**Русское актерское искусство XX века. Вып. II и III**. СПб., 2002. 318 с.

**ВЫПУСК II**

*С. Бушуева*. Предисловие 5 [Читать](#_Toc224818461)

*Н. Таршис*. Актеры ефремовского «Современника» 9 [Читать](#_Toc224818462)

*О. Скорочкина*. Актер театра Анатолия Эфроса 30 [Читать](#_Toc224818463)

*А. Варламова*. Актеры БДТ 65 [Читать](#_Toc224818464)

*О. Мальцева*. Актер театра Юрия Любимова 105 [Читать](#_Toc224818465)

**Приложения**

1. Аннотированный указатель упомянутых актеров и их основных ролей. *Составитель И. Громова* 144 [Читать](#_Toc224818467)

2. Театры и учебные заведения: официальные названия.  
*Составитель И. Громова* 170 [Читать](#_Toc224818468)

**ВЫПУСК III**

*С. Бушуева*. Предисловие 177 [Читать](#_Toc224818470)

*О. Скорочкина*. Актер театра Марка Захарова 185 [Читать](#_Toc224818471)

*Н. Песочинский*. Актер театра-студии 216 [Читать](#_Toc224818474)

*Н. Таршис*. Актер и музыка на драматической сцене 1960 – 1980‑х годов 249 [Читать](#_Toc224818480)

*И. Сэпман*. Драматический актер в кино 279 [Читать](#_Toc224818481)

**Приложение ко II и III частям сборника**

Указатель постановок. *Составитель И. Громова* 303 [Читать](#_Toc224818482)

# **{3}** Выпуск II

# **{****5}** Предисловие

Второй выпуск «Русского актерского искусства XX века» посвящен этапным для развития нашего театра 1950 – 1970‑м годам. Героями книги авторы сделали театры Г. Товстоногова, О. Ефремова, А. Эфроса и Ю. Любимова, поскольку именно в них, «главных» театрах эпохи, особенно очевидно предстают перемены, которыми было отмечено актерское искусство этого времени.

Это было как бы второе наше «сверхтеатральное» время, рожденное, как и первое, ощущением прорыва к свободе и истине. Недаром их сопоставил в этом плане сам автор формулы о сверхтеатральном времени. «Вслед за Октябрьской революцией, — писал П. Марков, — война переворошила наше понимание актерского искусства. Элементы “лицедейства”, притворства, наигрыша стали нестерпимы на сцене морально, они стали окончательно отталкивающи эстетически»[[1]](#footnote-2).

Разумеется, «наше понимание» переворошила не только война, но и трагическое прозрение, процесс которого растянулся на долгие годы, но начался именно тогда. Именно тогда стала «нестерпима морально» ложь, в которой мы жили, и безнадежно обветшали, стали «отталкивающи эстетически» одежды демагогии, в которые эта ложь рядилась.

Интересно, что обновления Марков ждал в первую очередь от актера. С актера должно было начаться преображение театра, как преображение общества должно было начаться с возвращения человеку значения меры всех вещей. О том, как происходил этот процесс в обществе, мы хорошо знаем. А вот о том, как это было в театре, взялись рассказать авторы четырех статей, составивших этот выпуск, и они действительно протянули через всю книгу нить общего сюжета. Вернее, она протянулась сама.

Обновление и в самом деле началось тогда, когда на разных сценах почти одновременно появились молодые актеры, часто совмещавшие с актерством режиссерские функции, и занялись возвращением в театр «живой правды жизни». Почти все они были выучениками Студии МХАТа и проводили свою реформу под знаком воскрешения «подлинного» Станиславского[[2]](#footnote-3). Однако очень скоро реформаторам пришлось убедиться в том, что второй раз в одну реку не вступают. Выяснилось, что настало время, когда без ясно различимого голоса художника правда {6} перестает быть правдой. Так чувствовал зритель. Но так чувствовал и актер. «Стыдно выходить на сцену только для того, чтобы играть!», — говорил тогда С. Юрский. В его фразе отчетливо слышны политические обертоны: время требовало от художника общественного служения и находило у него полное понимание, о чем свидетельствует весь опыт ефремовского «Современника». Но можно посмотреть на эту фразу и иначе и увидеть в ней, например, отказ от принципа полного перевоплощения. Этот отказ и стал характерной чертой актерского творчества 1950 – 1970‑х, и на нем сошлись все актеры, от ефремовских до любимовских. «Перевоплощение сейчас уходит на второй план», — не без грусти констатировал верный мхатовец П. Марков[[3]](#footnote-4).

