилизовался ряд сотрудников, ушедших на фронт добровольцами) с горечью узнавала о собственных трагических потерях. Коллектив не досчитался нескольких десятков человек. Были здесь и актеры, и реквизиторы, и рабочие сцены, и электрики, и гримеры – в

конечном счете, профессии совсем не важны: главное, что всех этих людей объединяло одно только слово – вахтанговец.

Новые спектакли послевоенного репертуара были весьма бесконфликтны, соответствуя установкам времени: «Последний день» Шкваркина, «Великий государь» Соловьева, «Новогодняя ночь» Гладкова, «Кому подчиняется время» братьев Тур и Шейнина, «Два счастья» Герасимова. Но вдруг 29 мая 1946 года в афише появляется совсем редкое для Москвы и неожиданное для вахтанговцев произведение – приглашенная режиссер Евгения Гардт, много работавшая на эстраде, выпускает трагедию Софокла «Электра».

При ближайшем рассмотрении оказывается, что ничего парадоксального в этом выборе нет и что театр, напротив, следует, говоря по-советски, «заветам мастера», поскольку еще Евгений Богратионович намеревался ставить «Электру» с Орочко в заглавной роли. Были подготовлены две сцены, которые Вахтангову нравились, однако дальнейший ход событий и судьба самого режиссера помешали завершить эту работу. Прошло четверть века, но ученики считали своим долгом воплотить его замысел. Спектакль оформляли скульптор Вера Мухина и архитектор Георгий Гольц.

Орочко играла свою героиню почти экстатически. Грим напоминал древнегреческую маску, движения были широки, почти монументальны. Героиня несла тему неотвратимости возмездия за преступления, но, увы, спектакль остался недооцененным и, так и не завоевав должного внимания (не случилось важного в театре попадания в интонацию времени), выдержал лишь несколько представлений.

О театре послевоенного времени следует сказать особо. Ожидали новую эпоху – эпоху победителей, счастливую и свободную. Газеты рисовали радужную картину жизни советских людей. На деле – читалось иное: едва смолкли военные орудия, в ход снова пошли орудия идеологические (негласный мораторий военного времени на былые запреты

и постановления исчез в одночасье). Вновь и вновь первые полосы газет пестрят постановлениями ЦК ВКП(б), заклинаниями по вопросам искусства.

Давление нарастает. Идеологические ошибки ищут повсеместно. Даже безобидную комедию Александра Гладкова «Новогодняя ночь», в которой Юзовский предугадал появление новой драматургии – той самой, что появится в хрущевскую «оттепель» – критики и режиссеры называли «вредной фальшивкой». Вахтанговцы вынуждены были признать спектакль грубой идеологической ошибкой и снять с репертуара.

В августе 1946-го выходит постановление ЦК ВКП (б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», осуждающее «дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада». И это было лишь началом очередной волны запретов. Следом «Правда» напечатала постановление «О репертуаре драматического театра и мерах по его улучшению», обязав театры ставить каждый сезон два-три «новых высококачественных в идейном и художественном смысле спектакля на современные советские темы». Это означало, что любимый вахтанговцами лирико-комедийный репертуар попадал фактически под запрет.

Правила игры были установлены партией и правительством: в основе пьесы – классовые ценности, соответствие соцреализму, внятное отношение художника к миру (никакой недосказанности и полутонов) и, конечно, правдивое отображение жизни народа. Собственно за эту «жизнь народа», провозглашенную в одном из очередных постановлений, вахтанговцы и зацепились.

В конце 1940-х в афише появляется целый ряд спектаклей о советском селе, с его колоритными персонажами, пышущими здоровьем и юмором колхозниками – вахтанговский гротеск прекрасно ложился на эту почву, давал возможность артистам для сценических импровизаций. В числе таких постановок – «Приезжайте в Звонковое» Корнейчука (1947), «Летний день» Солодаря (1950), «Поют жаворонки» Крапивы (1951), «Новые времена» Мдивани (1953).

Проект восстановления арбатского здания был разработан академиком архитектуры **Павлом Абросимовым** еще до окончания войны. Однако лишь после Победы началась реконструкция разрушенного театра.

Павел Васильевич Абросимов – человек уникальной судьбы. В 1928 году окончил ВХУТЕИИ (бывшая Императорская Академия художеств), и всю последующую жизнь в его творчестве классическая школа органично сочеталась с непрерывным новаторством, поиском смелых инженерно-строительных решений. Он является участником конкурсных проектов: Дом Наркомтяжпрома на Красной площади, комплекс зданий АН СССР, административное здание в Киеве (совместно с Иваном Фоминым и др.); станция метро «Завод им. Сталина» (в соавторстве с Александром Великановым). В своих проектах авторы стремились создать запоминающиеся образы новых общественных учреждений. Для этих замыслов характерна широта и свобода общих композиционных построений, чему ярким примером может служить комплекс МГУ им. Ломоносова на Ленинских горах (Абросимов являлся одним из главных его соавторов).

Работу над проектом реконструкции Театра им. Вахтангова Абросимов начал в 1943 году, вернувшись после строительства Уральского алюминиевого завода.

Создав широкую галерею вдоль главного фасада, архитектор как бы раздвинул границы участка, придал общему композиционному построению ощущение пространства. Благодаря этому значительно увеличились вестибюль и фойе, обновился зрительный зал. Все детали интерьера были решены в модных тогда формах ретроспективной архитектуры с лепными карнизами и розетками, классическими волютонами-кронштейнами. Отделка зала с позолотой и красным бархатом повторяла принципиальную схему старых ярусных театров, причем здесь для сохранения ритма барьеров был построен третий фальшивый ярус, почти вплотную примыкающий к потолку, за которым размещаются светильники.



В 1948 году, когда на Арбате сняли леса, перед прохожими открылся новый, весьма непривычный фасад. Главной его достопримечательностью стали мощные каннелированные пилястры со сквозным проходом по тротуару под новым фойе. Этот прием позволил увеличить внутренние помещения.

С тех пор зрительный зал театра, имеющий 18 рядов с амфитеатром, 6 лож бенуара, развитый бельэтаж и балкон (всего 1050 мест), не перестраивался. Со временем для подсобных производств были заняты и некоторые дворовые постройки, однако вплоть до недавнего времени – времени открытия Новой сцены – чувствовалась затесненность сценических помещений и недостаток репетиционных залов.

«Холодная война», развернувшаяся в 1946 году, потребовала от театров обязательного развенчания «капиталистического образа жизни». Советские драматурги, считалось, должны знать о пороках американского общества лучше, чем живущие в США Артур Миллер, Теннеси Уильямс, Торнтон Уайлдер. Американская драматургия в те годы – редкий гость на отечественной сцене. Зато силами советских авторов пишутся агитки, заполонившие репертуар не только Вахтанговской сцены, но и всех центральных театров: «Русский вопрос» Константина Симонова (1947), «Заговор обреченных» Вирты (1949), «Миссурийский вальс» Погодина (1950), «В середине века» Шейнина (1951), «Европейская хроника» Арбузова (1953) и др. Главной объединяющей темой этих спектаклей становится пресловутая «борьба за мир», развенчание жизни «поджигателей войны».

«Русский вопрос», например, рассказывал о журналисте Гарри Смите, вернувшемся в США из командировки по СССР и отказавшемся участвовать в клеветнической кампании против советских людей. В Малом театре это произведение играли как типично публицистическое высказывание, в Театре им. Моссовета делали акцент на американской агрессии. Вахтанговцы на этом фоне оставались вахтанговцами. Михаил Астангов играл журналиста гротесково и ярко – человеком, у которого есть сердце и совесть, который

умеет любить (фоном разыгрывалась история его взаимоотношений с Джесси) и знает цену человеческому счастью.

Интересно, что большинство постановок, продиктованных конъюнктурой, в те годы осуществил Рубен Симонов – человек на редкость аполитичный, почти равнодушный к бесчисленным резолюциям партии и правительства, но вынужденный их соблюдать. Вероятно поэтому политика в его спектаклях создавала лишь исходные рамки, в центре внимания всегда оставались отношения между людьми. Иногда примитивная драматургия подсвечивалась иронией, гротеском и музыкальностью, прикрывалась всевозможными сценическими решениями, но факт оставался фактом – даже на фоне тотального госзаказа вахтанговцы старались не изменять собственному стилю. И многое здесь зависело от самого руководителя.

Но в то же время в 1949 году, когда власти закрыли Камерный театр, именно Симонов взял к себе опального Александра Таирова и Алису Коонен. Правда, сотрудничество так и не началось: супруги числились в театре до тех пор, пока специальная комиссия не потребовала проводить их на пенсию.

В спектакле «Заговор обреченных» роль железной коммунистки Ганны Лихты, которую во МХАТе играла Тарасова, а в Малом театре – Гоголева, исполняла Анна Орочко, наделив свою героиню энергией и мощью не растраченного в трагических ролях потенциала.

Но все же сценическая судьба Орочко (Адельма в «Принцессе Турандот», Гертруда в «Гамлете», Марион де Лорм в одноименном спектакле и др.) считается состоявшейся, чего совершенно нельзя сказать про замечательных актеров, заметно обделенных ролями – **Михаиле Астангове** и приехавшем с вахтанговцами из Омска **Сергее Лукьянове**.

Они были, несомненно, артистами выдающимися, однако эпоха не позволяла таланту развернуться в полную меру. Душа просила Тартюфа и Лира, судьба навязывала председателей колхозов и работяг. Правда, в 1954 году Астангов все же сыграл Маттиаса Клаузена в возобновленном спектакле «Перед заходом солнца» и на волне успеха, четыре года спустя, получил все

же заветную роль – юного Гамлета. В ту пору артисту было уже 58 лет, но эта нелепость не бросалась, похоже, в глаза: Качалов играл Чацкого в 63 года, Тарасова в 50 лет – Машу из «Трех сестер», а ее ровесница Еланская – Ольгу.

У Сергея Лукьянова был удачный ввод на заглавную роль в «Егоре Булычове» (1951) и успех в роли Инсарова в тургеневском «Накануне» (1948). Однако при масштабе его таланта все это было, конечно, каплей в море.

После смерти Сталина в 1953 году вахтанговцы робко, но целенаправленно возвращаются к нормальной жизни. Афиша формируется не резко. В качестве испробованного метода – возвращение в репертуар спектаклей, которые обрели до войны успех. «Принцессу Турандот» восстановить пока не берутся (главные проблемы – нет артистов на роли масок, да и не ясно, о чем играть ее сейчас, после смерти кормчего), однако возобновляются «Егор Булычов», «Перед заходом солнца», «Человек с ружьем» и «Олеко Дундич». В них мастерство вахтанговской школы сочеталось со столь нужной эпохе патетикой. Но все же в череде постановок 1950-х годов была одна довольно близкая по духу «Принцессе Турандот». Речь идет о сказке Самуила Маршака «Горя бояться – счастья не видать».

«Искусство театра особенно не любит дидактики, намеренных поучений, – писал Рубен Симонов. – Его стихия – это мысли, страсти, чувства, образы, действие, смех, слезы. Искусство театра обязано убедить зрителя в правде происходящего на сцене, средства же убеждения могут быть самые разнообразные».

Мысль, безусловно, верная, прекрасная в своей правоте, но часто ли мог следовать ей Рубен Николаевич, вынужденный формировать афишу в типично советском ключе. И все же постановка сказки «Горя бояться – счастья не видать», осуществленная его сыном **Евгением Симоновым**, становилась именно таким чистым, неназидательным произведением.

Театральная праздничность, лукавая ироничность, жизнерадостный задор торжествовали победу Евгения Рубеновича. Спектакль радовал множеством веселых приемов. Жила в нем народная стихия, торжествующая и над подловатой глупостью царя, и над скаредностью купца, и над жадностью дровосека.

Доброго, храброго, смекалистого солдата с присущей ему простотой и обаянием играл недавний выпускник Щукинского театрального училища Михаил Ульянов. Трусливого и жалкого царя Дормидонта с блеском и выдумкой исполнял Рубен Симонов. Его царь беспрестанно оказывался в смешных положениях: развешивая на молодецкие груди своих верных солдат медали, он вдруг обнаруживал, что строй солдат закончился, а медали остались. И так как попытка прикрепить медаль в воздухе желаемых результатов не давала, царю ничего не оставалось, как наградить этой медалью самого себя. В стиле лубочного гротеска играл заморского королевича Юрий Яковлев.

Выпускники Щукинского театрального училища Юрий Яковлев и Михаил Ульянов, создавшие запоминающиеся образы в «Горе бояться...», – лишь одни из немногих в плеяде молодых вахтанговцев, пополнивших труппу с конца сороковых до начала шестидесятых годов.

Они были разного возраста, но по аналогии со Вторым поколением МХАТа, их прозвали Вторым поколением Театра Вахтангова. Вот лишь некоторые имена: Владимир Этуш и Максим Греков, Анатолий Кацынский и Антонина Гунченко, Юлия Борисова и Евгений Симонов, Алла Парфаньяк и Николай Тимофеев, Михаил Дадыко и Гарри Дунц, Григорий Абрикосов и Елена Добронравова, Людмила Максакова и Василий Лановой, Нина Нехлопоченко и Татьяна Коптева, Вячеслав Шалевич и Екатерина Райкина, Агнесса Петерсон и Юрий Волынцев.

Все они после училища проходили актерскую школу уже в театре, прежде всего – в спектаклях Александры Ремизовой.

Александра Исааковна, когда-то самая юная студийка Вахтангова, игравшая наивную Зелиму в «Принцессе Турандот», в своих постановках всегда шла от актерской индивидуальности. И работы эти сопровождались, как правило, устойчивым успехом. Именно она поставила такие сложные и столь существенные для пятидесятых годов спектакли, как «Идиот» и «На золотом дне».

Бытовой драме Мамина-Сибиряка «На золотом дне» Александра Ремизова придавала резко гротесковые черты. Картины была уральских золотопромышленников не интересовали театр сами по себе: заостряя характеры, обнажая отношения, сгущая краски, он шел к раскрытию темы «рубля-разорителя». Разорившегося золотопромышленника Тихона Молокова почти в буффонном стиле играл Николай Гриценко. Играл с таким размахом, смелостью и актерской самоотдачей, что критики в связи с его исполнением вспоминали великого Ивана Москвина в роли Хлынова в «Горячем сердце» Островского.

Его дочь Анисью – сильную, своенравную женщину – играла Юлия Борисова, для которой эта роль оказалась решающей удачей, определившей прекрасную актерскую судьбу. Ее искусство проявилось и в глубокой психологической разработке характера, и в бурных проявлениях страсти, и в той непринужденной грации, которой была окрашена вся ее роль. С неистощимым запасом комических подробностей играла Елена Понсова древнюю старуху Мосевну. Казалось, потеряла она всякий интерес к жизни, но клекотало в ней великое презрение к этому миру накопительства, лжи, деспотизма.

Для Юлии Борисовой Анисья стала подготовкой к роли Настасьи Филипповны, которую актриса сыграла через несколько лет – в 1958 году в спектакле «Идиот», поставленном в инсценировке Юрия Олеши. Признание этого спектакля было не легким, успех пришел не сразу – «Идиот» в постановке Ремизовой стал неожиданно условным, внебытовым спектаклем. Он сторонился социальности.

Николай Гриценко показывал глубокую нравственную чистоту, тонкость, душевную деликатность, доверчивость и открытость натуры князя Мышкина. Обостренное ощущение чужого страдания, мучительное желание принести людям добро, понимание несправедности законов окружающей жизни составляли существо этого актера.

Для Михаила Ульянова и Юлии Борисовой этот спектакль явился первым соприкосновением с высокой трагедией. Настасья Филипповна производила огромное впечатление страстностью своего бунта, отчаянной силой защиты и утверждения своего человеческого достоинства, трагедией горького одиночества женщины. Михаил Ульянов сыграл Парфена Рогожина человеком безудержной страстности в поисках истины и смысла жизни. Необузданность темперамента обнажала остроту душевных мук Рогожина. Приживал Лебедев в резком и тонком рисунке Владимира Покровского представлял в спектакле олицетворением униженности человека тем миром, против которого – каждый по-своему – восстали бунтом духа и сердца князь Мышкин, Настасья Филипповна, Рогожин.

«Рубен Николаевич считал, что главное в театре – актер, – пишет Людмила Максакова. – И всегда исходил из этого. Любимая фраза – “зритель ходит в театр на актера”. На худсоветах его всегда упрекали, что в спектаклях у него заняты одни и те же актеры, но это был именно симоновский принцип – актерский ансамбль. Он безошибочно распределял роли. Что касается актера, здесь он знал все. Умел подсказать и показать, “сделать роль”. Репетировал часто на сцене, ему ставили стул, и он тихо сочинял и разводил сцену. Классический пример – “сделанная роль” Елене Добронравовой, Саше в “Фоме Гордееве” – до поворота головы, до взмаха ресниц».

В театре 1950-х – середины 1960-х годов два основных режиссерских фронта держали Рубен Симонов и Александра Ремизова. Иногда появлялись спектакли Евгения Симонова; в 1959 году в качестве режиссера дебютировал артист Вахтанговского театра Юрий Любимов (сентиментальная комедия

Александра Галича («Много ли человеку надо?»); были единичные постановки Александра Габовича («Светлая») и Николая Гриценко («Шестой этаж»), Дины Андреевой («Двое на качелях») и Александра Граве («После разлуки»), Владимира Шлезингера («Приключения Гекльберри Финна») и Федора Бондаренко; несколько спектаклей выпустил Борис Захава (в их числе «Кирилл Извеков», «Чайка», «Гамлет»), но все же Рубен Симонов и Александра Ремизова оставались ведущими режиссерами. В коллективе существовало негласное (хотя и не слишком строгое правило): как у Ремизовой, так и у Симонова существовал свой круг артистов.

«Как работал Рубен Николаевич с актером? – пишет Людмила Максакова. – Выбор предполагал внешние данные – рост, фигура, голос. Затем амплуа, грубо говоря: “герой” и “героиня”, “характерный”, “злодей”, “любовник”, “резонер” и т. д. Здесь к каждому определенные требования. Вне амплуа могли быть немногие, я бы даже сказала, единицы, вроде Николая Олимпиевича Гриценко и, конечно, самого Рубена Николаевича. После распределения актеров по ролям начиналась работа.

Тогда в театре именно работали, трудились. Не принято было приносить с собой что-либо лишнее, не касающееся постановки. Это уже позже повелось: режиссеры зачастую приходят не на работу, а на репетицию, принося с собой какую-то обиду неизвестно на кого, дурное настроение и страшные амбиции, на актеров не смотрят, либо их оскорбляют. Что можно сделать в такой атмосфере? <...>

Рубен Николаевич никогда “не бросал” своих спектаклей, он всегда сидел в ложе, иногда опаздывал или не всегда оставался до конца, но контроль был постоянным. Никого не хвалил просто так. Если он говорил “хорошо”, а говорил он это очень редко, актер мог быть уверен, что все действительно так. Иногда в антракте заходил в гримерку и говорил: “Сегодня сцена очень двинулась”, – любимое его выражение. То есть он всегда отмечал работу актера над ролью в уже идущем спектакле».

Для Второго поколения Рубен Симонов, несомненно, бог. В этом легко убеждаешься, когда читаешь воспоминания. Юрий Яковлев, например, не мог пройти мимо такой примечательной черты:

«Пресловутый белоснежный манжет в углу директорской ложи, который артисты замечали со сцены во время спектакля – а он любил приходить в театр внезапно – вызывал немедленную реакцию. По сцене и за кулисами несло: “Рубен пришел!”, и все подтягивались, стараясь не нарушить рисунок роли, избегая отсебятины, свойственной актеру, играющему далеко не первый спектакль».

Юрий Яковлев, ученик Цецилии Мансуровой, мог, наверное, считать себя баловнем судьбы. В труппу театра принят был сразу после окончания Щукинского училища в 1951 году, в ролях недостатка не испытывал: играл много, успешно и ярко. А в 1956 году ему посчастливилось выйти на сцену вместе со своими богами – педагогами, когда он получил роль юноши Риккардо в спектакле «Филумена Мартурано», где Филумену играла Цецилия Мансурова, а Доменико Сориано – Рубен Симонов.

«Рубен Николаевич любил говорить: “Играть надо хр-рабро!” – писал Юрий Яковлев. – Это говорилось вообще об игре на сцене. Но применительно к нему действительно требовалось присутствие храбрости, чтобы выйти рядом, – так он был заразителен. А расхрабрившись, очень интересно было наблюдать за процессом его игры, нюансами, пластикой. И попытаться попасть в этот бурный, талантливый поток и удержаться. “Кто из вас поет?” – спрашивает Доменико Сориано в пьесе “Филумена Мартурано” у нас троих, сыновей Филумены, пытаюсь выяснить, кто же его сын. Я играю Риккардо, который плохо поет, но более всех похож по характеру на Доменико. Так я думаю, так и играю, подчеркивая похожие жесты, интонации, манеру себя вести. Симонов понимает мою тактику, включается в игру и, разглядывая каждого из нас, чаще всего следит за мной, как бы ища похожесть.



Роль маленькая, но играть с Рубеном Николаевичем и Мансуровой – огромное удовольствие. Тем более что ощущать Филумену матерью мне ничего не стоило – я привык к этому с первого курса. А главное – урок мастерства рядом с тобой – смотри, впитывай, учись, не пропускай дорогих, так быстро проходящих мгновений».

Премьера «Филумены Мартурано», быстро ставшей одной из самых популярных постановок Москвы, вышла 23 декабря 1956 года. Оформлял спектакль Мартирос Сарьян, но не буйство живописи, а лаконизм простой конструкции и точный выбор немногих красок отличали этот хит Вахтанговского театра.

Цецилия Мансурова играла итальянку, мать уже взрослых сыновей, прожившую трудную и унижительную жизнь. Правдами и неправдами добивалась ее героиня права иметь семью, дать законное положение в обществе своим сыновьям.

Филумена Мансуровой была деятельна, умна и решительна. Особенно проникновенно звучала у актрисы тема материнства. Многокрасочный, сложный, прихотливый рисунок образа давал Рубен Симонов своему Доменико Сориано. Беззаботный жуир, прожигатель жизни, взбешенный тем, что Филумена ради детей обманом хочет женить его на себе, постепенно – через конфликты, сопротивление – приходил к признанию ее прав, к постижению простых истин справедливости и человечности. Рубен Симонов не судил своего героя, он объяснял особенности его разгульного характера.

Кстати, ставил спектакль тридцатилетний Евгений Симонов. И хотя это была уже четвертая его работа в качестве режиссера-постановщика, именно после «Филумены» о нем заговорили как о серьезном продолжателе вахтанговских традиций.

Сейчас, когда с высоты XXI века всматриваешься в афиши полувековой давности, легко обнаруживаешь, что после выхода «Филумены Мартурано» в жизни Театра Вахтангова открывается новая страница. Идеологически-правильные спектакли, конечно, сохраняются в репертуаре

(Рубен Симонов ставит, например, к сорокалетию революции монументальную эпопею Ильи Сельвинского «Большой Кирилл»), но рядом с ними прорастают произведения нового времени, свободные от строгих партийных догматов.

Так, например, Александра Ремизова выпустила спектакль по «бракоразводной» пьесе Самуила Алёшина «Одна», в котором шел разговор о человеческом достоинстве, о правде и чистоте взаимоотношений в семье, о подлинности чувств. Семейную тему режиссер продолжала в постановке комедии Федора Кнорре «Две сестры» – с Людмилой Целиковской и Юлией Борисовой в главных ролях. По мнению критиков, Борисова играла свою героиню неожиданно глубоко и куда интереснее того, что было предложено автором. Актриса появлялась в простых спортивных брюках, скромной кофточке, стареньких полуботинках – совсем девчонка, со стремительными, угловатыми движениями, спутанными волосами и чистым, ясным взором. Борисова сумела рассказать о том, как в столкновении с горем рождается человек, как неловкая застенчивая девчонка становится победоносно красивой девушкой, а неосознанное полудетское чувство превращается в настоящую любовь.

Новая драматургия в своих искренних стремлениях отражать боль современного общества заступала порой за флажки, установленные бесчисленными постановлениями и резолюциями. Драмы, замкнутые на семейных проблемах, часто вызывали у официальной критики обвинение в «мелкотемье», а их авторов упрекали в нежелании «смело вести по жизни» своего зрителя. Особенно часто подобные обвинения раздавались в адрес Алексея Арбузова, Виктора Розова и Александра Володина, признанных лидеров психологической драмы 1950-1960-х годов, наиболее точно очертивших образ поколения шестидесятников.

Так сложилось, что пьесы Володина вахтанговцы никогда не ставили, к творчеству Розова обратятся лишь в 1973 году (Михаил Ульянов выпустит

«Ситуацию»), но зато Арбузов станет постоянным автором этого театра и свою «Иркутскую историю» посвятит Юлии Борисовой.

«Иркутская история», написанная в 1959 году, с ее лирикой, переходящей в сентиментальность, быстро стала сенсацией. Провинциальная продавщица «Валька-дешевка» превращалась из лихой и отчаянной местной Кармен в достойную мать семейства, готовящуюся к трудовым свершениям на шагающем экскаваторе, заплатив за эту метаморфозу разлукой с любимым и смертью мужа.

Арбузов не был бунтарем, четко придерживался диктуемых властью идеологических догм, и, как и многие советские художники, искренне старался быть честным перед нею. Но в пьесах Арбузова точно ощутима граница между миром его личной художественной правды и сферой довлеющих над ним государственных директив. Там, где герои его переставали быть беспомощными марионетками театра социалистического режима, расцветала изобретательная, ироничная и мягкая драматургическая поэзия – столь созвучная стилю Вахтанговского театра.

Не считая инсценировки тургеневского романа «Накануне», здесь шли спектакли по его пьесам: «Европейская хроника» (1953), «Город на заре» (1957), «Иркутская история» (1959), «Двенадцатый час» (1960), «Потерянный сын» (1961), «Выбор» (1971), «Ожидание» (1977).

Однако не только новая драматургия отметилась на сцене Театра Вахтангова в хрущевскую «оттепель». Отдельную главу составляет классика – это и упоминавшийся уже выше «Идиот» Достоевского (1958), и «Гамлет» Шекспира (1958), и «Маленькие трагедии» Пушкина (1959), и, конечно, «Живой труп» (1962) Толстого, в которых играли блистательные мастера. Театр Вахтангова в ту пору занимал в столице одну из ведущих позиций.

«Придя в театр, я сразу попал в окружение целого созвездия знаменитостей, глядя на игру которых дух захватывало, и становилось очевидным, что ты еще ничего не умеешь, что училище – это только одна, первая ступенька в движении к профессии, а для того, чтобы идти дальше,

нужно неотрывно смотреть, учиться, перенимать секреты мастерства у тех, кто находится на высшей ступени творчества, – пишет **Василий Лановой**, принятый в труппу Театра Вахтангова в 1957 году. – И мы, молодые, приходя в театр, смотрели на них, как на богов, магов, волшебников и учились у них. А учиться, перенимать в театре было у кого и что. Михаил Федорович Астангов, Рубен Николаевич Симонов, Николай Сергеевич Плотников, Цецилия Львовна Мансурова, Николай Олимпиевич Гриценко, Елизавета Георгиевна Алексеева, Владимир Иванович Осенев, Елена Дмитриевна Понсова – какое разнообразие и богатство самобытнейших талантов! Смотреть на них, как они играют, было большой школой, не говоря уже о том, сколько давало каждому из нас участие с ними в одних спектаклях».

Ирония, музыкальность, гротеск определяли вахтанговский стиль и в послевоенные годы. За внешней театральной легкостью (тяжеловесных произведений здесь никогда не любили) скрывались, разумеется, и усердный труд, и желание сохранить режиссерскую школу Евгения Богратионовича, и многочисленные, порой слишком горячие споры, о которых за стенами театра мало кто знал. Несмотря на свой демократический аристократизм, Вахтанговский коллектив оставался всегда «закрытым монастырем» для постороннего человека. Здесь не принято было выносить сор из избы; множество закулисных тайн так и унесли с собой корифеи театра. Но все же одна драматическая история просочилась в мемуары артистов – поражал сам поворот судьбы.

Дело в том, что до конца 1950-х годов в труппе длилось и обострялось противостояние двух взглядов на театр, апологетами которых являлись ученики Вахтангова – Борис Захава и Рубен Симонов.

У главного режиссера и умелого дипломата Симонова поддержка в театре была весомее. К тому же, теперь, на фоне освобождения от насильственного «омхачивания», особенно притягательной выглядела симоновская защита искусства «представления», утверждение театра-праздника.

Позиция же Захавы, тяготевшего к академичности, предпочитавшего эпические произведения, стала к этому времени весьма уязвимой. Спектакли он выпускал редко. А поставленный им в 1958 году «Гамлет» с Астанговым в заглавной роли, к сожалению, не обрел широкой славы. В Астангове хотя и жила магнетическая сила трагика, эту роль все же должен был бы играть молодой актер. По иронии судьбы «Гамлет» оказался не только упущенной возможностью Астангова, но и упущенной возможностью театра. Это было очевидно. Атмосфера на худсоветах накалялась. В 1959 году, отказавшись от дальнейшей борьбы, Захава навсегда покинул театр. С этого момента функции двух главных учеников Вахтангова были четко разделены: один руководил театром, другой возглавлял школу.

«Впервые на сцену Театра имени Вахтангова я вышла в спектакле “Стряпуха замужем”, – пишет Людмила Максакова. – Это была удивительная история, разве я могла тогда знать, что этот праздник театра случается очень редко, чтобы стояли на сцене одновременно Н. С. Плотников, Н. О. Гриценко, Ю.В. Яковлев, Ю.К. Борисова, Л.А. Пашкова, М.А. Ульянов, что такое больше в моей жизни не повторится. Я играла роль приехавшей на село юной режиссерши, а актеров моей самодеятельной труппы исполняли Ю.В. Яковлев, Н.О. Гриценко и М.А. Ульянов, а жены персонажей безумствовали от ревности. Рубен Николаевич придумал, что мы с Гриценко репетируем сцену из “Грозы”. Я – Катерина, Гриценко – Борис. Кто же не мечтает о Катерине, тем более, когда тебе двадцать один год; да, хорошо, пусть не вся роль, но хоть кусочек и какой – сцена прощания. Вот, думала, сейчас я рвану! Я надевала длинную юбку, накидывала на плечи платок и внутренне настраивалась на высокую трагедию.

Николай Олимпиевич придумал, что его персонаж Степан Казанец – бывший военный, демобилизованный кубанский казак – все это было в нем, все читалось, военный – значит выправка, четкие энергические движения. И вот этот человек приходит на репетицию, но уже не как солдат, а как творческая личность, правда, обремененная семьей. Появлялся он с коляской.

Дома, наверное, сказал, что пошел погулять с ребеночком. Одет был торжественно, ведь ему предстояло заниматься великим искусством: бордовый пиджак в клетку, белая рубашка, галстук-бабочка, темно-зеленая шляпа (это в деревне-то), и мы начинали репетировать. Я, обливаясь горячими слезами, играла сцену, а Николай Олимпиаевич, которому мои страдания тоже разрывали сердце, выходил на авансцену и говорил, правда, с кубанским акцентом: «Ой, щоб вона померла поскорее. Щоб не мучылась долго». Я была настолько неопытна и глупа и была занята правдой проживания великой трагической роли, что, когда после реплики Николая Олимпиаевича зал рухнул от смеха, я совершенно растерялась и, убитая, поплелась в гримерку, где доплакала свою роль».

«Стряпуху замужем» Рубен Симонов поставил в 1961 году – как продолжение сюжета спектакля «Стряпуха», премьеры которого состоялась тремя годами ранее.

Автором пьесы являлся Анатолий Софронов – драматург, один из наиболее известных приверженцев сталинской конъюнктуры в творчестве. Его работы не отличались глубиной и изобретательностью, но повсеместно навязывались театрам «вышестоящими инстанциями». Проще говоря, софроновские пьесы относились к низкопробной литературе, но несмотря на это вахтанговцы сумели из пустых и плакатных поделок сотворить театральное пиршество. Силой актерского мастерства, обаянием комедийно разыгрываемых ситуаций режиссер и артисты буквально раскрашивали, дорабатывали столь слабые произведения, которые в итоге на Вахтанговской сцене обретали народную любовь.

Однажды Цецилия Мансурова напишет о секрете своего актерского мастерства: «Чувство играть нельзя. Чувство является результатом мысли и действия, прежде всего действия. И большую ошибку делают те режиссеры, которые предлагают актеру играть плач или смех; нельзя смеяться или плакать по заказу. Но, если я правильно живу в роли, то могу вызвать то или иное чувство, вспоминая чувство аналогичное, пережитое мною в жизни;

могу восстановить перед глазами образ, который вызвал это чувство, нужное мне в данный момент. Тогда оно является само по себе».

В 1962 году Цецилия Львовна сыграла Анну Каренину в драме Толстого «Живой труп» – сыграла, как всегда, блестяще, ни на кого не похоже. И снова ком подкатывал к горлу, во-первых, от накала трагизма и переживаний, а во-вторых, от осознания того, что замечательная актриса, чьи лучшие роли были уже позади, всякий раз демонстрировала высочайшее мастерство: не было в ее Карениной ни грамма от Турандот, от Зойки Пельц, от Роксаны, от Инкен Петерс или, скажем, от Филумены. Каренина казалась сильной пожилой дамой, чьи душевные муки читались в ее страдальческих глазах. И, надо полагать, для этой роли у Мансуровой был свой весьма ощутимый житейский багаж.

Федора Протасова играл Николай Гриценко, который с удивительной проникновенностью и тонкостью воплощал замысел режиссера. Чувствовалась в его Федоре внутренняя тяга к правде, к доброте и душевной порядочности, отвращение к бессердечной благопристойности, лжи, лицемерию людей его круга. Поэтому так искренне, всем своим существом откликался он на призывный голос «воли», звучащий в цыганских песнях, поэтому так близка ему их безудержная стихия, поэтому так естественна его любовь к Маше (цельной и страстной натурой показывала ее Людмила Максакова), поэтому столь закономерно для него отрицание мира Карениных (Виктора Каренина играл Юрий Яковлев) и всей системы их жизни.

«Живой труп» Театра Вахтангова был прежде всего горькой трагедией гибели светлого, чистого человека, который предпочел смерть нравственному унижению и постыдной для него лжи.

Шестидесятые годы для Театра Вахтангова – время безусловно счастливое. Именно в этот период здесь выходят спектакли, которые на долгое время занимают прочное место в афише. Старшему поколению зрителей памятливы они до сих пор, а некоторые из них хорошо известны и по телезаписям. Это легкий ироничный водевиль Александра Фредро «Дамы и

гусары», комедия Бернарда Шоу «Миллионерша», драма Эмиля Золя «Западня», биографические страницы из жизни Чехова и Лики Мизиновой, описанные драматургом Леонидом Малюгиным «Насмешливое мое счастье», инсценировка романа Исаака Бабеля «Конармия», мелодрама Леонида Зорина «Варшавская мелодия», горьковские «Дети солнца», комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты», комедия Мольера «Мещанин во дворянстве» и, конечно, возобновленная «Принцесса Турандот».

На долю каждой из этих работ, поставленных разными режиссерами, выпал, конечно, свой путь к успеху. Но все же общая причина весьма очевидна. Это было время, когда в коллективе театра сошлись два сильнейших творческих вектора: во-первых, были живы еще и находились в хорошей творческой форме многие корифеи труппы – ученики Евгения Богратионовича, а во-вторых, в труппе окрепло и заняло ведущее положение Второе поколение вахтанговцев. Школа, столь бережно выпестованная в минувшие десятилетия, дала свои щедрые плоды.

Изучаешь архивные материалы – одна работа интереснее другой. Но сколько пота проливал каждый актер на репетициях, сколько страданий испытывал. Поистине муки творчества. Вспомнить хотя бы возобновление «Турандот».

«В театре долго не могли решиться на возобновление “Принцессы Турандот”, – пишет Василий Лановой. – Уж слишком высока была ответственность тех, кто отваживался прикоснуться к тому, что было для всех свято. И отношение к этой заманчивой идее было разное в театре. Не все верили в успех дела, боялись, что непременно будут сравнивать с тем первым спектаклем и это сравнение будет не в нашу пользу. Но слишком уж велик был соблазн попробовать все же восстановить то, что рассказывалось уже как легенда, восстановить высшее создание Евгения Богратионовича во всей своей реальности, наглядности, а не только по книжкам и воспоминаниям очевидцев-свидетелей того чуда двадцатых годов. <...> Чаша весов долго



колебалась между “надо” и “не надо”. Наконец решили, что все-таки “надо”. Рассуждали так: “Как же это, вахтанговский театр и без его лучшего спектакля?” К тому же, существенным моментом в положительном решении этого вопроса была и забота о воспитании новых поколений актеров этой школы. <...>

Репетиции начались в 1962 году, и к премьере шли почти год. Начали с тщательного изучения вахтанговского спектакля, восстанавливали его по памяти, по литературным материалам, по эскизам, рисункам художников. Пытались шаг за шагом пройти весь путь его создания постановщиком. Учились легкости в произношении текста, легкости движений, соединению серьезности и ироничности, допустимых в этом спектакле, находили меру реальности и условности в нем. Приступая к работе над спектаклем, сразу поставили перед собой вопрос: “А как бы сегодня взглянул на эту пьесу и предложил в ней сыграть актерам сам Вахтангов?” Очевидно, не было бы буквального повторения того, что создавалось более сорока лет назад.

Не случайно же и сам Евгений Богратионович уже в процессе репетиций спектакля спрашивал актеров, не надоело ли им играть в одном рисунке и не изменить ли в нем что-нибудь. Вот поэтому мы меньше всего смотрели на тот первый спектакль как на мемориальный, в котором ничего нельзя изменить, ничего нельзя тронуть. В практике театра не было и не может быть точного повторения одного спектакля. Любой из них, даже самый выверенный режиссером по хронометражу, по мизансценам, каждый раз будет хоть немного, но все же другой. Тем более “Принцесса Турандот”, сама форма которого не только допускает, а предполагает, предусматривает каждый раз что-то новое, вплоть до новых реплик, реприз.

<...> К новой постановке специально был написан текст интермедий, внесены коррективы в оформление спектакля и, конечно же, в исполнение актерами их ролей».

Возобновление «Принцессы Турандот» в 1963 году приурочили к столетию со дня рождения Станиславского и восьмидесятилетию Вахтангова.

На сей раз в спектакле играли не робкие ученики, а замечательные, уже в ту пору прославленные артисты: Юлия Борисова – капризная, надменная принцесса, Василий Лановой – красавец Калаф, Людмила Максакова – страстная Адельма, Екатерина Райкина – наивная Зелима. Удачно распределялись и «маски»: Тарталья – Николай Гриценко, шамкающий, впадающий в детство, но неожиданно прыткий и ехидный старик Панталоне – Юрий Яковлев, решительный, с буйным темпераментом солдафон Бригелла – Михаил Ульянов, смешной, любопытный Труффальдино – Максим Греков.

Они лирически пели «Подмосковные вечера», исполняли «Танец маленьких лебедей», называли Ланового «Вася-высочество» и за счет блестяще написанных реприз смешили публику без устали.

В спектакле «Западня» (1965) было всё, чем сильны вахтанговцы: точное ощущение формы, умение создать резко очерченные, запоминающиеся фигуры, социальная острота. Критики отмечали, что при этом главная его художественная ценность – в игре двух актеров: Ларисы Пашковой – Жервезы и Владимира Этуша – Купо.

Однако у этой постановки был довольно тернистый путь.

«Лариса Пашкова долго существовала в театре на первых ролях, – пишет **Владимир Этуш**. – Театр был для нее всем. Она не променяла бы его ни на что. Когда Лариса по трагической случайности попала под машину, с повреждением таза и переломом костей, она, лежа в больнице, думала не о том, как ей выздороветь, а о том, что она будет делать в театре, если останется неполноценной. Решив, что она будет немножко хромать, она выдумала, вернее, нашла себе роль Жервезы в “Западне” Эмиля Золя, где героиня является хромоножкой. И театр поставил “Западню”, я в этом спектакле был партнером Ларисы Алексеевны и испытал большую радость от общения с настоящим человеком, который не грезит ежеминутно о славе, а занимается делом. <...>

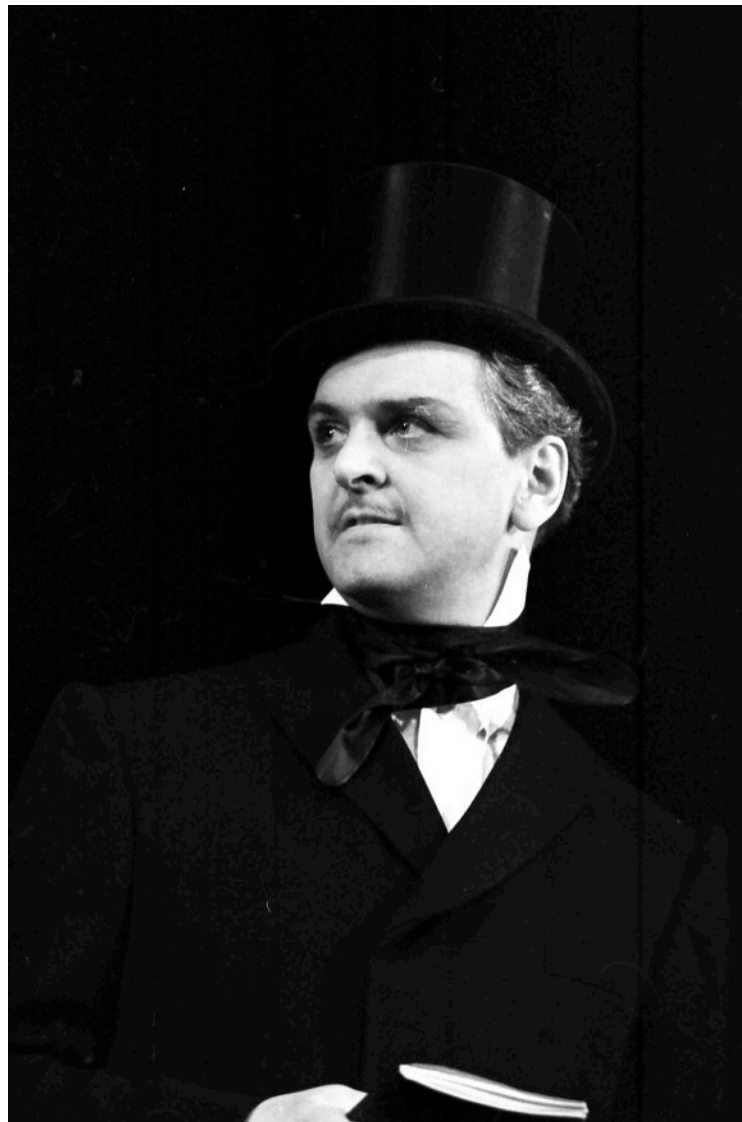
У спектакля была сложная творческая судьба. Идея принадлежала Пашковой, инсценировку сочинил Евгений Федоров, а в качестве

режиссеров-постановщиков выступали Шлезингер и я. При этом я был еще исполнителем роли Купо. Сделали первый акт. И наши мытарства начались сразу после того, как мы его показали художественному совету и, естественно, Рубену Николаевичу Симонову. Мы получили одобрение, но дальше нас не пускали, не давали репетировать. Я уж не помню подробностей того, как все это складывалось, но причиной явилась ревность наших режиссеров. После нашего показа их режиссерские амбиции вдруг начали фонтанировать с необычайной силой. Они интриговали, не стесняясь, белое называли черным, зажимали на лестнице Рубена Николаевича и пытались ему что-то внушить. Мы то репетировали, то наши репетиции отменялись, то нас выпускали на сцену, то не выпускали. В итоге мы были вынуждены обратиться за помощью к Симонову. И Рубен Николаевич стал нам помогать...»