Этот отказ, узаконивший присутствие актера в образе, открыл перед ним новые возможности и просторы творческой свободы. Каждый выбирал свои возможности, каждый ограничивал этот простор по-своему.

Так, скажем, актер ефремовского «Современника» дистанцировался от персонажа минимально, ровно настолько, чтобы зритель почувствовал за персонажем своего современника. Но и эта минимальная дистанция давала художественный эффект: личностное начало становилось «невычленимым элементом образа»[[4]](#footnote-5); этот эффект, как убедительно показывает в своей статье Н. Таршис, в лучшую пору театра сливал в единое целое «коллективный образ» на сцене с «коллективным образом» зала. Автор статьи справедливо видит причину недолговечности этого яркого театра именно в этой слиянности, в том, что «Современник» слишком тесно связывал свою судьбу с судьбой поколения. Но, может быть, недолговечность конструкции была обусловлена еще и тем, что в этом театре прием дистанцирования актера от персонажа не был понят и оценен во всем своем значении.

У актеров Эфроса он уже был выделен и подчеркнут именно как прием, допускающий самые разные способы использования в сценическом образе личностного начала. Здесь личностное начало актера сознательно заключалось режиссером в границы маски, как очень точно пишет О. Скорочкина. Сценический образ вырастал из комбинации маски актера и персонажа.

По-видимому, с максимальной полнотой личностное начало актера раскрылось в системе Любимова. Из доказательного анализа О. Мальцевой следует, что именно личность актера всегда находилась в центре любимовских построений и, вступая, во всех своих ипостасях, в сложнейшие комбинации с персонажем, никогда не давала забыть о том, что она, личность, — равновеликий ему персонаж, полноправная составляющая сценического образа.

{7} Совершенно иначе проблема личностного начала актера решалась в театре Товстоногова. Яркие актерские индивидуальности помещались режиссером в структуру эпического плана, где актерская «лирика» могла проявиться только в той мере, в какой она укладывалась в систему причинно-следственных связей, определявших последовательное развитие действия.

Режиссер эпического плана, Товстоногов исповедовал принципы мхатовского реализма, близкие к толкованию Вл. Немировича-Данченко, и именно в рамках этой школы им были созданы действительно замечательные спектакли. Однако отсутствие выраженного режиссерского голоса, характерное для повествовательной режиссуры, ставило его особняком среди режиссеров этого периода. А. Варламова пытается по-новому взглянуть на специфику взаимоотношений актера и режиссера в этом театре, ей удается найти неиспользованные ранее подходы к проблеме актерского творчества в БДТ.

Проблема этих взаимоотношений оставалась ключевой и в трех других театрах. Усилившаяся позиция актера, безусловно, внесла новую сложность в отношения режиссер — актер, потому что режиссеру теперь нужно было искать новые способы включения актера в действие, чтобы сохранить за собой функцию «автора спектакля».

У каждого режиссера были свои способы, обусловленные его творческим методом.

Ефремов буквально растворился в коллективе своих актеров, тем более что он и сам был актером. Это было актерское братство, монастырь, коммуна, где даже личностное начало каждого выступало в виде ощущения общей причастности к поколению. И потому можно сказать, что это был саморегулирующийся художественный организм.

Эфрос же был безусловно лидером. Он не только тщательно отбирал созвучных себе актеров, способных воссоздать на сцене экзистенциалистское отчаяние. Он целенаправленно культивировал определенные черты каждой художественной личности, концентрируя их в маске, вбирающей в себя сущностное начало актерской индивидуальности.