История многострадальной постановки кончилась тем, что в какой-то момент продолжать работу отказался и Рубен Николаевич – спектакль выпускал Евгений Рубенович. Но все же окончательный его вариант надолго вошел в репертуар Театра Вахтангова.

В череде спектаклей шестидесятых годов особое место занимает «Конармия» – постановка Рубена Симонова, в которой он намеревался инсценировать рассказы Исаака Бабеля. Но поскольку Бабель для советской сцены был автором не вполне разрешенным, его произведения театр скрестил с поэзией Маяковского. По мнению Симонова, это спасало положение и, главное, давало произведениям Бабеля новую жизнь. Вряд ли современники Бабеля и Маяковского могли бы сопоставить творчество двух столь непохожих, противоречивых персон Серебряного века. Но теперь, спустя годы, давние споры оставались в стороне. Симонов сочетал несочетаемое, вложив в эту приподнятую, трогательную и веселую постановку все свое изящество и романтизм. Тон всему задавал знаменитый «Марш Буденного». Герои были простодушны, истовы и непримиримы как дети.

Но если «Конармия» являлась все же обязательной «постановкой на тему», то словно в противовес ей, памятуя об успехах «Льва Гурыча Синичкина», театр обратился к старому водевильному жанру. Сюжет о том, как старый гусар и его друзья, проводившие отпуск в холостяцких забавах, из женоненавистников превращались в пылких обожателей дам, был полон суматохи и путаницы. Актеры наслаждались пребыванием на сцене, каждый был по-своему хорош. Но самым неожиданным в роли старого майора стал Юрий Яковлев. Исполнитель ролей молодых интеллектуалов и фатов вдруг сыграл шестидесятилетнего вояку, доброго чудака, доверчивого и наивного. Поначалу эту роль намечали для Рубена Симонова, но он отказался, говоря, что у него нет сил, а потом уверял, что не сумел бы сыграть так, как Яковлев.



Наверное, не бывает легких путей к победе. Но глядя на филигранное исполнение простодушного карьериста, проницательного подлеца Глумова – героя спектакля «На всякого мудреца довольно простоты» (1968) – многим казалось, будто Юрий Яковлев играет его шутя, весьма непринужденно. На самом деле и за этой его удачей стоял титанический труд.

«Репетировали долго – года полтора, все искали, пробовали, отвергали, снова искали, – писал он. – Но без всякого брюзжания на этот счет – все легко и с удовольствием. Опять же партнеры – одна радость – просто не могу выделить никого, кто бы не подходил к роли, все, вплоть до эпизодов. В спектакле всегда есть любимые сцены – тут же было трудно выделить что-то, так гениальны у автора они все. Но все-таки сцена с Крутицким – Н. Плотниковым доставляла мне особое удовольствие. Николай Сергеевич играл такую напыщенную тупость, причем так органично, что вызывал у меня желание изображать подобострастие и “трепетность” особо изощренными способами, вплоть до лизания руки.

Я, как Глумов, видел, с каким удовлетворением принимается моя грубая лесть, и играл ее даже с некоторым хулиганством и издевательством над ним. Потом – сцена с дневником, потеря его, когда “все валится” – совсем другая, по-настоящему отчаянная, где Глумов без маски, какой есть на самом деле. Он решает действовать, когда понимает, что все его усилия, направленные на достижение положения в обществе, все силки, которые он расставил так искусно, кого обаяв, кого обманув, кого подкупив, могут разрушиться в один момент. Да еще из-за его собственной оплошности – откровенного дневника, попавшего в чьи-то руки, где он пишет всю правду о тех, кого он обманывает.

“Пойду прямо в пасть гиене”, – говорит он, еще не зная, как будет себя вести. Примерно так же чувствовал себя в этой сцене и я. Самым трудным для меня оказался последний монолог. Помню, что отец, приходивший на репетиции, был неудовлетворен моей игрой именно в этом месте. Он считал, что надо выйти в образе настоящего героя. Я боялся, что после изощренного

многоликого обманщика разоблачительно-благородная отповедь прозвучит фальшиво, и все оттягивал момент до прогонов спектакля. Ремизова спрашивала: “Юра, ну когда же?” А я все тянул. На последнем прогоне, слушая чтение своего украденного дневника и обсуждение его всем обществом, я почувствовал, что во мне проснулась такая злость на них за глупость и ханжество, на себя, Глумова, за свой промах, за унижительную просьбу “удалиться незаметно”, и тут же родилась тактика поведения. Атаковать! Этот момент наступил – я шагнул из кулисы с первой репликой: “А зачем же незаметно?” – и почувствовал, что попал в нужную интонацию, как с маху оседлал коня. Нашел! Только тот, кто был на сцене, знает, чего стоят секунды после финала – ожидание оценки твоего полуторагодового труда. Будет ли это просто вежливость зрителя или настоящий успех? Эти секунды – как перед прыжком с парашютом... Спектакль заканчивался немой сценой, а затем поставленными поклонами на фоне роскошных декораций сада Турусиной с длинной аллеей, из глубины которой я почти выбежал навстречу зрителю. Бежал, уже слыша бурные аплодисменты коллегам, бежал получать свои...»

И еще один эпизод из жизни театра в шестидесятые годы. Речь идет о спектакле «Варшавская мелодия» – втором спектакле, поставленном Рубеном Симоновым в сотрудничестве с драматургом Леонидом Зориным (первым был «Дион», вышедший в 1965 году).

«В 1967 году Рубен Николаевич Симонов репетировал, как оказалось, свой последний спектакль, “Варшавскую мелодию”, с таким упоением, с такой счастливой радостью, что я и сейчас вижу его сияющие глаза, – читаем в книге **Михаила Ульянова**. – Он упивался сюжетом, текстом, наслаждаясь работой над этой изящной, умной и глубоко драматической пьесой Леонида Генриховича Зорина. Я убежден, что “Варшавская мелодия” – одна из лучших пьес Леонида Зорина.

Зорин – драматург талантливый и поразительно профессиональный. Как он плетет диалог и лепит характеры, как строит конфликт и пропитывает

пьесу глубокими и неожиданными мыслями и чувствами, да, чувствами, ибо все его произведения жгуче эмоциональны! Рубен Николаевич работал над “Варшавской мелодией”, своей лебединой песней, с такой увлеченностью, с таким упоением, с такой счастливой радостью!

Эта последняя работа стала как бы творческим завещанием Рубена Николаевича. Он смотрел влюбленными глазами на Юлию Борисову, которая играла Гелену, заразительно хохотал, если у нас получалась какая-нибудь сцена. Одну репетицию, которая вдруг пошла импровизационно раскованно, сцену в музее, когда Виктор, влюбленный в прелестную Гелю, думает не о музейных редкостях, а о том, как бы поцеловать ее, он буквально прохотал. Счастье творчества его пьянило. Он знакомым жестом то и дело вытаскивал белоснежный платок из нагрудного кармана и вытирал им катившиеся слезы. Есть такие редчайшие, счастливые минуты репетиций, когда все ладится, когда сам процесс репетиции доставляет радость, а актеры, заражаясь друг от друга, расцветают.

Вот такой была эта незабываемая репетиция, и она в моей памяти окрашивает этим теплым человечески-радостным светом весь спектакль. А рассказывал спектакль о грустной истории любви двух людей, которых судьба столкнула для счастья, а они не сумели отстоять это счастье в борьбе с жизнью. В этой борьбе побеждает сильный и верный, а Виктор, которого я играл, далеко не сильный характер, хотя и с добрыми человеческими задатками. И мы старались рассмотреть, как одно отступление и предательство любви ведет за собой другое и как частенько Виктор смиряется с этим. Не только смиряется, но и оправдывает свое отступничество. Оправдывает непреодолимыми жизненными обстоятельствами (вышел закон, запрещающий жениться на иностранках, а его любимая Геля – полька). Боязно и стыдно отступить первый раз, а дальше это уже становится привычным».

5 декабря 1968 года умер Рубен Симонов. Но поскольку традиция преемственности для вахтанговского коллектива по-прежнему оставалась

главной, решено было предложить стать главным режиссером театра Евгению Симонову, который к тому моменту уже год, как возглавлял Малый театр. И Евгений Рубенович согласился вернуться фактически в свой отчий дом, где еще недавно выпускал свои первые спектакли.

«Как и отец, Евгений Рубенович тоже умел лавировать, – напишет о нем много лет спустя Галина Коновалова. – Это качество особенно пригодилось ему в Малом театре, где в ту пору молодому режиссеру работалось непросто, ведь там была своя когорта – Бабочкин, Ильинский, Царев... Но он легко и с юмором смотрел на жизнь. Выпускал в Малом театре премьеру и говорил:

– Я поставил совершенно кошмарный спектакль. Приходи.

Это подкупало. Это был не тот человек, который говорит:

– У меня такая грандиозная постановка, ты должна ее увидеть.

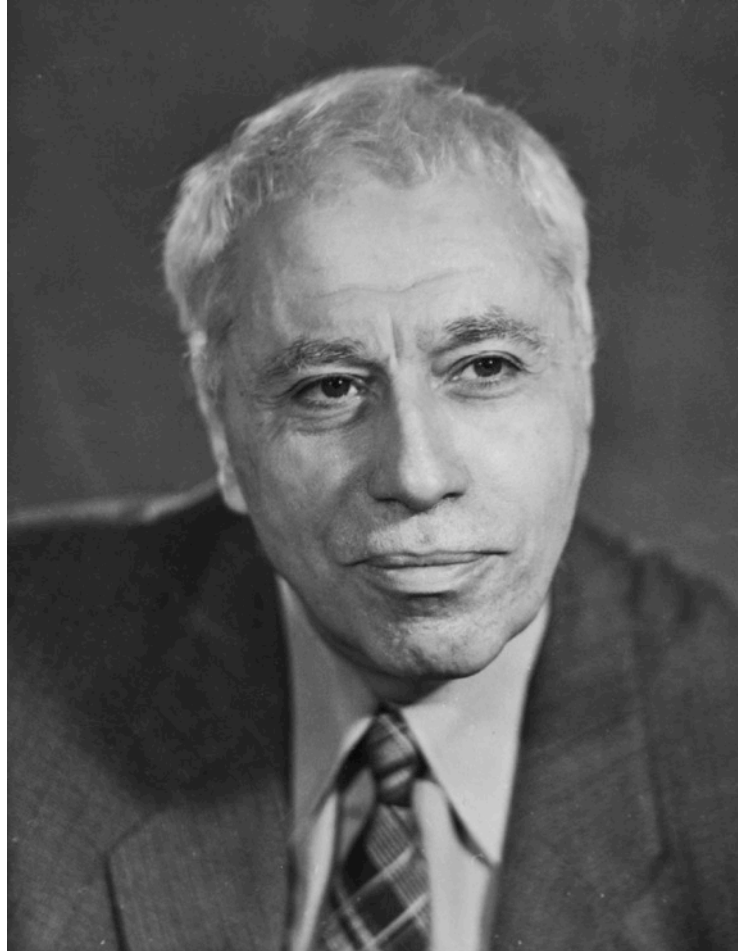
Нет, он и сам все понимал...

Он был совершенно вне быта. Настоящий романтик. Если для многих утро начинается с зарядки, то для Евгения Рубеновича оно начиналось с сочинения сонетов или лирических стихов. А потом, если не было репетиции, он прогуливался по любимым арбатским переулкам, где в такт шагам рождались стихотворные пьесы на самые разнообразные темы – то о французском поэте Вийоне, то о Джеке Лондоне, то о герое гражданской войны Алексее Бережном. Причем к своим стихотворным пьесам он относился необычайно трогательно, ревниво оберегал их от всяческой критики даже близких друзей, всегда наивно говоря о том, что эти пьесы поймут только в веках, в чем, возможно, и был прав (не нам судить).

Ах, какой он был легкий, талантливый человек, быстро забывавший все обиды, которые наносила ему жизнь. Незаменимый во всех театральных капустниках, компаниях, эрудит, знавший наизусть всего Пастернака, да и не только его. Ах, как не подходила к этому жизнелюбу, эпикурейцу неожиданная болезнь, так рано его скрутившая, и как торжественно-печален был уход, когда несли гроб его по Театру Вахтангова, где Симонов уже не



служил, и как искренне горевали и горько оплакивали даже мало знавшие его люди».



За первые пятьдесят лет своей творческой жизни Театр Вахтангова показал 160 премьер, сыграл 120 тысяч спектаклей, видел в своем зрительном зале более 20 миллионов зрителей. Но сколь бы внушительными ни казались эти цифры, никакого решающего значения они не имеют, и всякий раз каждая новая работа начиналась, конечно, с нуля – без скидки на былые заслуги.

В этом плане последующие восемнадцать лет, на протяжении которых Евгений Симонов руководил театром, были временем весьма неровным, порой тревожным. Симонов пытался ставить что-то патетически важное, но зрительский успех не всегда сопутствовал этим спектаклям. Конец шестидесятых и семидесятые годы стали временем отдельных актерских удач.

Успех спектакля «Дети солнца» зависел прежде всего от центрального персонажа – напыщенного интеллигента, ученого-химика Протасова, который наподобие чеховского Серебрякова живет лишь опытами, полагая, что только истинная наука принесет людям счастье.

В спектакле, поставленном Евгением Симоновым, играли Галина Пашкова и Елена Добронравова, Анатолий Кацынский и Николай Тимофеев, Григорий Абрикосов и Николай Плотников. Но все же многое в режиссерском решении диктовалось образом самого Протасова, ставшего одной из лучших работ Василия Ланового.

«Протасов – человек, стопроцентно преданный науке, занимающийся только ею, определивший целью жизни служение добру, разуму, красоте, – пишет актер. – Но в то же время, служа науке, не видит, не понимает, что тут же одновременно своим эгоизмом, невниманием к окружающим причиняет боль и страдание близким ему людям. И тем самым добро, к которому он призывает, оборачивается реальным злом. В этом диссонансе добрых помыслов и реального зла и заключен основной конфликт пьесы.

Отсутствие гармонии жизни, слепота Протасова становятся его драмой. Заботясь о будущем, он не думает о нынешнем дне, о реальных людях, его окружающих, всматривается в будущее, будучи слепым, близоруким. <...>

Актуальная тема? Несомненно. Тема, кстати, которая в некотором роде смыкается с цезаревской философией – цель оправдывает средства. Главное – добрые побуждения, а средства могут быть любыми. Но любыми ли?.. Этот вопрос задавали себе создатели драматургических произведений, его задаем и мы сегодня – актеры и зрители».



Семидесятые – время творческого расцвета Василия Ланового. Калаф и Протасов, Дон Гуан и герой войны Алексей Бережной были к тому времени уже историей. В семидесятых Лановой сыграл целый ряд новых персонажей, не переставая удивлять зрителей широтой своего амплуа. В числе наиболее интересных ролей этого периода стал командир Огнев в спектакле «Фронт» и, конечно, рвущийся к власти Октавиан из «Антония и Клеопатры» (1971).

«Любая, пусть даже и не во всем удавшаяся попытка приблизиться к шекспировским образам оставляет неизгладимый след в душе актера, – писал Михаил Ульянов. – Это все-таки самый серьезный экзамен, требующий и

опыта, и сил, и смелости, и много-много чего. Далекое не каждому актеру выпадает это счастье.

И потому, как бы ни относиться к нашей попытке поставить одну из самых “земных” трагедий Шекспира – “Антоний и Клеопатра” (1971), – эта работа была существенным, большим этапом и для постановщика спектакля Евгения Симонова и для Юлии Борисовой, игравшей Клеопатру, и для Василия Ланового – Октавиана, и для меня, пытавшегося сыграть поразительную по жизненности и реальности личность Антония. <...> Я его понял и понимаю сейчас более чувствующим, чем думающим.



Антоний – воин, солдат, человек напряженного чувства, весь сосредоточен на себе, на своей всепоглощающей любви к Клеопатре, на своих размахистых и безудержных страстях.

Евгений Симонов решал спектакль, и пластически и образно, как арену римского цирка, на которой идет игра, кровавая и беспощадная. В декорации, превосходно придуманной Иосиф Сумбаташвили, это было выражено очень четко и эффектно. На сцене – арена и амфитеатр, выполненные из какого-то серого металла. Возникало ощущение замкнутой, мрачной западни, из которой нет иного выхода, кроме резни не на жизнь, а на смерть. Как у гладиаторов. Сценический образ римского цирка раскрывал главный замысел спектакля: Антоний и Октавиан – два противоположных мира. И места им двоим на этой арене жизни нет. Один должен уничтожить другого».

В хорватской драме «Господа Глембаи» (1975) по Крлеже (в постановке сербского режиссера Мирослава Беловича) блистали актеры: Григорий Абрикосов (старик Игнат), Юрий Яковлев (в роли Леона Глембая). Холеную баронессу, циничную и расчетливую, играла Людмила Максакова, духовника Зильбербранта (образ, близкий мольеровскому Тартюфу) играл Василий Лановой, зловещего юрисконсульта фирмы – Евгений Карельских, циничного Фабриция – Владимир Осенев, юного Оливера – Владимир Иванов.

«Леон живет в постоянном стрессе от унижения в доме отца, – рассказывал о своей роли Юрий Яковлев. – От сцены к сцене зреет его сопротивление этой родной, но ненавистой семье Глембаев, желание любой ценой сохранить собственное достоинство. Труднее всего было распределиться, сохраняя силы к финалу – взрыву эмоций, почти безумию. Неведомый мне раньше темперамент передавался от режиссера, он вытаскивал его из меня, терзая и подхлестывая ироническими репликами по поводу виолончели, бархатных нот и желания нравиться.

Добился. И я был счастлив, преодолев еще одно препятствие и обретя еще одно амплуа – героя-неврастеника. Я уже говорил, что актеру всегда

интересно работать с тем, кто точно знает, чего хочет, как бы ни было мучительно трудно. Мы ропщем, что устали, надоело повторять сто раз одно и то же, что режиссер просто мучитель, но это на поверхности – внутри же довольны, уважаем его волю и настойчивость. Мирослав имел свой особый метод работы. Он очень недолго репетировал за столом, торопясь выйти на сцену. Требовал быстрого знания текста, опять недолго репетировал на сцене, а затем начинались прогоны, где ты уже не мог ходить с текстом, забывать его, путать мизансцены. И, знаете, это было очень результативно – к премьере мы подходили, уже совершенно освоившись, без ненужного волнения по поводу неготовности. Привыкнув к его методу, мы поняли, как он прав – ведь это была еще и забота об актере, потому что такое волнение отбирало бы нужный нерв у роли».

Следующим спектаклем Беловича, выпущенном в Театре Вахтангова, стала «Великая магия» (1979).

Пьеса Эдуардо де Филиппо напоминала пиранделловского «Генриха IV» – та же история о человеке, притворившимся сумасшедшим, для того чтобы узнать правду о «пропавшей» жене. Только при всей трагичности его положения средства выражения этого «сумасшествия» были окрашены в комедийные тона.

И здесь было тоже немало актерских удач: Юрий Яковлев в роли покинутого мужа, Владимир Этуш – в роли загадочного «мага» Марвульи, Людмила Максакова в роли пленительной и нелепой Дзайры и т.д.

По свидетельству Юрия Яковлева, Мирослав Белович опять требовал от артистов «новых красок, неожиданных переходов состояния, даже заставил меня петь и говорить по-итальянски. Особенно эффектно звучал последний мой монолог со шкатулкой. Он должен был завершать игру человека, понявшего все и утратившего веру в свою любовь. Совершенно нормального и несчастного. Открывая этот “ящик Пандорры”, мой герой стоит перед выбором – потерять навсегда эту веру или все-таки оставить

надежду. Итальянский язык по режиссерскому замыслу усиливал смысл монолога – и, как ни странно, публика прекрасно его принимала».

В театр приходили новые актеры. В конце шестидесятых – Ирина Купченко, Марианна Вертинская, Валентина Малявина, Виктор Зозулин, Евгений Карельских, Юрий Шлыков, Александр Павлов, Олег Форостенко, Элеонора Шашкова, Нина Русланова, Владимир Иванов, Александр Галевский – вошли в состав труппы. И каждый занял свое особое место. Но все же на фоне многочисленных актерских работ были две, ставшие поистине хрестоматийными. Речь идет о Ричарде III и Степане Разине, сыгранных Михаилом Ульяновым в одноименных спектаклях.

«Ричард III», поставленный Рачией Капланяном, стал первым за многие годы спектаклем, где говорилось о всеобщей поруче зла. О том, что если среди порядочных людей воцарился злодей – значит, так или иначе другие потворствовали злу. И аристократ, книжник Бекингем (Александр Филиппенко) рассчитывает на выгоду, и Анна (Людмила Максакова) подозрительно быстро прощает убийцу, и полубезумные королевы (Алла Парфаньяк, Елена Измайлова, Елена Коровина) заняты лишь собственными интригами. Убийство здесь буднично следовало за убийством. Молодой предводитель наемных убийц Ретклиф (Виктор Зозулин) спокойно щелкал орешки, выплевывая скорлупу прямо в лицо своим жертвам. Все повязаны корыстью и цинизмом.

В свое время об этой работе писалось много. Спектакль подкупал трагической внятностью. Но все же своим появлением на Вахтанговской сцене он обязан случаю.

«В 1974 году Театр Вахтангова поехал на небольшие гастроли в Ереван, – писал в мемуарах Михаил Ульянов. – Давний друг театра, ученик Рубена Николаевича Симонова, крупный современный режиссер Рачия Никитович Капланян в один из свободных дней пригласил нас посмотреть фрагменты его нового спектакля “Ричард III”. Каждый вечер мы играли и целиком спектакль посмотреть не могли, смогли посмотреть только

фрагменты. Нам всем они показались очень интересными. Почти всю сцену занимал огромный трон, который превращался то в дворцовые переходы, то в место казни, то в неправдоподобно большой стол государственного совета, то в улицы Лондона. Образ очень емкий, позволяющий мгновенно менять место действия, точно выражающий главную тему – тиранию. На следующий день в доме гостеприимного хозяина зашел разговор о том, что хорошо бы у нас, в Театре Вахтангова, поставить “Ричарда III”.

Капляян давно хотел поработать с нашим коллективом, а тут готовое решение, есть актеры, которые заинтересованы в этой работе. К тому же наш главный режиссер Евгений Симонов должен был ехать в Польшу ставить “Антония и Клеопатру”, наш же театр нуждался в новом спектакле.

Я же говорю: случай и удача тоже иногда бывают с нами. В общем, в этот же вечер в принципе мы договорились: Р.Н. Капляян поставит в нашем театре “Ричарда III”, приняв за основу решение спектакля, идущего в Ереване».

Своеобразной вариацией Ричарда III стал Степан Разин, сыгранный Михаилом Ульяновым в 1979 году. В основе спектакля – роман Василия Шукшина.

«Шукшин близок Ульянову по духу, по той эмоциональной насыщенности характеров, которой обладают его герои, близок своей болью за людей, особой страстностью в выражении мыслей и чувств, откровенной истовостью в поисках правды жизни, – писал критик Георгий Добыш. – Ульянов определяет жанр спектакля как художественный взгляд на личность, на событие, на то накаленное страстями время.

И самым важным для него было передать трагизм незаурядной личности Степана Разина, ее противоречия и ее величие».

«Я не историк, а актер, которому выпала счастливая, но ох какая нелегкая возможность попытаться сыграть Стеньку Разина, – дополняет Михаил Ульянов. – И я опираюсь не столько на исторические свидетельства, сколько на свое эмоциональное ощущение и личности Степана Разина и того



времени. <...> А время, в которое жил Разин, было страшным, жестоким, беспощадным и абсолютно, начисто не принимающим в расчет человеческую личность. Не было такого понятия. <...>

Но вот поднялся из этого кровавого, безысходного рабства человек и разогнувшись сказал: “Я человек, а не скот, я имею право на волю и свободу, меня нельзя продать и купить, я вольный казак! Я пришел дать вам волю”. И вздрогнул затоптанный, забитый, бесправный, униженный народ и с опаской еще взглянул на того, кто дерзнул попать и страх смерти и гнусь рабства. Один выпрямившийся среди согнутых спин».

В своей биографической книге «Наследники Турандот» Евгений Симонов пишет: «Театр Вахтангова – театр крайностей, театр трагедии и водевиля. Множество жанров, как бы размещенных посередине, – не наша стихия. Именно поэтому, наверное, до сих пор (написано в начале 1990-х. – **В.Б.**) вахтанговцы играют две моих постановки: “Три возраста Казановы” Цветаевой и “Старинные русские водевили”».

Успех этих спектаклей в чем-то созвучен успеху спектаклей шестидесятых, когда рядом с признанными мастерами Москва увидела новое, яркое поколение вахтанговцев – недавних выпускников Щукинского театрального училища. Только на сей раз корифеями (или, во всяком случае, старшими товарищами) являлись уже Владимир Этуш и Юлия Борисова, Юрий Яковлев и Людмила Максакова, Василий Лановой и Агнесса Петерсон, Михаил Ульянов и Екатерина Райкина, Вячеслав Шалевич и Нина Нехлопоченко, а новичками – Сергей Маковецкий и Владимир Симонов, Александр Рыщенков и Ольга Чиповская, Евгений Князев и Елена Сотникова... Их совместные работы можно было видеть и в «Старинных русских водевилях» (1980), и в комедии Пьера Шено «Будьте здоровы» (1983), и, конечно, в «Анне Карениной» (1983), многочасовой постановке, выпущенной Романом Виктюком.

Роман Виктюк покорила Москву в одночасье.

«Его пригласил в наш театр Евгений Рубенович, – свидетельствует Юрий Яковлев, – правда, огромную роль тут сыграла Люда Максакова, для которой Михаил Рощин написал инсценировку с условием, что ставить будет Виктюк. С Виктюком Рощин познакомился в Вильнюсе, где увидел свою пьесу “Валентин и Валентина” в постановке Романа. Пришел в восторг и привел его к Олегу Ефремову во МХАТ. Олег тут же предложил ему работу. Поставив во МХАТе несколько спектаклей, Виктюк завоевал Москву. А Рощин уже не мыслил другого режиссера на “Анну Каренину”».

Людмила Максакова в своих мемуарах рассказывает такие подробности: «В начале восьмидесятых Евгения Рубеновича стали покусывать, как говорят в театре, “поглаживать”. Идет время, он все ставит и ставит, и никакого заметного результата. Словно нашего театра и нету вовсе на карте театральной Москвы. О режиссере – ни слуху ни духу. Премьеру выпускаем – молчание, премьеру выпускаем – не событие. Всё есть – и ничего нет. О нас никто не пишет, нас как будто забыли.

Симонов по-прежнему приходил в театр, музицировал, а я ему говорила: “Евгений Рубенович, вот вы все время музицируете, а в театре, между тем...” Он соглашался: “Да-да-да, детонька, надо, надо, надо... Надо кого-то звать. Ну вот ты, например, у тебя же столько знакомых...” Вот черт меня дернул! Зачем мне надо было лезть? Непонятно. Ну, ладно, надо так надо.

У меня была приятельница в Ленинграде, в театральном мире она со всеми была знакома, вот она-то меня и надоумила. Говорит: “Что ты сидишь сиднем?” – “А что мне делать?” – “Так ведь у вас по Москве такой режиссер бегаёт! Бесхозный! Зовите немедленно!” – “Кого же это?” – “Да Виктюка, конечно, кого же еще?” – “Что он сделал?” – “А ты не знаешь, что он сделал?! Он гений!” Мы пошли в студенческий театр, видим афишу: “Уроки музыки”. Пьеса Петрушевской, которая не так давно наделала много шума. Виктюк поставил ее с непрофессионалами, поставил, как утверждали, замечательно, и все-таки к нашему театру это не совсем применимо. Другой

подход, другие традиции, другие актеры, все другое. Отправились в театр Моссовета, где Виктюк тоже что-то ставил. А там – “Царская охота”: по сцене мечется зеленоглазая Маргарита Терехова; а Леонид Марков играет графа Алексея Орлова; а Людмила Шапошникова – Екатерину II... Боже мой, что творилось! Какие артисты, какая постановка! Я поняла, что у этого Виктюка – амплитуда невероятная. Нужно встречаться».

«Рощин написал инсценировку – сто две страницы! – продолжает Людмила Максакова. – И никому тогда в голову не пришло, что многовато. Это называлось “Перелистывая страницы романа”. И вот мы листали, листали эти страницы – а пролистать сто с лишком страниц совсем непросто. Там были все толстовские линии: Виктюк с Рощиным не хотели делать простой треугольник, они собирались показать развернутую картину жизни.

Перед началом спектакля вышел перед занавесом Евгений Рубенович и сказал: “У нас сегодня премьера “Анны Карениной”. А народу набилось – невероятно, даже боялись, что балкон рухнет. Симонов предупредил: “Спектакль долгий, мы и сами не знаем, когда он закончится, поэтому те, кто опаздывает на метро, выходят из зала тихо, чтобы не мешать другим зрителям...” И началось это светопреставление. Спектакль мы начали в семь часов, а закончили, по-моему, в полвторого ночи. Успех был необыкновенный».

Главной чертой, конечной целью режиссерских стремлений Евгения Симонова стал поэтический театр – жанр в искусстве редкий, весьма самобытный, для восьмидесятых годов и вовсе весьма непривычный. Но все же Евгений Рубенович был верен однажды выбранной эстетике и никогда этого не скрывал.

«Я последовательно старался воплотить на нашей сцене мечты гениального Вахтангова, – писал он, – и поставил “Мистерию-буфф” Маяковского, “Розу и крест” Блока и “Три возраста Казановы” Цветаевой. Мне удалось осуществить своего рода трилогию! Зрители хорошо приняли спектакли, да и пресса была вполне благопристойной.

Однако один бывший герой-любовник стал кричать, что поэтический театр ограничивает его творческие горизонты. И никто не сказал, вернее, не додумался, что поэтический театр вовсе не обязательно должен быть основан на стихотворных произведениях, что и “Гроза” Островского, и “Вишневый сад” Чехова насквозь пронизаны высоким, одухотворенным и поэтическим символом и что сам Вахтангов и вслед за ним Рубен Симонов были режиссерами-поэтами. Дискуссия по этому поводу еще не разгорелась, хотя сам Немирович-Данченко назвал, казалось бы, прозаические роли Москвина вершиной поэтических прозрений! Ну ладно!

Это все тема моей жизни, и я, начав говорить на эту тему, никогда не остановлюсь. Мне грустно, что некоторые ученики мои так и не поняли меня, хотя большинство моих учеников продолжает утверждать поэтическое мировоззрение с подмостков Вахтанговского театра. И успех Юрия Яковлева в роли старого Казановы – неоспоримое тому доказательство».

Со стороны, впрочем, казалось иначе: «Мистерия-буфф», «Роза и крест» не удержались в афише (опоздали с выходом), поскольку в них не было главного, на чем держится успех любой постановки, – интонации времени. А время ведь с его начавшейся гласностью и курсом, взятым на перестройку, было беспокойным, ершистым. Не до поэзии...

Но все же спектакль «Три возраста Казановы» по пьесам Цветаевой «Приключение» и «Феникс» обрел относительный успех. Из пьес поэта Евгений Симонов взял только дуэты, последовательно представлявшие молодого Казанову (Евгений Князев) и Генриетту (Елена Сотникова), зрелого Казанову (Василий Лановой) и Мими (Ольга Чиповская) и старика Казанову (Юрий Яковлев) с юной Франческой (Ольга Гаврилук).

«Я любил своего старого Казанову, не потерявшего умения быть и в преклонном возрасте умным, острым, привлекательным для женщин, – писал Юрий Яковлев, – так придумала Марина Цветаева, но мне хотелось играть именно такого: “Грациозный и грозный олов. При полной укрощенности рта – полная неукрощенность глаз. Все семь смертных грехов. Ослепительная

победа верха. Окраска мулата, движения тигра, само сознание льва. Не барственный – царственный. Ничего от развалины, все от остова. Может в какую-то секунду рассыпаться пеплом, но до этого весь – формула XVIII века”. Ну разве не интересно попробовать сыграть такого?

<...> Тут все сошлось – и М. Цветаева, волшебный текст которой завораживал публику, и красивое оформление Бориса Мессерера – среди черных кружев некоторые предметы той эпохи и широкая полукруглая лестница. На ней так удобно было играть и в конце спектакля уходить, растворяясь во мраке вечности под музыку Гайдна...

К тому же, увлеченные партнеры – а это было важно, потому что три возраста – три актера – и мы с Василием Лановым и Евгением Князевым должны были продолжать друг друга как одно целое. И, наконец, счастливый Евгений Рубенович, ставящий свое, любимое. Может быть, это сугубо мое мнение о спектакле. Не так уж он был силен по режиссерским находкам, но актерское удовольствие я испытывал всегда».

«Три возраста» стал предпоследним спектаклем, поставленным Евгением Симоновым на родной для него Вахтанговской сцене. В поэтическом театре он видел спасение, ссылаясь на то, что Рубен Симонов по складу характера тоже был режиссером-поэтом и, конечно, на то, что сам Евгений Богратионович намеревался поставить трилогию из произведений Блока, Цветаевой и Маяковского.

«Вахтанговцы буквально восстали против того направления, которое мне казалось спасительным», – напишет он в конце жизни. Подчеркнет, что и сам кое в чем был не прав. Но все же, что значит восстали?

На волне перестройки, когда ведущие столичные театры ощутили возможность критиковать окружающую действительность (пусть хотя бы не в лоб, но подспудно) и говорить на темы, которые еще недавно были для театра запретными, Евгений Симонов 21 августа 1986 года выпускает спектакль по пьесе Зябрева «Енисейские встречи» – о юных комсомольцах, строителях коммунизма. На излете советской эпохи премьера выглядела

таким анахронизмом, что худсовет предпринял беспрецедентный для вахтанговцев шаг: после первых показов спектакль сняли с репертуара. Постепенно нарастающий ропот коллектива набирал критическую массу. В этот период в «Ленкоме» выходит «Диктатура совести», во МХАТе – «Серебряная свадьба», в Театре им. Ермоловой – «Говори...», в ЦАТСА – «Статья», но в художественную программу Театра Вахтангова злободневные произведения явно не входили.

Сезон 1987-1988 гг. начинался для вахтанговцев тревожно. 25 сентября 1987 года состоялось общее собрание, на котором Евгений Рубенович заявил о вынужденном уходе из театра. Это было время, когда брожение охватывало многие труппы. Раскололся МХАТ, неразбериха началась в Малом театре, на «Бронной», на «Таганке» и в МТЮЗе, кипели страсти в Театре им. Ермоловой. У вахтанговцев были все предпосылки к тому, чтобы стать такой же горячей точкой на карте столицы, но все же этого не случилось. Избранный на должность нового художественного руководителя Михаил Ульянов говорил, что принимает театр в тяжелое время, что уход Симонова – глубокая рана, но все же вахтанговской труппе нужен новый путь.

Кабинет в старинном стиле с мебелью красного дерева, белоснежным фарфором и рабочим столом, обитым зеленым сукном, – единственное место в театре, в котором сохранилась атмосфера старого театра. В своей книге «И я там был» Владимир Этуш утверждает, что помещение уцелело при бомбежке и по сей день выглядит точно так же, как и в довоенные годы – словно единственный островок старого дома, где остановилось время.

Именно в этих стенах на протяжении многих лет трудился Рубен Николаевич Симонов. Здесь работали Евгений Рубенович и Михаил Ульянов. В воображении рисуется романтический образ преданного вахтанговским традициям Михаила Александровича, который не стал изменять обстановку, не перекрасил стены и не привез новую мебель. Вплоть до мелочей ему было важно, чтобы все оставалось, как было. В этом легко убедиться и сегодня: кабинет стал мемориальным, сюда приводят экскурсии.

Столь же бережной была политика Ульянова и по отношению к театру. Сев в кресло худрука, он заявил, что никогда сам не будет ставить спектаклей – заявил несмотря на то, что поставленный им в 1973 году спектакль по пьесе Розова «Ситуация» уж точно никак нельзя было назвать примитивным. Еще несколько лет назад режиссировал Ульянов и в «Степане Разине», подправлял ряд других постановок, но с этой минуты решил, что больше не вправе заступать на режиссерское поле.

Вторым постулатом его программы стало тактичное отношение к коллективу. Уход Евгения Симонова был грустной страницей для вахтанговской труппы, время не располагало к милосердию, жизнь театра не отличалась спокойствием, но все же в такой мятежной обстановке давить на старые раны Ульянову точно не хотелось. В самом деле, всегда болезненная смена худруков в Театре Вахтангова быстро затихла, не переросла в открытый конфликт, не стала «достоянием общественности». Михаил Александрович понимал: чтобы положить конец спорам и тревожностям, нужно максимально увлечь коллектив новой работой. И здесь проявилась наиболее яркая (и в общем-то не совсем привычная для вахтанговцев черта) – Ульянов начинает приглашать к сотрудничеству крупных режиссеров, вне зависимости от наличия или отсутствия в их биографиях принадлежности вахтанговской школе.

При Ульянове в штат Театра Вахтангова будут приняты Петр Фоменко, Роман Виктюк и Аркадий Кац. Отдельные постановки осуществят Роберт Стуруа, Адольф Шапиро, Александр Белинский, Гарий Черняховский, Александр Горбань, Владимир Мирзоев, Владимир Иванов и, конечно, Римас Туминас, выпустивший в 2002 году «Ревизора».

То, что вахтанговцы взяли путь к новым вершинам, заговорили с публикой о жестокости времени, стало понятно в первый же год ульяновского правления. Помимо театральной притчи Михаила Воронцова «Русь! Bravo!» (постановка Рубена Евгеньевича Симонова) в репертуаре появились два спектакля, которые еще несколько лет назад было бы трудно

представить на Вахтанговской сцене. Это остросоциальный «Кабанчик» по пьесе Виктора Розова и документальный «Брестский мир» по пьесе Михаила Шатрова.

В пьесе «Кабанчик» мятущийся восемнадцатилетний Алексей, сын проворовавшегося главы приморского города, требовал: «Мне абсолютная ясность нужна». А его девушка спрашивала: «Но, может, твоя ясность – тоже хмель?» Последний период драматургического пути Виктора Розова засвидетельствовал крушение гражданской ясности и иллюзий поколения шестидесятников, утратившего лидерство в искусстве и реальности.

«Виктора Сергеевича Розова все чаще называют современным Островским, – писала о нем Мария Кнебель, – в этом заключена большая правда. Он тоже бытописатель».

Обычно намеренно дистанцирующиеся от документальности вахтанговцы вдруг стали приближать к себе время, вглядываться в его лица и обстоятельства. Центральные роли «Кабанчика» играли Юрий Яковлев, Юлия Борисова, Ирина Купченко, студент Школы-студии МХАТ Алексей Зайков, Александр Филиппенко и Максим Суханов.

Следом состоялась премьера «Брестского мира» – спектакля по довольно-таки устаревшей пьесе Шатрова, написанной за четверть века до этого. И в новой редакции пьеса вызывала вопросы, но все же за счет актерских работ казалась достаточно смелой, ведь впервые на сцене появились такие персонажи, как Троцкий (Василий Лановой играл его актерствующим позером) и Бухарин (Александр Филиппенко).

Грузинский режиссер Роберт Стуруа ставил спектакль об одиночестве Ленина среди своих соратников. Вождь мирового пролетариата намеревался немедленно закончить войну. Ленина играл Михаил Ульянов без портретного грима – играл настолько страстно, отчаянно, что иногда даже становился жалким. Многие в жестком, аскетичном спектакле Стуруа оказалось снято еще действовавшей театральной цензурой, но когда под трагическую музыку Гии Канчели революционеры в черных пальто, точно вороны, выходили из



глубины сцены – разрушалась устоявшаяся патетика, исчезала советская мифология. Перед зрителями представляли не то люди, не то демоны, и это переносило персонажей спектакля совершенно в иную систему координат. На сцене больше не было богов и героев – их сменили политические деятели, для которых «ничто человеческое не чуждо».

В эти годы не только в Театре Вахтангова, но и во МХАТе, в «Ленкоме», в БДТ и Александринке подвластно дыханию времени исчезал с подмостков привычный образ революционера-романтика. (Ленина без портретного грима играют в эти годы многие крупные артисты – не только Ульянов, но и Александр Калягин, Олег Янковский, Кирилл Лавров.) Артисты и режиссеры предлагали публике иное видение исторического материала, что вполне соотносилось и с эпохой гласности, и с курсом ЦК КПСС, решившим перестроить цели и задачи социалистического общества.

Открывались архивы, публиковались запрещенные прежде исторические документы, печатались (и часто – без купюр) воспоминания свидетелей и очевидцев тех или иных переломных событий. Революция больше не выглядела святой большевистской миссией. Правда о тех кровавых годах, правда о сталинизме, правда о ГУЛАГе и репрессиях – всё это вносило сомнения, взывало к пересмотру устоявшихся ценностей. И роль художника в этом процессе тоже была весьма ощутимой.

Эстетика Театра Вахтангова на этом фоне перестраивается достаточно заметно – новое время отражается и в режиссуре. Коллектив больше не держится за «праздничную театральность» и музыкальность, вахтанговскую иронию. Трагизм и правдивость – важные черты новых спектаклей.

В 1990 году Роман Виктюк выпускает, например, «Уроки мастера» по пьесе британского драматурга Дэвида Паунелла. В черно-белом пространстве художника Владимира Боера героями политического фарса выступали Сталин (Михаил Ульянов), Жданов (Александр Филиппенко), Прокофьев (Юрий Яковлев) и Шостакович (Сергей Маковецкий).

Пьеса повествовала о том, как советские вожди, глумясь над композиторами, сочиняли свою музыку. По мнению критиков, спектакль получился динамичнее и сложнее английской пьесы. Русские актеры внесли в нее свой собственный трагизм, боль и понимание страшных парадоксов истории, что не осталось без внимания публики.

«В зале творилось нечто невообразимое, – говорит Роман Виктюк. – Своего Сталина Ульянов играл так, как не играл всех советских полководцев. Он правду о тиране давал в той дозе, которая была возможна. И в конце спектакля старухи выстраивались перед сценой и кричали: “Позор! Позор! Позор! Отдайте нам нашего Сталина!” И Ульянов на поклонах прятался за моей спиной: “Роман Григорьевич, я их боюсь”. Я говорю: “Вы же их сами и создали”. Вот тогда была такая реакция. Вахтанговский театр, пожалуй, впервые за всю свою историю давал строгую оценку историческим событиям».