Товстоногов позволял актеру тот максимум самопроявления, который возможен в рамках эпической структуры.

Один только Любимов сумел остаться автором спектакля, предоставив актеру полную свободу самовыражения. Он поставил актера в центр, все завертев вокруг него, и в результате, как и следовало ожидать, родилась целая вселенная, о которой О. Мальцева пишет так: «Это вселенная, где каждый, попав в луч режиссера, выступает соло, где луч выявляет связанность художника с миром и одиночество его, где противоречие между коллективным характером театрального искусства и индивидуализмом актера не только не стараются преодолеть, но включают в действие, претворяя его в драматическую составляющую спектакля <…> где в пределах точного режиссерского замысла у актера есть широкие возможности для импровизации, где любая из частей образа — персонаж, актер, художник, гражданин — варьируется от спектакля {8} к спектаклю <…> где доминирующая роль в структуре сценического образа отводится актеру»[[5]](#footnote-6).

Разумеется, не бывает универсальных систем, и система Любимова тоже не была универсальной. Но если взять в качестве критерия оценки степень свободы, которая оказывается доступной актеру, не перестающему быть элементом целого, то, безусловно, Любимову следует отдать пальму первенства.

И этот критерий не случаен. Если приглядеться к любимовской «вселенной» с актером в центре, становится ясно, что она удивительно похожа на тот мир, который хотели построить мы, вырвавшись из полувекового рабства: свободный, разумный, живой, способный к развитию, побуждающий личность к свободному творчеству и союзу с другими людьми. Любимов строил этот мир, строя свой театр, и именно поэтому он и сейчас современен. «Ведь быть современным, — считала М. Цветаева, — это значит творить свое время, а не отражать его»[[6]](#footnote-7).

*С. Бушуева*

# **{****9}** Н. Таршис Актеры ефремовского «Современника»

Если в других случаях режиссерское имя знаменует собой определенное русло или особую ветвь в развитии новейшего актерского искусства, то здесь ситуация складывалась как будто иначе.

Олег Ефремов подчеркивал артельное начало в «Современнике», настаивал на тезисе «театр единомышленников». В 1962 году он рьяно отмежевался от приверженцев типа руководителя театра как «сильной творческой личности, режиссера, у которого есть и свой взгляд на мир и своя эстетическая вера, который твердой рукой ведет коллектив навстречу требованиям современности»[[7]](#footnote-8).

Критик, тринадцатью годами позже в своей нашумевшей статье цитировавший эти слова, пожалуй, слишком доверился ефремовскому пафосу размежевания[[8]](#footnote-9). По-видимому, временная дистанция была еще недостаточной. Как обычно в таких случаях, акцентировался наглядный антагонизм, упускалось из виду реальное содержание: у Ефремова прокламировался новый уровень актерских связей в системе коллектива, в системе спектакля — уровень, осознанный режиссером. Для этого, бесспорно, надо быть «сильной творческой личностью», обладать и «своим взглядом на мир и своей эстетической верой». Впрочем, уже в 1966 году ленинградский театровед С. Владимиров смог корректировать ефремовскую односторонность, указав на пример явно режиссерского «театра единомышленников» — любимовский Театр драмы и комедии на Таганке; с другой стороны, ленинградский театровед показал, со всей присущей этому автору тонкостью, чисто режиссерскую сторону актерской работы «Современника»[[9]](#footnote-10). В сущности, новый уровень взаимопроникновения режиссерского и актерского начал в системе спектакля и обеспечивал особое место этого коллектива в истории нашего театра.

В то же время нельзя не видеть правоту и А. Демидова, когда тот твердит о противоречиях, изначально заложенных и развившихся в ходе эволюции театра. Тут временная дистанция уже оказалась достаточной. Ясно, что конфликтная противоречивость, это условие развития всего живого, актуальна и в нашем случае. «Современник» не избежал {10} общей участи, противоречия были заложены в его художественном кредо, и они, прав критик, резко заявили о себе с ходом исторического времени.