Морально-политическая тема проявилась в спектаклях «Дело» (1988), «Мартовские иды» (1991) и «Государь ты наш, батюшка»... (1991). Однако были и попытки играть спектакли в старых добрых традициях.

«В 1988 году близился мой юбилей, и Михаил Ульянов предложил возобновить традицию бенефисов и мне самому выбрать пьесу, – писал Юрий Яковлев. – Я никогда для себя пьес не выбирал и растерялся. Вдруг звонок Белинского: “Юра! Предлагаю тебе “Стакан воды”. Пьеса никогда не проваливалась. Поставлю за месяц. Гарантирую конную милицию”.

Далее следовало распределение ролей: я – Болингброк, Борисова – Королева Анна, Максакова – Герцогиня Мальборо. Времени было мало, пьеса Скриба действительно хорошая, Михаил Ульянов дал добро, и мы взялись за репетиции. А затем я и сыграл ее в свой бенефис на 60-летие. Саша терпеть не может длинных монологов и, как ему кажется, скучных разговоров на сцене. Он вычеркнул из моей роли все диалоги и реплики, которые и были солью политической интриги пьесы. Поэтому мой

Болингброк оказался, увы, скорее легкомысленным и более сильным в интригах дворцовых, чем тонким политическим деятелем».

В 1989 году Гарий Черняховский поставил на Вахтанговской сцене «Зойкину квартиру», где в главной роли дебютировала выпускница Щукинского училища Юлия Рутберг (Евгений Князев играл Обольянинова, Максим Суханов – Аметистова).

К тому моменту со дня первой постановки «Зойкиной...» прошло шестьдесят лет. Критика написала о безусловном успехе вахтанговцев, о молодых талантливых артистах, которые органично играют булгаковских персонажей, мастерски схватив «гротесковую природу пьесы». Все это было правдой: вслед за «Кабанчиком», «Делом» и «Брестским миром» «Зойкина квартира» действительно попала в ряд наиболее удачных постановок Вахтанговского театра. Но как любопытно на новом витке истории изменились режиссерские замыслы.

Если для участников «Зойкиной квартиры» 1926 года это был прежде всего острый памфлет, призванный, как говорили тогда, обличать гримасы нэпа, то в 1989 году перед артистами ставилась уже совсем другая задача. Режиссер представил сюжет с элементами мистики – с ее зыбкой атмосферой нереальности, с ее персонажами, возникающими бог весть откуда (то с черного хода, то через дверь, которая вроде бы закрыта, то из обыкновенного платяного шкафа). Быт и нравы нэпманской поры здесь не играли уже решающей роли. Но как изобретательно и свежо в разгар перестройки с ее новыми дельцами, кооперативами и комиссионками зазвучало булгаковское слово. Персонажи пьесы не были трактованы, как современники, но как люди, которых мы хорошо знаем.

И в этой атмосфере хитрости и изворотливости становилась постепенно очень заметной фигура автора – человека, который все понимал и которому были абсолютно чужды любые формы лжи, обмана и предательства.

Подлинно булгаковский стиль царил в спектакле Вахтанговского театра. Это был, по словам критика, «шабаш, где причудливо перемешались любовь и похоть, нежная музыка и забубенные песни, изливания чувств и пьяные скандалы». Ирреальная, инфернальная стихия на самом деле воцарилась на сцене – «сатана там правит бал» .

«Спектакль Гария Марковича Черняховского неплохое начало, если учесть, что первой исполнительницей этой роли в Вахтанговском театре была Цецилия Львовна Мансурова, – говорит **Юлия Рутберг**. – Было много проблем. Не знала, куда девать руки! Не владела голосом! Огромная сцена! Страх.

И вскоре после премьеры Михаил Александрович пришел ко мне в примерку и сказал: “Если еще три раза так сыграешь – сниму с роли”. Но все же Ульянов при своей строгости был человеком необыкновенно добрым. Он был, прежде всего, артистом и умел давать шанс. И, наверное, поэтому, вскоре спектакль превратился в театральное событие Москвы. Это был взлет нашего поколения».

В восьмидесятые-девяностые годы в вахтанговской труппе, действительно, появились новые имена, что было серьезной заслугой Михаила Ульянова, который держал коллектив, не позволяя скатиться к пошлости и каботинству.

«Однажды на репетиции спектакля “Закат” по Бабелю (1989), где мы с Сережей Маковецким танцевали “Шикарный вальс”, в зале вдруг появился Михаил Александрович, – продолжает Юлия Рутберг. – Мы об этом не знали. Но после своего прыжка на портал, услышала голос: “Господи, да как же это!” Михаил Александрович остановил репетицию, подбежал к сцене и начал хохотать: “Ну, прыгни еще раз! Как это у тебя получается? Ты какой-то жеребенок...”

Он был и отцом, и дедом, и товарищем, с которым всегда можно поговорить. А еще он умел восхищаться нами, молодыми артистами, и эти слова, конечно, окрыляли. Старшие вахтанговцы умели окрылять.

Не могу забыть и еще одну историю, случившуюся в первые годы моей работы. У нас был французский водевиль “Два часа в Париже” (1990), который худсовет несколько раз отклонял. И когда после очередного обсуждения постановка была признана неудачной, режиссер Гарий Черняховский произвел довольно смелую замену, назначив Лену Иванову и меня на роли, которые прежде играли две взрослые актрисы. Кроме того, он в корне изменил и стилистику всего спектакля.

Премьера того водевиля запомнилась на всю жизнь. Мы играли его в 12 часов дня, и со мной творилась агония. С самого первого выхода, когда пошли аплодисменты, я летала по сцене, вплоть до того, что, у меня стали отрываться пуговицы, но я не обращала на это внимание, и как доиграла спектакль – не помню. Думала, что это – крах.

А потом ко мне в гримерку, постучавшись, вошел Юрий Васильевич Яковлев, который первым делом сказал: “Мадемуазель, позвольте поцеловать вам руку”. Я сейчас вспоминаю об этом – и у меня слезы. Помню, что смотрела на него совершенно щенячьими глазами. Еще бы – Яковлев! Гений!

Дома у меня стоит несколько предметов, которые имеют отношение к театральным премиям, но жест Юрия Васильевича стал для меня важнейшим подарком – своего рода орденом за первую победу в профессии».

Сейчас, по прошествии двух десятилетий, видно достаточно ясно: в «лихие девяностые», когда посещаемость российских театров заметно снизилась, когда артисты и худруки пытались нащупать новый стиль в управлении театром, когда наступил, казалось бы, век контрактной системы и антрепризы, Михаил Ульянов делал все для того, чтобы сохранить репертуарный театр. Делал он это и как председатель (1986-1996) Союза театральных деятелей, и, конечно, как худрук Театра Вахтангова.

Юлия Рутберг приводит еще одно немаловажное свидетельство ульяновского стиля: «Даже на переломе эпох Театр Вахтангова не превращался в театр кулака, он был и оставался театром мысли. Плюс его неизменные составляющие: музыкальность, пластичность, шарм.

Театр Вахтангова всегда был закрытым монастырем. Здесь чего только ни происходило, но посторонним никогда об этом не сообщалось. Выносить сор из избы, как в прежние времена, так и сейчас, считается неприличным.

Старшие вахтанговцы судили нас по гамбургскому счету. Мы были их сменой. Ты мог плохо сыграть роль, тебя действительно могли “окатить ледяной водой”, но всегда после премьеры на гримировальном столе обязательно лежал подарок».

Критик Александр Свободин называл спектакль «Государь ты наш, батюшка», поставленный в 1991 году Петром Фоменко, новым типом «исторического спектакля». В чем заключалась новизна? В том, что такой уровень подхода к реальным историческим личностям (в особенности к личности Петра I, к которому в нашем обществе, как в «верхах», так и в «низах» всегда сохранялся пристальный интерес) лет пятнадцать до выхода премьеры был просто немыслим.

Сцены из пьесы Фридриха Горенштейна были поставлены как «большой» спектакль, близкий к тяжеловатой эстетике шестидесятых. В истории русских дворцовых заговоров зал ловил приметы нынешнего дня. Но главным для режиссера были не сегодняшние соответствия и не ужасы петровских времен, а сами Петр и Алексей.

Максим Суханов в роли Петра был жестким, умным, безжалостным, с пронизательным взглядом и негромким голосом. Он казался усталым, больным, но видел все насквозь, и спокойная его хватка была железной.

Алексей, сыгранный Сергеем Маковецким, был инфантильным, неумным, амбициозным, совершенно не созданным быть царем. Продавший всех и проданный всеми, ненавидящий отца за силу и изнывающий от жалости к себе, Алексей был жалок, но не отвратителен, так полон и освещен он был любовью к своей простоватой Аксинышке (Дарья Михайлова).

Волей режиссера ли, актера, был прощен не просто человек маленький и слабый – это традиционно, а низкий и подлый, только потому, что он человек.

Если говорить о классике, то в начале девяностых на подмостках Вахтанговского театра выходят «Женитьба Бальзаминова» Островского и «Варвары» Горького (постановка Аркадия Каца), «Опера нищих» Брехта (Гарий Черняховский) и «Проделки Скапена» Мольера (Александр Горбань). В 1991 году Черняховский предпринимает попытку поставить новую, третью по счету, версию «Принцессы Турандот». Однако на долю всех названных спектаклей выпал переменный успех. Третья «Турандот», например, продержалась в репертуаре недолго – решено было возобновить с новым составом «Турандот» в версии Рубена Симонова.

Но все же девяностые годы подарили вахтанговскому зрителю несколько спектаклей, которые надолго обрели успех. Речь идет, прежде всего, о постановке Петра Фоменко «Без вины виноватые».

Из воспоминаний Галины Коноваловой:

«Вспоминая его фантастическую работу в нашем театре, когда знаменитого, маститого Петра Наумовича упросили поставить давно известную, тысячу раз игравшуюся пьесу Островского “Без вины виноватые”, – я вижу небольшое помещение зрительского буфета на втором этаже (там происходило действие), где с небольшой группой энтузиастов он совершил настоящее чудо.

Кто только в русском театре ни играл Кручинину!

И всегда это была пожилая примадонна, с пышным бюстом, страдающая, почти что ноющая на протяжении всего спектакля, ежеминутно заламывающая руки при воспоминании о потерянном сыне...

И как мне жаль, что теперешний зритель уже не может увидеть Юлию Борисову в роли Кручининой – очаровательной, женственной, не скрывающей своего возраста и от этого казавшейся молодой и привлекательной, умеющей так трогательно скрывать свое горе.

Вот вам и Фоменко – впервые показал Кручинину так неординарно и так блестяще.

Или вот другая героиня в этом же неповторимом спектакле – Коринкина в исполнении Людмилы Максаковой. Всегда у Островского в пьесах о театре в противовес положительной героине есть бывшая героиня, которая не может смириться с появлением новой примадонны в труппе и потому занимается бесконечными интригами и каверзами. В “Талантах и поклонниках” это Негина и Смелская, в “Без вины виноватых” – Кручинина и Коринкина.

Это все хрестоматийно.

Мы же увидели Коринкину совершенно необычную – она виртуозно плетет свои интриги, оставаясь обаятельной женщиной с почти мужским умом, с наивной уверенностью в своей непогрешимости. А если говорить об исполнении, то в некоторых сценах она почти клоунесса...

Или вспомнить Дудукина в грандиозном исполнении Юрия Яковлева! Кто такой вообще этот Дудукин? Во всех спектаклях – столичных, провинциальных, потусторонних, всяких – ходит по сцене пожилой человек, меценат, безответно ухаживающий за артистками, и, строго говоря, никогда не запоминающийся. А наш Дудукин – это море мужского обаяния, это очаровательный саркастический тонкий юмор, это такая актерская порода, что, глядя на него, думаешь: второго такого нет.

Вообще “Без вины виноватые” – это неповторимый кусок моей жизни. Не будучи занятой в этом спектакле, я всегда ощущала себя не зрителем, а соучастником действия.

Там все было прекрасно. Петр Наумович каждую роль сделал неповторимой. Когда я на первом прогоне увидела Вячеслава Шалевича, играющего Мурова – того самого Мурова, которого всегда играли как абсолютного резонера, и того самого Шалевича, который всегда в своих ролях вытягивал прежде всего гротесковую сторону образа.

И в самом деле, Шалевич был такой трогательный, так неожиданно было его жалко, что подобное прочтение роли казалось просто грандиозным и для артиста, и для зрителя.



А Шмага в исполнении Юрия Волинцева?! Даже гениальному Ульянову не удалось впоследствии его переиграть.

Да все, все в этом спектакле были необыкновенны!

И все это совсем не Александр Николаевич Островский, а Петр Наумович Фоменко!»

В 1996 году Петр Фоменко выпустил на сцене Театра Вахтангова давно обещанную «Пиковую даму», которую Москва ждала много лет. Анатолий Смелянский написал о спектакле в «Московских новостях»:

«В прологе актеры расхаживают по закулисию с томиками Пушкина в руках, звучит шум настраивающегося оркестра. Как всегда у Фоменко, спектакль питается из театральных источников. На сцене – излюбленный круг зеленого сукна: игорный стол, зеленое поле жизни. Пиковая дама (Людмила Максакова) ведет спектакль вместе с травестийным персонажем, поименованным в программке как Тайная Недоброжелательность (Юлия Рутберг). Успех и неуспех “медленного чтения” – в его возможности перевести прозу в плоскость театра. Спектакль Фоменко обозначил грань, которую театр не может преодолеть. Прозрачная летучая проза поэта вынуждена обрести плотское тело. И даже если это такое прекрасное актерское тело, как Юрий Яковлев, проблема неадекватности остается. Слова должны повторяться, оглядываться друг на друга, они не могут охватить и подчинить себе большое пространство. Дар фоменковской музыкальности то расцветает, то глохнет, душа спектакля живет порывами и прорывами, среди которых главные – Старуха и Германн.

В максаковском варианте графиня полна шарма и соблазна. Она играет азартно, эстрадно, с явным перебором, вызывая восторг “группы поддержки”, столь неожиданной на фоменковском спектакле. Восьмидесятисемилетняя “пиковая дама” не пугается ночного визита, она им счастлива, как последней в жизни любовной ставкой. Она опять в игре. Визит Германна в ее спальню – род любовного поединка. Она забавляется со своей жертвой, как кошка с мышкой, в ответ на мольбу о тайне трех карт на разные

лады выпекает: “Это была шу-у-тка!” Она соблазняет его своим молодым голосом, приглашая к игре, но напрасно. Германн лишен не только эротики. Возникает до боли знакомая фигура жалкуна, обделенного игровым ферментом. Он всю жизнь смотрел на рискующих со стороны, «не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее». Указание на немецкое происхождение героя оттеняет русскую игровую стихию, о которой поведал Пушкин. Три карты угадать – это не просто схватить кипу театрально-преувеличенных ассигнаций. Это одним ударом, “вдруг” судьбу переменить и обеспечить “покой и независимость”. Об этом-то и речь.

Разгадывая “запись” “Пиковой дамы”, кто-то уже успел сообщить, что Фоменко поставил спектакль про новых русских. По-моему – про старых. Про тех, кто не способен к игре. Он поставил “Пиковую даму” в стране, где легкость мгновенной наживы вновь овладела массами. Кто такие эти “миллионы обманутых вкладчиков?” “О-чаро-ванные”, “об-эмэмлен-ные”? Старухи, сложившие в пирамиды свои последние гробовые деньги? Журналисты и врачи, учителя и инженеры, всю жизнь живущие от получки до получки и не имевшие возможности рискнуть? Демонизм одиночки, которому нужны “три карты”, стал массовым психозом, цель которого сформулировал незабвенный Леня Голубков: “Куплю жене сапоги” (наш вариант “покоя и независимости”). Чувство глобального веселого проигрыша владеет залом, и потому громовым смехом он отвечает коронной максаковской звуковой репризе. Ее нечленораздельное «мня» означает ответ судьбы новым и старым русским: не насчет сапог, а насчет покоя и независимости: “На-ка, братец, выкуси”.

Судьбу мы не обыграли, “покоя и независимости” не обрели. Этой эмоцией дышит спектакль Фоменко. Усталый комедиант, он, кажется, смеется над самой попыткой слабого человека разгадать тайну жизни. Разгадать нельзя – приходится с этой тайной жить».

Многолетний успех сопутствовал и спектаклю «Милый лжец», поставленном в 1994 году на Малой сцене Адольфом Шапиро. Это был спектакль о страстной любви и публичном одиночестве, о непонимании двух людей и о жажде жизни.

«Артисты играют спектакли про себя же, – писала Марина Райкина в “Московском комсомольце”. – Во всяком случае, тем, кому не придется узнать, что же это за люди – актеры, в самый раз отправляться в буфет. В конце прошлого сезона “Без вины виноватые” вывернули наизнанку роскошное закулисье, и все увидели “из какого сора растут цветы”. Новый спектакль – “Милый лжец” – на сей раз оказался тихой гримеркой, где выясняют отношения актриса и драматург. Джордж Бернард Шоу и Патрик

Кэмбл – исторические персонажи, интимная сороколетняя переписка которых и легла в основу пьесы Джерома Килти.

Она пишет – он отвечает. Он пишет – она отвечает. Однако скучно должно быть это. Слава Богу, что режиссер Адольф Шапиро избавил нас от созерцания радиопьесы, которую две “звезды”, распевая своими неповторимыми голосами. “Звезды” – Юлия Борисова и Василий Лановой не распевают. Они разыгрывают письма. Одни затянуто – длинно, Другие же – виртуозно. Такие как, например, репетиция пьесы “Пигмалион”. Вот Патрик Кэмбл, которой под пятьдесят, репетирует Элизу Дулитл, неотесанную девчонку-цветочницу. Делает она это лихо: задирает ноги, кричит дурным голосом. И вдруг, мы видим лицо и слышим голос умной, усталой примадонны. И тут же следует волна страсти. А потом... У Борисовой много красок: акварель, масло, сангина. Ее рисунок колоритней и ярче чем у партнера, который, похоже, заботится больше о том как бы сохранить маску “комильфо”.

В ее же рисунке – загадка и тайна. Да посмотрите же, кто это плачет – Патрик Кэмбл или Юлия Борисова, ее играющая? У кого неподдельные слезы в глазах – у Патрик Кэмбл, расставшейся, к концу жизни с деньгами, славой и любовью, или у актрисы, понимающей неизбежность судьбы

каждой “звезды”? Игра Юлии Борисовой оставляет вопросы и многоточия и может быть названа – безусловной удачей спектакля “Милый лжец”».

Начало 2000-х Театр Вахтангова встречает, находясь на распутье. Михаил Ульянов в одном из интервью говорит, что прекрасно чувствует, как Москва ждет от вахтанговцев новых побед, ведь есть для того все условия: и помещение в самом сердце столицы, и звездная труппа, и школа при театре, и талантливая молодежь, и режиссеры, готовые работать на контрактах... Не хватает лишь одного – художественного лидера.

И в самом деле, репертуар тех лет напоминал лоскутное одеяло. Вроде бы много работают и работают тщательно, но нет единого стиля. Общий вектор неясен.

У каждого постановщика появляются свои поклонники. После выхода «Амфитриона» (1998) с Маковецким, Сухановым и Ароновой в главных ролях – публика ждет новых спектаклей **Владимира Мирзоева** (он и выпустит следом «Сирано де Бержерака», «Лири», «Дон Жуана и Сганареля»). Не остался без внимания «Отелло» (2000) **Евгения Марчелли**, в котором царил блистательный дуэт Владимира Симонова (мавр) и Сергея Маковецкого (Яго). Оригинально и убедительно молодой режиссер **Павел Сафонов** поставил «Чайку» (2002), где был звездный состав: Аркадина – Людмила Максакова, Сорин – Юрий Яковлев, Тригорин – Сергей Маковецкий, доктор Дорн – Вячеслав Шалевич. Треплева играл приглашенный, в ту пору уже популярный артист Владимир Епифанцев.

Эти спектакли достаточно часто шли в репертуаре, повторяя известный принцип, как и в свое время «Турандот»: держаться за лучшее, не расплескать традиции в надежде, что трудные времена однажды закончатся



Еще одна тенденция тех лет: если приглашенные режиссеры пытались разнообразить вахтанговский стиль, привнести нечто новое на эту сцену, то педагог Щукинского театрального училища (преполагает с 1978 года), режиссер **Владимир Иванов**, некогда игравший в спектаклях театра старается напротив сделать акцент на том, в чем всегда была сила вахтанговцев. Именно в этот период появляются его водевильно-комедийные постановки, которые по сей день собирают аншлаги. Это бенефис Этуша и Ароновой «Дядюшкин сон» (2000) и музыкальная комедия Эрве «Мадемуазель Нитуш» (2004). Были рядом с ними и «Фрекен Жюли» (1998), и «Царская охота» (2002), и «Правдивейшая история одного квартала» (2007), и «Белая акация» (2008)... Но все же «Дядюшкин сон» и «Нитуш» стали безусловными хитами.

«История была длинная, – рассказывает Владимир Иванов. – Лет пять Этуш меня уговаривал поставить с ним спектакль. Я отказывался: “Я не смогу этого сделать, мы в разных весовых категориях, я никогда вами не совладаю”. Потом вдруг на его предложение я сказал: “Хорошо, давайте искать пьесу”. И мы год с лишним искали пьесу. Перебрали все – от “Ромула Великого” до “Цены” Миллера... Потом Инна Люциановна Вишневская (театровед. – **В.Б.**) сказала: “Ребята, ну что вы ищите? Надо, чтобы роль была

главная, но небольшая по объему. А это “Дядюшкин сон”». И мы начали работать.

На роль Москалевой я назначил Марию Аронову, но Этуш воспротивился и сказал: “Нет, играть должна Ольга Тумайкина”. В итоге три с половиной месяца мы репетировали с Тумайкиной, но потом я ему сказал: “Владимир Абрамович, если вы хотите, чтобы спектакль состоялся, давайте вернемся к моему назначению”. Оля очень талантливый человек, но тогда она еще не была готова к такой работе, и потому лучше было уступить Ароновой. В общем, после первого же показа Этуш позвонил мне и сказал: “Ну и чей это бенефис – мой или Ароновой?” Интересно, что и один из критиков написал: мол, в вахтанговском театре – двойной бенефис: ученица переиграла учителя.

Кстати, у Этуша вообще не было ни одной премьеры в жизни, чтобы он легко выпускал премьеру. Так случилось и на “Дядюшкином сне”. Когда мы показали спектакль Михаилу Ульянову, он пригласил меня в свой кабинет и сказал: “В постановке очень много интересного, но Этуша надо снимать”.

В этот момент открывается дверь – входит Этуш. Деваться некуда, и Михаил Александрович говорит: “Володя, я только что сказал Иванову, что тебе надо уйти из спектакля”. Повисла звенящая пауза, после чего Этуш ответил: “Ну, если режиссер тоже так считает, я уйду”.

Я сказал: “Нет, этот спектакль ставился для Владимира Абрамовича, и только с ним он будет существовать”. Хотя у нас очень трудно проходили репетиции: спектакль рождался в бесконечных спорах. Доходило до того: “Владимир Абрамович, конечно, вы профессор, но и я тоже профессор”.

Сегодня Этуш играет своего старого князя в разных париках. Но когда я впервые это предложил, он сказал: “Это формализм, я не буду так делать”. – “Ну подождите, вы же меняете костюм, туфли к галстуку подбираете, точно так же и князь подбирает парики”. – “Нет, это бред, этого не может быть на вахтанговской сцене”. Или, например, он не соглашался с решением финального монолога, где князь, снимая парик, произносит слова, которые я

взял из “Подростка”. А потом в театр пришла страшная весть: Владимир Абрамович попал в аварию. На какое-то время репетиции прекратились, и когда Этуш вернулся в театр, он вернулся другим человеком. То есть финал он сыграл после того, как пережил эту страшную трагедию: “Господи, зачем ты завел меня сюда... Прости мою грешную душу”.

Кстати, тогда же он достал и парики, которые к тому времени мы отправили на склад. И сочетание его с Ароновой получилось терпкое, невероятно мощное, что оба они получили за это Госпремии».

А как же судьба «Принцессы Турандот», которая долгое время считалась нетленным знаменем Театра Вахтангова, но именно в начале 2000-х стала заметно отставать по сборам? Владимир Иванов рассказывает:

«Я был одним из тех людей, кто уговорил Михаила Ульянова снять этот спектакль. Знамя “Принцессы Турандот” до такой степени полиняло, что стало неприличным держать его в репертуаре. Шутки про Горбачева никто уже не воспринимал. Любой спектакль на нашей сцене должен создаваться по вахтанговской формуле: время-автор-коллектив. А “Турандот” этой формуле уже не соответствовала, поскольку время изменилось. Автор сегодня звучит по-другому. И распределение ролей требовало коренного пересмотра.

К примеру, идеальным вариантом для масок в начале 2000-х были бы Симонов, Маковецкий и Суханов. Ульянов у меня спросил: “А кто будет играть второй состав?” На что я ему ответил: “Как только вы скажете этим людям, что будет еще и второй состав, никогда больше в спектакле вы их не увидите”.

Тогда же у меня родилась и другая идея. Я подумал, что эти маски должны сыграть Аронова, Рутберг и Тумайкина. В общем, тогда спектакль сняли с формулировкой: приостановить эксплуатацию до лучших времен. Но так и не возобновили. Почему? Сегодняшней “Турандот”, на мой взгляд, должен заниматься человек мощного таланта. Если бы за это взялся Римас

Туминас или Роберт Стура, – было бы замечательно. Но при любом раскладе это была бы уже другая, *невахтанговская* “Турандот”».



В числе режиссеров, которых пригласил Ульянов к сотрудничеству, был литовец Римас Туминас. Впервые о нем громко заговорили в Москве в 1998 году, когда вильнюсский Малый театр привез на гастроли свой «Маскарад», совершенно покоривший столичную публику. Год спустя спектакль показали снова, включив в программу фестиваля «Золотая маска». Тогда же Римаса пригласили к сотрудничеству театр «Современник» (на его сцене режиссер выпустит в 2000 году спектакль «Играем... Шиллера!», а в 2007-м – «Горе от ума») и Театр им. Вахтангова.

«Выбором шиллеровской пьесы (как и последующих – “Ревизора” Гоголя и “Горя от ума” Грибоедова) Туминас показал, во-первых, что в “гостевых” постановках в России он делает ставку на классический репертуар. Во-вторых, что он решительный сторонник нового прочтения старых текстов с тем, чтобы ощутить их сегодняшнюю актуальность,



прочувствовать современный способ существования классических героев – и, если надо, радикально отредактировать текст, упрямо следуя своей художественной интуиции, сплетая свою историю, не противоречащую авторскому сюжету», – пишет доктор искусствоведения Дмитрий Трубочкин в своей монографии «Римас Туминас. Московские спектакли», выпущенной Театром Вахтангова в 2015 году.

И есть там еще один, столь характерный для театра той поры эпизод.

«Однажды Туминас пересказал мне тихий разговор с глазу на глаз, состоявшийся между ним и М.А. Ульяновым, – продолжает Дмитрий Владимирович. – Тот пригласил его выйти из кабинета (там было людно) и уединиться на скамеечке прямо в театре, чтобы спросить примерно, следующее: “Мы, люди советской эпохи, хоть и понимали ограниченность официальной идеологии, все же были воспитаны на образах героев... А кто сегодня герой? Кто?”

Тогда Римас не нашелся, что ответить, но потом – уже после кончины М.А. Ульянова – понял, что герой тот, кто, не переставая, задается этим вопросом сегодня, взывая не только к близким, но к небу и пространству, пусть не получая ответа: таким был сам М.А. Ульянов. Точно так же библейский Иов, находясь на дне страданий, взывал, не переставая, к Богу своему и даже не просил, а прямо-таки требовал отчета, за что страдают праведники и он сам, и не хотел внимать более никому, кроме Господа. Туминас очень чувствителен к ускользающему образу современного героизма; поэтому ему близка русская литературная классика, в которой поиск современного героя – по большей части безуспешный и безнадежный – все продолжается и продолжается, тревожит своею настойчивостью, призывает бодрствовать, пристально вглядываться в пространство и в современного человека, мучительно напрягая взор».

«Ревизор» получился жестким, безжалостным рассказом о былой России, как о стране варварства и безбожия. Единственный признак цивилизации – телеграфный столб на авансцене.

«Ревизор» у Туминаса – глубоко трагическая история. О несбыточных мечтах, убитых иллюзиях, – писала обозреватель “Времени МН” Ирина Корнеева. – И начинается не с сакраментального “К нам едет ревизор”, а с многозначительного “Вот те на...” Там нет даже финального “Над кем смеетесь?” Потому что смешного мало. Если не считать нервного смеха, который вызывают здешние нравы.

“Виноватые” наказываются тут же. Вначале летит голова хозяина гостиницы, донимавшего Хлестакова счетами. В конце забивают камнями Добчинского с Бобчинским, спутавших постояльца с ревизором. В этом “Ревизоре” нет хрестоматийного. Есть мир людей, наделенных властью над другими и избавленных от власти над собой. Есть гоголевские персонажи, приобретшие какое-то литовское выражение лица. В том смысле, что не вечно запуганное, как российское.

Там хлещут тропические ливни. Церковь летает страшным символом по кругу – покаяться бы успеть. Рубят сцену (когда рубят головы) так, что щепки летят в партер. Кидаются картошкой, которая превращается в камни... Тяжелые метафоры идут под неземную музыку Фаустаса Латенаса. Режиссера же более пороков интересуют добродетели персонажей. Хлестакова он оправдывает полностью: “Человек молодой, изголодавшийся за две недели безденежья, и вдруг повезло раз в жизни. Из него сделали кумира, он попал в радушную семью и искренне был в ней счастлив, хотя и недолго”. Вариант гоголевского маленького человечка. Заблудившееся дитя. Жалкое и несчастное. Звездный час Олега Макарова, третий сезон работающего в Вахтанговском театре. Он ходит, подергиваясь и подпрыгивая, – подростковая пластика, когда о правилах хорошего тона помнишь, а с руками-ногами поделать ничего не можешь. И врет-то по-детски. Странно даже, что шлет приятелю письмо, где обо всех отзывается дурно.

Сергея Маковецкого многие видели Хлестаковым. Но он сыграл городничего, и теперь Сквозника-Дмухановского студенты театральных

вузов возьмут на заметку как роль, не уступающую Гамлету. В нем то концентрируется вся мировая боль, то российская вековая мудрость. Его трагедия в том, что у страха глаза велики, и тряпку он принимает за важного человека. Готов ли он раскаяться? И да, и нет. Не случайно церковь летает по кругу и больше всего напоминает фантом. В душе ведь мы все праведники, а в жизни... И покаяться мы готовы. Только не сию минуту. А когда-нибудь потом».

«Ревизор», который, несомненно, останется в истории российского театра, в ту пору вызывал у зрителей смешанные чувства. По традиции публика шла на Маковецкого в роли горе-чиновника, мечтала услышать старый и добрый гоголевский юмор (участие в спектакле Людмилы Максаковой, а также артистов молодого поколения вселяли надежду), а в результате видела философскую драму – почти притчу о мерзостях жизни, поставленную в совершенно неожиданной стилистике. К ее восприятию не все оказались готовы – слишком закрепился за вахтанговцами их гротесково-возвышенный стиль, да и время располагало к празднику.

В «Ревизоре», понятно, гротеск был, но совсем иного, трагического свойства. Даже многие критики, побывав на премьере, предпочли отмолчаться, не поняв, как все же оценивать столь непростую постановку.

Это позже уже, когда Римас Владимирович станет художественным руководителем Театра Вахтангова (2007) и выпустит здесь свои очередные спектакли, во многих рецензиях появится общая черта: будут сравнивать одну постановку с другой, искать точки пересечения, выстраивать космос, но кто бы ни писал о Римасе, как глубоко бы ни погружался в материал – всегда непременно сравнивает Римаса с самим же Римасом: одну его постановку с другой. Настолько он особый и при этом внятный, не вписывающийся ни в какие парадигмы.

Михаил Ульянов ушел из жизни в преддверии Международного Дня театра – 26 марта 2007 года. Ушел в возрасте 79-ти лет – после продолжительной болезни. Недоиграв, недомечтав, недо... недо... Театр

Вахтангова оказался в сложном положении: требовался преемник, а по традиции художественным руководителем здесь всегда становился наследник по прямой – то есть человек, чья биография с юных лет связана с вахтанговской культурой. Режиссеров «со стороны» на столь ответственную должность никогда не звали.

Варианты были разные, но все же последнее слово оставалось за учредителем – Федеральным агентством по культуре и кинематографии, возглавляемом Михаилом Швыдким. Собственно, он и настоял на том, чтобы пригласить из Вильнюса Римаса Туминаса.

«Получив приглашение стать художественным руководителем, я перед этим был приглашен в Москву все обсудить, – говорил Римас Туминас в интервью Гражине Байкштите. – Большинство моих мотивов склоняли меня к тому, чтобы сказать “нет”. Во-первых, вероятно, уже поздно. Во-вторых, рискованно все начинать сначала. В-третьих, у меня есть обязательства в Вильнюсе. Ведь только что был открыт Малый театр, студенты моего курса заканчивали учебу... Словом, проблем много. А тут, может, на три, может, на два года...»

Но я прислушался к аргументам Гурченко. Как и все остальные в Москве, она сказала, что надо попробовать. “То, что вы делаете, надо здесь популяризировать, здесь распространять. Недостаточно приезжать раз в год... Здесь надо это сеять, здесь пропагандировать! А что из Литвы уедете, ничего страшного: мы все куда-нибудь уезжаем или заболеваем и потом год лечимся – что в этом такого? Вы еще молодой!” – обрушивала лавину аргументов она.

Ну, да, мне было 55 лет – молодой человек! Подумал, может, я и правда юноша (*смеется*) ... Я даже подумал, если уж такой мнительный человек, как Гурченко, так уговаривает, может, хочет, чтобы в будущем я работал с ней... Я все подшучивал: “Есть в драматургии такой образ – образ капризной женщины, чьи руки запачканы кровью множества мужчин. Есть

такая роль – это вы!” Она даже не поинтересовалась – ни что это за роль, ни где...»

На сборе труппы, состоявшемся 20 августа 2007 года, Римаса Туминаса представил Михаил Швыдкой, подчеркнув, что кандидатуру режиссера называл Михаил Ульянов. Режиссер произнес длинную речь, однако главную тайну – с постановки какого произведения он начнет – так и не раскрыл.

«Римас Туминас сравнил Театр Вахтангова с прекрасной дамой, о которой он долго мечтал в стороне, – писала в репортаже “Новых Известий” Ольга Егошина. – И эту позицию человека со стороны ему хотелось бы сохранить, поскольку именно дистанция позволит ему “продолжить праздник театра”. Он надеется, что вахтанговские актеры станут его союзниками в этом стремлении. “Свой театральный путь я начинал с любви к актерам, теперь я их уважаю, а это чувство более высокое”, – обратился он к собравшейся труппе.

Новый худрук не обещал артистам легкой жизни, скорее наоборот. “Актер, – по мнению Римаса Туминаса, – чтобы творить, должен находиться в состоянии нервного стресса”. Сценический праздник, который ощущают зрители, рождается в труде и борениях. Кроме того, ему хочется изменить самочувствие зрительного зала: “Театр долго старался бить по зрителю, сейчас зритель должен ощутить, что он прощен. В театре я ценю три вещи: запах детства, вкус хлеба и звук эпохи”.

Пока этих качеств Римас Туминас не видит у современных драматургов, поэтому репертуарные планы театра будут складываться преимущественно из произведений русской и зарубежной классики».

«Когда мне предложили возглавить театр, то Галина Волчек мне говорила, что для успешной работы обязательно нужно завоевать симпатию старших вахтанговцев – Ланового, Князева, Максаковой, Этуша, Борисовой и так далее. Мне говорили, что нужно в первую очередь поставить спектакли для них. Но я повел себя иначе: начал смотреть, что есть в глубине этой воды, что там в иле, на дне. Я подумал, что если жизнь повернет удачно, то я

подойду к вершинам. Так и случилось. Стал поднимать камни со дна, копать в песке, очищать от напластований времени...

Нельзя ставить спектакль “на звезду”. Зрители должны идти в Театр Вахтангова и знать, что увидят те ценности, тот художественный образ и спектакль, в котором перед ними раскроется жизнь – с ее болью и радостью.

А еще не нужно реагировать на нынешний день. Ведь если ты реагируешь на него сегодня, то что ты будешь делать завтра, когда эти события пройдут? Ждать новых событий? Жить так – от события к событию, провоцировать их, чтобы затем реагировать? Нет. Я болел и буду болеть за человеческие трудности. Я там, где нищие люди, где плохо живется, я всегда с ними. И если я эту связь потеряю, то потеряю и профессию. Надо жить своим внутренним миром. Греческим поэтам в древности выкалывали глаза, чтобы они по слуху, по воздуху могли понять вечность, а не сиюминутность происходящего».

В качестве первых постановок (уже в должности худрука) Римас Туминас наметил шекспировскую трагедию «Троил и Крессида», а также спектакль по пьесам Фурио Бордона и Гуго Мюллера «Последние луны». Эти две премьеры выпускались с перерывом в один месяц, и почти сразу после премьеры начали репетировать чеховского «Дядю Ваню».

«Таким образом в первых трех спектаклях проявились особенности подхода Туминаса к формированию репертуара, – констатирует Дмитрий Трубочкин, – равное внимание и к текстам, неизвестным в русском театре, и к чистой классике; забота о том, чтобы занять наибольшую часть труппы и разные поколения артистов».

В своей монографии Дмитрий Владимирович обращает внимание на примечательную черту того времени:

«Начиная с первых московских постановок, Туминаса нарекали “заморским гостем”, “литовским гостем”, “иностранцем”, – пишет он. – После “Дяди Вани” и “Маскарада”, когда Вахтанговский театр с каждым месяцем ощутимо упрочивал свой успех, это прозвище постепенно вышло

из употребления и осталось лишь в обиходе самого Римаса Туминаса и двух его ближайших коллег и друзей – художника Адомаса Яцовскиса и композитора Фаустаса Латенаса, которые часто разговаривают между собой на причудливой смеси литовского и русского. Театральная общественность искала и находила знаки “врастания” Туминаса в русское театральное сообщество, и сам он все больше был увлечен и очарован русской культурой. Но одновременно – следуя верной интуиции – искал способы, как сберечь свой “взгляд со стороны” на русскую классику и разнообразить его. Такой взгляд и подход, который Шкловский и Брехт называли “остранение”, он положил в основу своего творческого метода».

Исполнительница роли няни Марины Галина Коновалова говорила о своей первой работе с Римасом:

«”Дядя Ваня” очень громко прошел. Случилось это в тот момент, когда отношение к Театру Вахтангова было уже как к музею – академическому, утопающему, засыпающему – какое хотите слово берите – заведению. И вдруг такой взрыв!



Одни заявили (я сама слышала): это не Чехов, это безобразие! Хотя никто не знает, каков истинный Чехов. Другие постановку приняли и

приходили на нее по несколько раз. Факт тот, что Москва забурлила. Москва к нам пришла вся, хотя в последнее время к нам не ходили. Нашей публикой были, в основном, приезжие от Киевского вокзала с громоздкими сумками, а тут пришла вся Москва. Мы получили невероятную прессу – невероятную!»

Спектакль объехал полмира, завоевал множество наград и по сей день сохраняет в репертуаре прочные позиции.

«Режиссер сделал измученной пьесе не просто пластическую операцию по омоложению, он разобрал ее всю по косточкам и сложил заново, заставив суставы не скрипеть, а сердце – биться живее и чаще, – писала Марина Шимадина в издании OpenSpace. – Если же перейти с медицинских терминов на театральные, можно сказать, что Римас Туминас поставил спектакль ироничный, но не циничный, умный, но не холодный, пронзительный, но не слезливый.

Режиссер разработал рисунок ролей, который как надежный каркас держит постановку, не позволяя ей расплыться в нечто аморфное. При этом он не ставил чеховскую пьесу с ног на голову, а лишь слегка изменил угол зрения – и вот уже знакомые герои выглядят свежо и нетривиально. Даже старая нянька Марина, которую обычно играют тихой деревенской старушкой с вязанием, у Галины Коноваловой превратилась в молодящуюся смешливую кокетку с розами в крашенных волосах: с господами поведешься – и не такого наберешься. Затянутая в черное, не растерявшая былой красоты, но временами впадающая в маразм Мария Васильевна Войницкая в исполнении Людмилы Максаковой – уморительная пародия на женщину-вамп. Если Елену Андреевну принято изображать этаким томной русалкой, то у Анны Дубровской она томная и жеманная до последней степени – воплощенный соблазн. И серебристый обруч в ее руках – предмет красивый, но бесполезный, символ праздности, – в деревенском доме, рядом с грубым верстаком и плугом выглядит особенно глупо и бессмысленно. Если доктор Астров в этом гнезде гнилой интеллигенции должен олицетворять мужскую



силу, то у Артура Иванова и Владимира Вдовиченкова, играющих эту роль в очередь, он – сама brutality.

С точки зрения Римаса Туминаса, постоянные жалобы чеховских героев на неудавшуюся жизнь – глупость и малодушие. И в этом он солидарен с драматургом, называвшим свои пьесы комедиями. Но трезвый взгляд совсем не отменяет сочувствия. Пока на сцене валяют дурака, выясняют отношения, пьют и стреляют, щемящая музыка Фаустаса Латенаса оплакивает всех этих недотеп и неудачников, и трудно отделаться от мысли, что она плачет и по нам».



Сотрудничество Театра Вахтангова и Римаса Туминаса, которое длится вот уже десятый год, – это безусловно движение от вершины к вершине. Наверное, нет смысла подробно описывать поставленные им спектакли – почти все они и сегодня с успехом идут в репертуаре. Но есть примечательная черта – где бы ни гастролировал театр, в какой бы точке света ни играл, в каких бы фестивалях ни участвовал, его постановки трогают сердца зрителей – вне зависимости от вероисповедания, языка, возраста и пола. Стираются барьеры, театр объединяет людей, поскольку во

всех своих постановках говорит о судьбе человека, о жизни во всем ее драматическом многообразии.

В «Маскараде» (2010), например, Римас Туминас говорит о призраках давно ушедшей эпохи. Действие разворачивается на зимнем сумрачном петербургском кладбище. Где-то у рампы плещется Нева, куда кидают труп самоубийцы, откуда выныривает заблудившийся в географии и во временах испуганный и замерзший аквалангист. Мерзнет на постаменте статуя обнаженной девушки. А придуманный театром Человек зимы (Виктор Добронравов) катает снежные шары, все растущие в размерах...

«Туминас превратил лермонтовскую трагедию в феерию снега, огня, летучих фейерверков, прошив все действие хачатуряновским вальсом в парадном оркестровом звучании и в бедном наборе нескольких скрипок, – пишет критик Ольга Егошина. – Кружит белая метель, и люди, возникающие в снежном вихре, – лишь бледные призраки ушедшей, полузабытой эпохи. Нежные дамы в капорах и митенках, господа в шинелях с пелеринами, в наброшенных на плечи башлыках маршируют под лихое “Соловей мой, соловей”, катаются на санках и даже спать отправляются строем. Юный князь Звездич (Леонид Бичевин) в лосинах в обтяжку танцует лезгинку и катается на коньках. Феминистка баронесса Штраль (Марина Есипенко) произносит речь о женской эмансипации. Лермонтовские персонажи порхают по вахтанговской сцене со свободой и непринужденностью сновидений, где все пропорции сбиты и любой образ может то улететь, то вдруг скорчить самую невообразимую гримасу. Грандиозный имперский парад превратился в променад скромных теней, готовых рассыпаться при первом луче солнца или крике петуха (но в Петербурге солнце редкий гость, а петухов и вовсе не бывает).

В постановке Туминаса герои “Маскарада” пообносились, поистрепались, явно понизились в социальном ранге. Потертый и приниженный Казарин (Александр Рыщенко) суетится вокруг Арбенина, стремясь хоть на минуту вернуть себе иллюзию причастности к живой

жизни. Вспоминает пору, когда и они были рысаками. Когда кипела кровь и жизнь бурлила.

Но и сам великолепный Арбенин (Евгений Князев) тоже чувствует свою неприкаянность: он садится отыграть за князя Звездича не столько из сострадания к отчаянному положению юноши, сколько в напрасной надежде опять вернуться в прошлое, ощутить себя живым. Евгений Князев дает фигуре лермонтовского байронического героя ощутимую ироническую подсветку, точно ключом к роли и впрямь стала проговорка героя: “Я страшен? Я – смешон”. Он действительно еще и смешон – обломок романтической эпохи с ее кодексом поведения, предписывающим смерть за измену и месть до гроба, с ее несколько вычурной манерой выражений и страшной боязнью хотя бы на секунду показаться недостаточно демоническим.

Романтический шлейф в спектакле Римаса Туминаса не скрывает себялюбивого эгоизма лермонтовского героя и эгоизма самой романтической позы сверхчеловека, целиком занятого собственной душой и безразличного к душам окружающих людей.

Отравленная Нина замирает белой статуей на постаменте. Закутанная толпа устанавливает решетку вокруг могилы. И, споря с блестящим вальсом Хачатуряна, белая фигура женщины говорит о безнадежности, о невыносимой быстротечности жизни, об ушедшей эпохе, от которой остались только надгробия ее жертвам».

От сезона к сезону Римас Туминас продолжает с публикой серьезный разговор о человеческом духе и о судьбе. Следом за «Маскарадом» он выпустил «Ветер шумит в тополях» (2011) – спектакль на трех артистов: Максима Суханова, Владимира Симонова и Владимира Вдовиченкова. С большим успехом идет притча по мотивам произведений Григория Кановича «Улыбнись нам, господи!» (2014). Событием сезона 2015-2016 стал спектакль Новой сцены театра «Минетти» – о жизни в вечном одиночестве

выдающегося немецкого трагика (Владимир Симонов) и ожидании новых ролей.

«Ярчайшее свидетельство “синергии” театра и его руководителя – спектакль “Евгений Онегин”, который после премьеры 13 февраля 2013 года идет со все возрастающим успехом, – пишет Дмитрий Трубочкин. – Российские и зарубежные гастролы в сезоне 2013–2014 года всюду имели оглушительный успех. Впервые в истории престижного театрального фестиваля Линкольн-центра в Нью-Йорке “Евгений Онегин” включен в программу уже после завершения нью-йоркских гастролей 2014 года; его показ запланирован на 2015. Ради этого спектакля организаторы нарушили свое же правило включать в программу Линкольн-фестиваля только премьеры Нью-Йорка. В Москве же в конце августа 2014 года все билеты на “Евгения Онегина”, включая самые дорогие, на сезон 2014–2015 годов распроданы. Вероятно, еще через некоторое время мы заговорим о феномене туминасовского “Евгения Онегина”, и он войдет в список легендарных русских спектаклей XXI века. Судьбоносная встреча театрального коллектива и его руководителя заслуживает того, чтобы отметить ее книгой».



Одним из главных в творчестве Римаса Туминаса является мотив прощания, который легко обнаруживается во многих спектаклях, но все же наиболее остро и ярко проявился в спектакле «Пристань», поставленном в 2011 году, к 90-летию театра.

«Прощание это не значит, что мы расстаемся навсегда, – сказал режиссер в одном из своих интервью. – Мы просто должны слегка отстраненно взглянуть на былую эпоху, на ее выдающихся представителей, ее стариков и небожителей. Попрощаться с ней. Но встретимся опять».

«"Пристань" ничем не напоминает традиционные юбилеи, – писал о спектакле Алексей Бартошевич. – Вместо привычной на вахтанговских и всех прочих театральных торжествах легкокрылой (и порядком утомившей) мелодии из "Турандот" со сцены слышится сотрясающая вселенную трагическая поступь Miserere Латенаса – всечеловеческой молитвы о спасении, звучавшей в финале "Макбета" Някрошюса. О ком рыдает эта музыка, какие утраты оплакивает, чью память славит? В финале на трепещущем белом полотнище одно за другим нам явлены лица (теперь уже лики) ушедших в мир иной вахтанговцев. Все они здесь, начиная с самого Учителя: Куза, Глазунов, Щукин, Горюнов, Симоновы (Рубен и Евгений), Орочко, Львова, Мансурова, Шихматов, Гриценко, Ульянов. Прекрасные, озаренные талантом лица, счастливые судьбы (даже если горестные, все равно – счастливые).

Один за другим нынешние вахтанговские корифеи поднимаются на сцену, чтобы сыграть желанную несыгранную роль, роль – несбывшуюся мечту. Это не значит, что у героев юбилея нет актерского будущего. Кто-то из них, вероятно, еще сыграет не одну роль. Туминас прощается не с Шалевичем или Этушем, а с изумительным поколением вахтанговских стариков».

Здесь у каждого – своя бенефисная роль. Премьеру открывал Вячеслав Шалевич, взяв для своего отрывка фрагмент из «Жизни Галилея» Брехта, Галина Коновалова продолжала «Благосклонным участием» Бунина, Василий

Лановой читал поэзию Пушкина, Юлия Борисова блистала в «Визите дамы» Дюрренматта, Юрий Яковлев вместе с Лидией Вележевой появлялись в «Темных аллеях» Бунина, Владимир Этуш играл старика еврея Грегори Соломона в миллеровской «Цене», Ирина Купченко и Евгений Князев бурно выясняли отношения в отрывке из «Филумены Мартурано» Эдуардо де Филиппо, Людмила Максакова играла Бабуленьку из «Игрока» Достоевского.

«Римас Туминас коленопреклоненно признался в любви к великим вахтанговским старикам и великой вахтанговской школе, – писал один из критиков. – Долг признательности исполнен с достоинством и безукоризненным вкусом. Однако долгие проводы – лишние слезы. Не век же оплакивать уход уходящих. Туминас сделал своим старикам царский подарок, но одновременно подвел решительную черту под историей прошедших десятилетий».

И все же он поторопился с оценкой, поскольку «Пристань», во-первых, надолго вошла в репертуар Театра Вахтангова, а во-вторых, корифеи труппы стали для Римаса счастливым талисманом его спектаклей.



Когда эта книга готовилась к печати, Римас Туминас выпустил еще одну премьеру, заставившую говорить о себе театральное сообщество. Речь идет об одной из самых ключевых трагедий мировой литературы – «Царе Эдипе» Софокла. В Москве премьеру сыграли 11, 12 и 13 ноября, приурочив к 95-летию театра. Однако первые показы спектакля состоялись в Греции – в античном амфитеатре IV века до н.э. Эпидавр, поскольку Театр Вахтангова принял участие в Афинском фестивале, проводимом Национальным театром Греции и его худруком Стафисом Левафиносом.

Эдипа играет Виктор Добронравов, его мать и жену Иокасту – Людмила Максакова, провидца Тиресия – Евгений Князев. В остальных ролях Римас Туминас занял Эльдара Трамова, Евгения Косырева, Екатерину Симонову, Виталия Семенова, Павла Юдина, Валерия Ушакова, Артура Иванова, Максима Севриновского... Фактически в спектакле участвуют актеры и старшего, и среднего, и молодого поколений, но на протяжении всех дней, что шли репетиции, ни для кого не делалось скидки на опыт, возраст и звания.

В Греции репетиции шли с 7 часов вечера (времени, когда, во-первых, стихает жара, а, во-вторых, в античном амфитеатре прекращаются экскурсии) до двух-трех часов ночи.

«Работали напряженно, – говорит Евгений Князев. – И я помню, как всего за неделю до премьеры Римас сказал: “От провала нас спасет только проливной дождь”. Наверное, он не шутил – главное его требование заключалось в том, чтобы мы не жалели себя, преодолевая масштаб и совершенно непривычные особенности этой сцены».

Вообще амфитеатр Эпидавра, возведенный в IV веке до н.э., – одна из интереснейших загадок археологии. Этот край древней Греции, достаточно подробно описанный у античных историков и географов, не знает ни единого упоминания о том, что здесь проходили спектакли – драматургические состязания. Считается, что амфитеатр носил своего рода лечебную цель, ведь Эпидавр в ту пору был местом, связанным с культом

бога медицины и врачевания Асклепия. Неспроста рядом в ста метрах отсюда сохранились останки античных храмов и лечебниц. Даже известен метод, которым руководствовались здешние врачи. Больной поселялся на три недели. Первая уходила на адаптацию, вторая отдавалась профилактическим процедурам, а на третью, считается, каждому больному во время лечебного сна бог «сообщал» диагноз. И в зависимости от результата назначались поэтические чтения в амфитеатре, где, испытав катарсис, больной проходил своего рода процедуру очищения.

«Нечто подобное от нас и требовал Римас, – говорит Людмила Максакова. – Очищение души через игру. Не зря этот театр являлся частью святилища. К нему по-другому и относиться нельзя».



Помимо вахтанговцев в спектакле заняты греческие артисты. Им отведена роль хора. Впечатляют цифры: в кастинге участвовали 130 человек со всей Греции. Из них выбрали 11 – разного возраста, телосложения и силы голоса. Причем эта пестрота придумана намеренно – она придает хору черты разношерстной толпы, в страданиях которой отображаются грозные указания



царя Эдипа. Для хоров музыку написал Теодор Абазис, для основного действия – Фаустас Латенас.

В ту пору, когда амфитеатр в Эпидавре едва только возводился, греческие мифы были почвой, из которой произрастала драматическая поэзия эллинов. И Прометей, и царь Эдип, и Медея сначала были созданы народной фантазией, а затем уже стали героями знаменитых трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида.

Зрелища, на которые собирался весь город (все свободные граждане Афин), имели особый характер – они обычно начинались исполнением культовых обрядов в честь бога Диониса – легендарного зачинателя театрального действия. Организацию афинских театральных празднеств брало на себя государство в лице одного из архонтов.

«Цель таких зрелищ – поддержать в народе веру в богов и внушить высокие идеалы гражданской доблести», – писал историк театра Григорий Бояджиев.

Римас Туминас, в чьем творчестве стремление раскрыть автора всегда занимает главенствующее место, оказался близок к этому античному канону. Его «Царь Эдип» лишен острых примет нового времени. Образы вняты в своей трагичности настолько, что греки, подходившие к режиссеру поблагодарить за спектакль, говорили, что многие сцены они понимали и без перевода (он транслировался на больших табло, установленных по краям от оркестры).

В ноябре 2016 года на премьере в Москве триумф повторился.

«В дальнейшем спектакль будет идти у нас в репертуаре, – говорит Римас Туминас. – И мне очень хотелось бы, чтобы те 11 греческих артистов, которые играют хор и народ, участвовали не только в российской премьере, но и во всех последующих спектаклях. Дирекция говорит, что это достаточно накладно, но мы все же постараемся что-то придумать. Возможно, спектакль будет идти раз в месяц или еще реже, но искать грекам замену в Москве, мне кажется, неправильно. Получится совсем уже другой спектакль. А я хочу

подчеркнуть: смотрите, мы все разные, мы живем в разных странах и говорим на разных языках, но душа у нас болит одинаково... Да, санкции, обстановка, политика... Но театр стирает границы, театр примиряет народы, поскольку всегда говорит о любви...»

## НЕГАСИМЫЙ СВЕТ

В 2015 году директор театра Кирилл Крок сказал в своем интервью журналу «Театрал»:

«В истории любого театра бывают периоды взлета и стагнации. Вот сейчас у нас взлет. И не воспользоваться этим, чтобы создать “Вахтанговскую империю”, было бы глупо. Потом история нам этого не простит. Будущие поколения не простят. Укрепить театр, дать ему мощный толчок для развития можно только сейчас, пока ты находишься на гребне волны. И мы эту империю уже создаем.

В 2015 году открыли Новую сцену, тремя годами раньше – Первую студию. Тогда же появилось общежитие для актеров – 17 полноценных комнат со всеми бытовыми удобствами. Начинаем приводить в порядок Музей-квартиру Вахтангова в Денежном переулке – это тоже маленькая частица “Вахтанговской империи”<sup>1</sup>. Далее надеемся перевести в собственность помещение бывшего Театра Рубена Симонова и открыть там филиал. В цокольном этаже Новой сцены собираемся открыть “Арт-кафе”, где каждые выходные будут идти тематические программы. И еще одно не

---

<sup>1</sup> И все же историческим центром этой империи, точкой отсчета ее координат, является несохранившийся дом в Мансуровском переулке, 3, где Евгений Вахтангов проводил занятия со студийцами. Памятного знака на месте прежнего дома нет, однако Студии посвящена экспозиция в Музее театра.

менее важное дело – это выкупить во Владикавказе и привести в порядок дом, в котором родился Евгений Богратионович.

Я понимаю, что слово *империя*, наверное, не совсем подходящее, ведь все известные нам империи строились на несправедливости, на унижении или диктате. Но мы строим империю искусства, империю добра. Мы не строим государство в государстве. И, наверное, после стремительного подъема и нахождения на волне успеха следует ожидать некую стагнацию, потому что историческую цикличность и цикличность в искусстве никому еще не удавалось преодолеть. Но все же благодаря нашим нынешним стараниям театру и коллективу будет легче в будущем. Возможно, это будет не такой яркий и суперуспешный период. Его надо будет пережить, имея под собой империю, которую, я надеюсь, не разбазарят после нас. И через какое-то время затишья театр вновь заявит о себе. Я в этом уверен».

К моменту, когда эта книга готовилась к печати, прошло всего лишь два года, а многое из того, о чем говорил Кирилл Крок, уже воплотилось в жизнь.



### **Новая сцена**

Землю под пристройку театр получил еще в начале девяностых – при Ульянове. Тогда же казалось, что пройдет совсем мало времени, устаканятся

треволнения, связанные со сменой власти в стране, и рядом с Театром Вахтангова вырастет просторное здание, где разместятся цеха, гримуборные, склад и, самое главное, Новая сцена.

О том, сколько времени посвятил Михаил Александрович (с его-то популярностью и связями) звонкам и хождению по чиновничьим кабинетам, можно написать отдельную книгу. Черета бесконечных препятствий, просьбы, согласования, сметы, расчеты и... постоянные ожидания. Дело сдвинулось с мертвой точки лишь в 2003 году, когда с согласия Министерства культуры и Росимущества Ульянов смог заключить инвестиционный контракт, где говорилось, что Театр Вахтангова передает под застройку земельный участок и два здания общей площадью 2500 квадратных метров – так называемое «правое крыло театра». Тогда же вырыли котлован и заложили фундамент, но снова, в силу объективных причин, строительство пришлось заморозить.



Очередные попытки возобновить строительство театр смог предпринять лишь в 2012 году – на сей раз дело увенчалось успехом. Сезон 2015-2016 гг. вахтанговцы открыли «Парадом премьер» – чередой постановок, авторами которых стали мэтры и молодежь.

Афишу дополнили спектакли «Минетти» Римаса Туминаса, «Возьмите зонт, мадам Готье» Владимира Иванова, «Мужчины и женщины» Анжелики Холиной, «Гроза» Уланбека Баялиева и «Питер Пэн» Александра Коручекова. Кроме того, целый ряд постановок перешел сюда с прежней Малой сцены. Это «Медея», «Крик лангусты», «Игры одиноких» Михаила Цитриняка и «Ревнивая к себе самой» Александра Коручекова.

В середине того же сезона Римас Туминас решил представить Москве своих учеников – студентов режиссерской мастерской Щукинского училища.

«Я хочу вытолкнуть студентов из “гнезда”, – говорил Римас Владимирович. – Для молодых режиссеров важно осваивать другое пространство. Надо, чтобы эти работы состоялись на “чужой территории”. Чтобы была другая ситуация и атмосфера, а не как в институте, где доброжелательная публика и где тебе многое простят».

Специально для этого он предоставил своим ученикам Новую сцену – с тем расчетом, что наиболее удачные постановки войдут в репертуар театра.

Москва этот вызов приняла. Билеты на все спектакли выпускников мастерской были проданы. Именно проданы: зал не был заполнен коллегами и друзьями молодых режиссеров. Так что зрительский суд получился достаточно строгим. Спектакли демонстрировались блоками. Первый блок прошел зимой, следующий – в марте, заключительный – летом. Римас Туминас говорил, что оставит в репертуаре лишь те постановки, которые при своей художественной целостности будут востребованы публикой. Таким оказался спектакль «В Париже», поставленный Гульназ Балпеисовой по рассказам Бунина.

Еще одна из особенностей этого эксперимента заключалась в том, что выпускники-режиссеры получили возможность занимать в своих работах не только студентов актерского факультета Щукинского института, как это было прежде, но и профессионалов. Так, например, из старшего поколения вахтанговцев Нина Нехлопоченко и Анатолий Меньщиков оказались заняты в постановке Владимира Бельдияна «Актерская гибель» (по Чехову).

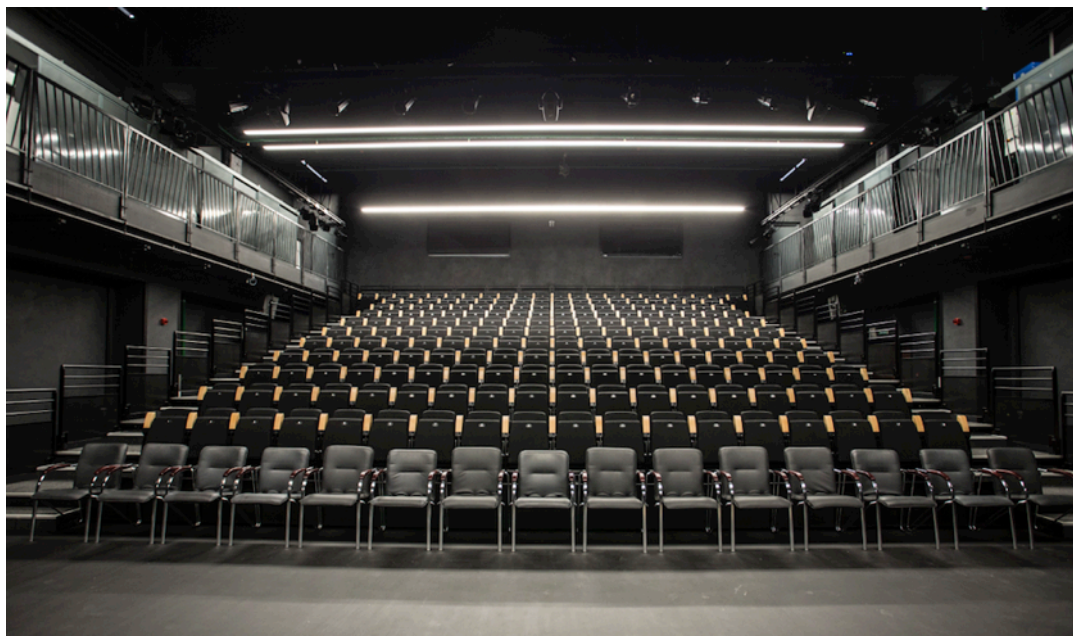
Если для основной сцены Театра Вахтангова характерна атмосфера «старого доброго театра» – того самого, в стенах которого выросло не одно поколение зрителей (во время реконструкций здесь даже не стали сбивать советский герб, вылепленный над сценой, или менять, например, послевоенные кресла с изящными деревянными спинками), то Новая сцена – это, несомненно, пространство современного театра. Театра поиска, театра новых жанров, театра молодого поколения... Но в то же время и театра камерного, максимально правдивого, где нет большого расстояния между артистом и зрителем. И в драме Бернхарда «Минетти», и в «истории из 14-ти уроков» «Наш класс» по пьесе Тадеуша Слободзянека мы становимся как бы невольными свидетелями глубоко личных историй, в которых не так важны «внешние обстоятельства». На первом плане здесь – характер и судьба человека.

Современность и традиция – главные векторы, определяющие стиль Новой сцены. Вахтанговская школа и новаторство – в репертуаре. Классика и авангард – в архитектурном решении. Мебель под старину, терракотовые массивные двери, состаренные стены, выкрашенные под темный бетон с декоративной патиной, но при этом посреди зрительского фойе – интерактивная колонна с сенсорными экранами, благодаря которым зрители могут прочесть все, что их интересует – о спектакле, об артистах, о репертуаре театра и т.д.

Художник этого пространства **Максим Обрезков** добавил фотографии, напечатанные на стекле, и пустил по стенам светящиеся витрины. Они опоясывают каждый этаж, словно иллюстрируя репертуар в выставочном формате.

«Изначально зрительный зал мы хотели сделать, как активное яркое пятно, яркий апельсин, – говорит Максим Обрезков. – Но в конечном счете остановились на черном цвете, чтобы цветовое решение зала оставалось нейтральным, не отвлекало от оформления спектаклей».

С открытием Новой сцены осенью 2015 года Театр Вахтангова реорганизовал свою Малую сцену, работавшую на третьем этаже театра с 1993 года (именно там, на месте зрительского буфета, много лет подряд шел спектакль Петра Фоменко «Без вины виноватые»).



Возможности Новой сцены несоизмеримо больше. Здесь 250 зрительских кресел (вместо прежних 65-ти), самое современное оборудование, высокотехнологичный планшет сцены, просторные карманы, переходящие в склад для хранения декораций и т.д.

Площадь Новой сцены вместе с административно-вспомогательными помещениями составляет 6 250 кв. метров. Общее пространство, занимаемое театром, увеличилось на 60% и составляет 17,5 тысяч квадратных метров.

### **Арт-кафе**

В продолжение пространства Новой сцены – в цокольном этаже – в октябре 2016 года открылось Арт-кафе – еще одна сценическая площадка со зрительным залом на 90 мест, где будут проходить творческие вечера.

Арт-кафе, декорированное Максимом Обрезковым в стиле старинного парижского кабаре, с первых дней своего существования полюбилось зрителям.

В новом сценическом пространстве – 90 мест. Арт-кафе предназначено для творческих вечеров, сольных концертов и выступлений оркестра Театра им. Вахтангова.

Зрители располагаются за столиками, установленными вокруг сцены. До начала программы или после ее завершения можно заказать легкие алкогольные напитки, кофе, чай, закуски, сладости и фрукты. Это территория непринужденного общения, дружеских встреч и новых открытий.





### Первая студия

В 2013 году спектаклем «Птицы» открылась Первая студия Вахтанговского театра, расположенная в старинном двухэтажном особняке, примыкающем к театру со стороны Малого Николопесковского переулка (Арбат, 26, строение 2). Так, по инициативе Римаса Туминаса стала осуществляться цепочка преемственности, о которой говорил Вахтангов: школа–студия–театр.



«Стремление связать театр со школой и студией сблизило Туминаса с тремя художественными руководителями – О. Табаковым (в 2010 году состоялся первый набор в Театральный колледж Олега Табакова), К. Райкиным (в 2013 году заработала Театральная школа Константина Райкина) и В. Фокиным (в составе Новой сцены Александринского театра предусмотрена театральная школа). Стремление крупных театральных деятелей создать профессиональные школы–важный знак нашего времени. Налаживание тонких и рвущихся сегодня связей между школой и театром требует огромной настойчивости, убежденности в правильности своего дела и солидных финансовых вложений.

<...>

Туминас, пожалуй, впервые за последние десятилетия стал последовательно набирать в коллектив Вахтанговского театра и его Первой студии артистов не только из Щукинского училища, расширяя привычные связи. Ранее в Литве он рассуждал, что хорошо, когда актерские факультеты соседствуют в консерваториях или университетах с нетеатральными факультетами: музыкальными, историческими, филологическими и пр. Потому что не все удерживаются в актерской школе и, наоборот, не все вовремя осознают призвание к актерской профессии или режиссуре, поэтому должен быть обмен между несколькими открытыми системами, возникающими на безграничном пространстве искусства».

О первом спектакле Студии, в котором играли выпускники Щукинского театрального училища, критики написали, что он хотя и не совсем еще «взрослый» (да и как может быть иначе), но не лишен обаяния и азарта.

«Сюжет “Птиц” прост, хотя, как и вся литература того периода, перегружен действующими лицами с заковыристыми именами, – писал обозреватель “МК”. – Так вот, два типа – Писфетер и Эвельпид пускаются в путь в поисках некоего города, который между небом и землей построили Птицы. Птичий царь принимает их, но дальше за развитием событий становится несколько сложно следить, так как режиссерское построение оказывается не простым, многослойным. Эта птичья история обладает магнетизмом – есть игра интеллекта и эмоций.

<...> Ну и, конечно же, актеры – актрисы Нино Кантария, Лада Чуровская, Анастасия Лукьянова – кроме того, что фактурные красавицы, ещё и талантливые. Во всяком случае, полтора часа выдерживать бессловесный птичий рисунок им удалось совершенно. Среди мужских ролей интересны работы Эльдара Трамова, Павла Попова, Андрея Злобина».

Следом в репертуаре Студии появились спектакли «Мисс НИКТО из Алабамы» Льюиса, «Фрёкен Жюли» Стриндберга, а также перенесенные с

Малой сцены «Записки сумасшедшего» Гоголя и «Матренин двор» Солженицына.

«Студийность есть *сущность*, ради которой и при помощи которой существует Студия, – утверждал Евгений Вахтангов. – Эта сущность освещает всё: и отношение к искусству, и – друг к другу, и поведение в стенах Студии, и представительство на стороне. Эта сущность звучит и в художественной, и в этической, и в моральной, и в духовной, и в товарищеской, и в общественной жизни каждого студийца. Она есть прежде всего – дисциплина. Дисциплина во всем. В каждом шаге. Если такая дисциплина есть в группе, то, естественно, она защищается этой группой. Защищается дисциплиной же, т. е. требованиями, идущими от сущности, от студийности. Факт наличия студийности есть факт наличия защиты. Защиты от нестудийного, от не имеющего сущности.

Каждый из Вас неминуемо должен пройти все стадии, чтоб стать студийным и тем самым – хозяином Студии».

## Симоновская сцена

Симоновская сцена Вахтанговского театра получила имя в честь двух замечательных режиссёров, руководителей — Рубена Николаевича и Евгения Рубеновича Симоновых.



На стыке классики и авангарда начинает формироваться репертуар Симоновской сцены – новой площадки театра в Калошином переулке (открытие в сентябре 2017 года).

Разножанровый поиск, сценические версии литературных произведений, режиссерские дебюты, а также работы мастеров в ближайшие сезоны должны определить афишу этого камерного и в то же время весьма необычного пространства (в театре два зрительных зала на 100 и 120 мест, объединенных аръерной сценой).

Синий цвет стен – дань традиции. В память о выдающемся ученике Вахтангова фойе и закулисная часть оформлена в любимой цветовой гамме Рубена Николаевича. О его жизни и творчестве рассказывает экспозиция, размещенная на втором этаже. Здесь не только страницы истории Московского драматического Театра им. Рубена Симонова, который в прежние годы располагался в этих стенах, но и обстановка домашнего кабинета Симонова, библиотека и личные вещи.

## Высшее театральное училище им. Щукина

Здание Щукинского училища, расположенное в нескольких кварталах от театра – в Большом Николопесковском переулке, 12 а, было построено в конце 1930-х годов архитектором Н. А. Кругловым в лаконичном стиле с элементами ар-деко. Центральный ризалит выделен высокими окнами и декоративными карнизами, а подчеркнутый мощный цоколь придает монументальность и основательность всему строению.



В это помещение вахтанговская школа (училищем она будет названа несколько позже) въехала в 1937 году, а существовала внутри театра. Все были вместе: студенты и учителя, знаменитые вахтанговцы и новички. Потому и принимали, как в большую семью – личные качества играли первостепенную роль.

Несмотря на то, что училище сформировалось при театре и всегда являлось неотъемлемой частью его кровеносной системы, оно все же ведет свое собственное летоисчисление и, будучи созданным Евгением Вахтанговым, является старше театра на семь лет. Как так получилось?

В ноябре 1913 года группа московских студентов организовала любительскую театральную студию и пригласила в качестве руководителя

молодого актера Московского Художественного театра, ученика Станиславского Евгения Вахтангова.

Любители предложили ему постановку спектакля по пьесе Бориса Зайцева «Усадьба Ланиных», премьера которой состоялась весной 1914 года и закончилась провалом.

«После спектакля все участники собрались в одной из артистических уборных, – писал Борис Захава, и эти строчки для вахтанговцев давно уже стали хрестоматийными. – “Вот мы и провалились”, – весело сказал Евгений Богратионович, и странно: никому не было грустно, никто не был огорчен, вокруг Вахтангова лица сияли радостью и счастьем, как будто только что одержали не весть какую победу. “Этот спектакль имеет то значение, – говорил Вахтангов, – что он сплотил вокруг себя группу людей, спаял их в одно неразрывное целое. Теперь можно и нужно начинать серьезно учиться”»...

23 октября 1914 года Вахтангов провел первое занятие со студийцами по системе Станиславского. Этот день считается Днем рождения Училища.

К столетию училища в 2014 году при участии Театра Вахтангова был издан большой двухтомный труд – «Вахтанговская школа. Летопись», подробно описывающий историю уникального учебного заведения (адресуем к нему читателя), в котором преемственность поколений и наследование традициям, заложенным Евгением Богратионовичем, по сей день являются главными.

С 1925 по 1948 год и с 1962 по 1976 год училище возглавлял ученик Вахтангова, студиец первого набора Борис Захава. С 1976 по 1986 училищем руководил Георгий Пелисов. В 1986 на пост ректора был избран профессор Владимир Этуш, который и сейчас занимает должность президента вуза.

В 1939 году после смерти Бориса Щукина, блистательного артиста вахтанговской школы, режиссера, педагога, училищу присвоено его имя. А спустя шесть лет училище, оставив за собой старое название, было приравнено к Высшим учебным заведениям.

В 2002 году училище было переименовано снова – на сей раз в Театральный *институт* имени Бориса Щукина. С 2003 года его ректором является народный артист России, профессор Евгений Князев.

В конце 1980-х училище вышло на международную арену: ученики и педагоги стали выезжать со своими работами в разные страны мира.

«В Венеции в 2006 году мы получили “Золотого льва”, – говорит Евгений Князев. – Было две номинации: “за прошлое” и “за будущее”. Вот “за будущее” получило Театральное училище имени Щукина. Мы не подавали туда заявку. Эта театральная биеннале, обследовав все театральные школы мира, выбрала нашу».

В Щукинском училище нет традиционных мастерских. Студенты проходят обучение у разных мастеров, получая весь набор возможностей, методов и подходов. Большинство преподавателей в прошлом – выпускники Училища.

К столетию Щукинского училища, в скверике перед центральным входом, открыли памятник Вахтангову. Стройный, энергичный, восторженный, он теперь лично встречает каждого студента. У первокурсников появилась новая традиция: жать руку бронзовому Вахтангову.

### Музей-квартира Вахтангова

В 1931 году ученики Евгения Богратионовича решили создать музей, посвященный жизни и творчеству основателя театра. Сделать это было несложно. Во-первых, жена режиссера Надежда Михайловна бережно собирала экспонаты для будущей экспозиции. Во-вторых, ни у кого не возникало вопросов с тем, где мог бы разместиться такой музей. С адресом определились сразу: квартира № 1 в Денежном переулке, 12. Именно здесь в последние годы своей жизни (с 1918 по 1922-й) жил выдающийся режиссер.

Просторная центральная комната считалась гостиной. Здесь и сегодня большой круглый стол, удобный для бесед с экскурсоводом.



Направо – небольшой кабинет Евгения Богратионовича, который, по мнению биографов, он так и не успел толком обжить, ведь с его энергией и темпераментом, готовностью сотрудничать со всеми театрами, куда только позовут, дома застать режиссера было практически невозможно. И только лишь страшная болезнь, сломившая Вахтангова в последние месяцы жизни, приковала его к кровати. На стенах – портреты педагогов, соратников и учеников, афиши первых спектаклей, эскизы костюмов и декораций. На книжном стеллаже – любимые книги. Над кроватью – незавершенный



портрет режиссера, выполненный художником Константином Коровиным. Евгений Богратионович, уже смертельно больной и заметно сдавший, опершись на белоснежную подушку, внимательно смотрит на зрителя. Импрессионистский мазок ложится нечетко, в картине нет фотографической выразительности, но Коровин передает страшное: прощальный взгляд своего выдающегося и еще достаточно молодого современника. Сколько надежды и воли читается в этих горящих глазах.

Сюда, в эту комнату приедет в антракте «Принцессы Турандот» Константин Станиславский и поздравит с большой и настоящей победой. Здесь же устроят круглосуточное дежурство ученики Евгения Богратионовича. Здесь проведет он последние часы своей жизни.

Сегодня кажется, что в этой квартире остановилось время. Здесь всё точно так же, как было при Вахтангове: те же обои, мебель, паркет, занавески, книги, светильники – словом, вся обстановка. Кажется, что выдающийся ее обитатель вышел лишь на секунду – никаких ленточек, ограждающих экспозицию, никаких табличек «руками не трогать» или «не садиться».

И посетители говорят, что чувствуют себя здесь не как в музее, а как в гостях, где можно присесть за круглый стол и при свете абажура, никуда не спеша, поговорить о жизни Вахтангова.

Между тем, у квартиры многострадальная, весьма драматичная история. Долгое время мемориальной оставалась только лишь комната Евгения Богратионовича. Сюда приводили экскурсии. Жена режиссера – Надежда Михайловна, дама деликатная, любезная – словом, старой закалки, рассказывала о былой жизни в этих стенах, когда все были молоды и счастливы. Она же долгое время считалась смотрительницей, хранительницей и директором музея. Экспозиция пополнялась экспонатами, которые приносили ученики, да и сами вахтанговцы не раз устраивали здесь экскурсии и встречи. Остальная же часть квартиры оставалась жилой.

В годы Великой Отечественной войны семья Вахтангова вместе с театром уехала в Омск, а экспонатам была уготована иная участь: их по распоряжению специальной комиссии на несколько лет перевезли в тихий городок Смоленской области Гжатск (ныне – Гагарин), на родину первого космонавта. Квартира приняла очередных посетителей уже после Победы – году в 1948-м (точная дата неизвестна). Музей тогда возглавлял Александр Павлович Газиев. Надежда Михайловна продолжала разбирать и систематизировать архив своего прославленного мужа.

До 1972 года квартира была жилой (здесь обитали Сергей Евгеньевич Вахтангов со своей женой и ребенком), затем жильцов расселили, музей окончательно перешел в ведение театра и... вопреки ожиданиям оказался закрыт на долгие годы. Были здесь, в центральной комнате, и пошивочный цех (не хватало места на Арбате, 26), и склад, и студенческое общежитие на трех человек. Мемориальная комната Вахтангова оставалась при этом закрытой... Закрытой на несколько десятилетий, пока наконец в 2010 году хранительницы архива и музейного наследия Театра Вахтангова Ирина Сергеева и Маргарита Литвин ни получили разрешения вновь переступить порог столь важной для вахтанговцев объекта. По инициативе Кирилла Крока интерьеры привели в порядок, открыли мемориальную комнату, перевезли сюда библиотеку, первые тома которой собирались еще в особняке Берга, и в музее начались первые экскурсии. В 2015 году появилась возможность провести здесь полномасштабную реконструкцию – квартире вернули первоначальный вид. Теперь она несколько раз в месяц принимает своих посетителей.

### **Жилой дом вахтанговцев. Б. Левшинский пер., 8А.**

В многоквартирный дом жилищного кооператива «Искусство и труд», построенный в Большом Левшинском переулке по проекту Якова Рабиновича, артисты и режиссеры вселились в 1928 году. И на долгие годы это пятиэтажное строение с аркой, ведущей во двор, в обиходе получило название вахтанговского дома, хотя жили здесь не только сотрудники театра, но и, скажем, писатель Владимир Масс и киносценарист Олег Леонидов. Но все же именно вахтанговцы составляли основную долю жильцов.

На первом этаже располагалась квартира Бориса Щукина; на втором жили Елизавета Алексеева, Леонид Шихматов и Вера Львова, Иосиф Рапопорт, Анатолий Горюнов, Василий Куза, Рубен Симонов; на третьем – Мария Синельникова, Нина Русинова и Лев Русланов (он был управдомом), Осип Басов, Константин Миронов; на четвертом – Иван Лобашков, Цецилия Мансурова и Николай Шереметев, Иосиф Толчанов, Борис Захава, Мария Некрасова; на пятом – Алексей Попов, Владимир Балихин, Павел Антокольский, Зоя Бажанова, Александр Хмара и др.

То, что представляла собой жизнь за знакомым фасадом, подробно описала Галина Коновалова в своей книге «Вахтанговские легенды». Есть свидетельства в мемуарах Евгения Симонова, Вадима Русланова, писательницы Анны Масс и др. Очерк о столь самобытном доме и его обитателях несомненно заслуживает отдельного очерка, а пока скажем в общих чертах.

«Я первое время не могла понять, как они не надоедают друг другу, – писала Галина Коновалова. – Всегда вместе. Живут в одном доме. По утрам идут на репетицию арбатскими переулками, не торопясь (никаких машин у театра тогда в помине не было). В обед спускаются вниз, где у нас была чудесная столовая (помимо актерского буфета). Там священнодействовала тетя Фрося, всеми обожаемая, потому что таких расстегаев, какие она подавала к бульону, – нигде больше не было.

Бурно обсуждая прошедшую репетицию, споря, обедали. Обязательно брали обед еще и с собой, и вот с этими судками отправлялись домой в Левшинский. Спали. И вечером снова вместе неторопливо двигались в театр, почти всегда загодя. И все знали, что Елизавета Георгиевна Алексеева придет часа за полтора на грим. Щукин на «Булычова» – еще раньше, а Мансурова, придя очень рано, обязательно что-нибудь по дороге порвет или потеряет, или что-то забудет дома – будет очень дергаться, суматошничать, а все равно на сцену выйдет очень собранная, сосредоточенная, и не дай бог в это время что-то громко за сценой рассказывать или хохотать – оборвет не словом, а испепеляющим взглядом и пойдет блистательно исполнять свою неповторимую Беатриче».

«Каждый вахтанговец имел свой стиль жизни, но их объединял общий ритуал, – продолжает Галина Коновалова, – вернувшись в Левшинский переулок, артисты выходили во двор – посидеть на лавочке. И начинались бесконечные разговоры о том, как прошел спектакль, о сыгранных и несыгранных ролях...»

### **Дом в Николопесковском**

В 1936 году на улице Вахтангова рядом с теперешним Училищем имени Щукина (стена к стене) построили кооперативный дом для второго поколения вахтанговцев. Здесь жили Михаил Державин, Дмитрий Журавлев, Виктор Кольцов, Александра Ремизова, Константин Миронов, Федор Москвин и др.

Дом и сегодня возвышается над переулком. В своем бессмертном романе Булгаков поселил здесь критика Латунского, а также других одиозных литераторов и драматургов, не признавших Мастера. Сюда, в одно

из темных окон на верхнем этаже, ворвется Маргарита и устроит в квартире Латунского погром. Но то – литература. На деле в этом здании Булгакова всегда ждали и очень любили. Недаром маршрут последнего полета Маргариты над Москвой Михаил Афанасьевич проложил над домами, с которыми так или иначе была связана его собственная жизнь.

«Она пересекла Арбат, поднялась повыше, к четвертым этажам, и мимо ослепительно сияющих трубок на угловом здании театра проплыла в узкий переулок с высокими домами».

Эта цитата относится уже не к жилому дому, а к зданию на углу с Арбатом, в котором читатель, конечно, узнал старый особняк Берга. Булгаков, в произведениях которого ничего не бывает случайного, вспомнил напоследок вахтанговцев, понимая, что их судьбы сплетены историей навек (подробнее о взаимоотношениях Булгакова и театра можно прочитать в книге «Пьеса принята единогласно...», выпущенная Театром Вахтангова в 2017 году).

### **Дом во Владикавказе**

В 2015 году во Владикавказе проходили большие гастроли Театра Вахтангова. Праздничное турне коллектив намеревался начать с посещения дома, в котором Евгений Богратионович провел свои детство и юность. Но оказалось, что дом уже много лет находится в плачевном состоянии. Крыша течет, стены потрескались. Фасад изуродован пристройками...

О великом уроженце, чье имя известно во многих странах мира, напоминала лишь старая мемориальная доска, установленная под окнами второго (!) этажа. Не сразу заметишь. Музея не было и в помине. Да и вряд ли он входил в планы. Несколько лет назад на первом этаже Вахтанговского

дома – там, где до революции отец режиссера Бограт Саркисович держал табачную лавку – местные предприниматели разрушили несущие стены и соорудили нелепую пристройку под магазин.

«Имя Вахтангова – международный бренд, – говорит директор Кирилл Крок. – И потому наш театр, носящий имя Евгения Богратионовича, считает своим важнейшим долгом сделать всё, чтобы в доме режиссера, наконец, появился музей. Во время гастролей мы встречались с главой республики Северная Осетия-Алания, с городскими властями и представителями Министерства культуры. У города денег нет, но ведь и медлить в таких вопросах нельзя. Театр готов из собственных заработанных средств расселить жителей многострадального дома (мы уже начали заниматься этим). С этим театр уже обратился за согласованием в Министерство культуры РФ. Кроме того, все расходы на создание экспозиции и содержание музея мы возьмем на себя. По нашему замыслу, ежемесячно в доме-музее театр сможет устраивать творческие вечера и концерты – в подарок родному городу Евгения Богратионовича. А Дом станет филиалом Вахтанговского театра. Вот такие планы на ближайшие два года...»

Кстати, выяснилось, что во Владикавказе сохранился не только старинный дом, но и целый ряд других мест, связанных с именем великого уроженца. Скажем, на берегу Терека по сей день находится старинный парк, где юный актер участвовал в состязаниях на велотреке. Напротив дома возвышается единственная уцелевшая армянская церковь, в которой отец режиссера служил старостой, а в нескольких кварталах от дома находится гимназия №5, которую окончил Вахтангов.

Кроме того, буквально в квартале от церкви находилось родовое гнездо еще одного прославленного уроженца Владикавказа – режиссера Рубена Николаевича Симонова. К сожалению, сегодня от дома остался один только фундамент, однако мемориальная табличка здесь была бы кстати.