В апреле 1956 года, после многих месяцев творческих и организационных хлопот, полночных репетиций, Студия молодых актеров открылась «Вечно живыми» В. Розова. Старт «Современника» и ключевое общественно-политическое событие (XX съезд) — при всей заведомой уязвимости подобных параллелей — не просто детища единой эпохи «оттепели». Знаменательной сегодня представляется аналогия между исторической участью того и другого. Речь идет о единой природе противоречий: ими была чревата эпоха и они же сказались на художественной, собственно сценической проблематике творческой эволюции театра.

Возврат к неким исходным ценностям, стремление отряхнуть мертвящее бремя искажающих напластований — вот пафос молодого Ефремова с его соратниками. Это была естественная и закономерная стадия, порыв расчистить родник, припасть к нему и утолить жажду.

Но в одну и ту же воду нельзя вступить дважды… Энциклопедические словари, и те устаревают. С исторического первоисточника тем более невозможно просто стереть пыль времени. Дав импульс к развитию, он не имеет власти над последствиями и не отвечает за них, как не могут полностью отвечать родители за выражение лица своих совершеннолетних детей. Считать иначе — фетишизировать «истоки», слепо равняться на них или, напротив, проклинать, возлагать ответственность за все — признак инфантилизма, юношески одномерных представлений.

Ренессанс массового общественного энтузиазма, возвращение к идеалам революции («Верность революции» — назывался ленинградский сборник театроведческих статей в 1971 году, но тогда это название уже тяготило авторов, интересная книга плохо расходилась…) не были и не могли быть подлинными возрождением и возвращением.

Новому поколению не было дела до трагической природы реального исторического катаклизма, вернее сказать, поколению было «не до того». Отрицание ближайшего прошлого диктовало апологию предшествующего этапа. Обаяние нового исторического момента было очевидным, оно состояло в искреннем порыве к правде, в активном и органическом неприятии лжи. Обаяние было недолгим, правда — относительной. Правда и ложь, добро и зло легко превращались как бы в эстетические категории, в контрастные цвета; унисон морали и эстетики был счастливым, но кратким. «Два цвета» — назывался спектакль «Современника» 1959 года, поразивший современников в зале реальностью «поединка зла и добра»[[10]](#footnote-11). Молодыми актерами приводился в {11} исполнение «эмоциональный приговор» равнодушию[[11]](#footnote-12). Смыслом работы Евгения Евстигнеева было показать «людям их врага». Статья Н. Крымовой об этой премьере «Современника» называлась «Кого боятся “Глухари”», и разговор сосредоточивался на жизненной проблеме, которой был посвящен спектакль[[12]](#footnote-13).

«С предельной подлинностью» играл Евстигнеев матерого хулигана. Контекст статьи Крымовой не позволяет расчленить здесь художественную и, так сказать, житейскую сторону дела. Более того, по видимости, дело идет как бы именно «о жизни», не об искусстве. С каким воинственным пылом театроведческая молодежь 1970 – 1980‑х противопоставит свою «эстетическую критику» прекраснодушной «проблемности» шестидесятников!

Наивности в этом отрицании будет, однако, не меньше, чем у любого предшествующего поколения.

Сама принципиальная нерасчлененность сценического образа, зафиксированная критикой, была объективным, хоть и кратким, эстетическим феноменом эпохи. Актер и современник сливались в одном лице, в названии театра точно определялась не только мера гражданской активности коллектива, но и его художественная программа.

Такой феномен, как узнаваемость, не случайно оказался в центре полемики. Еще в 1960 году появилась программная статья Крымовой «“Кризис” бытовой режиссуры». Многие ее положения скоро потеряли актуальность даже для того фланга режиссуры, права которого отстаивал критик. Но была в этой запальчивой статье и своя глубина, и своя тонкость — в части, касающейся феномена узнаваемости. «Узнаваемость — это лучшее, что есть в спектакле “Два цвета”. <…> Это умение постигать суть происходящих вокруг вещей и внутренне сливаться с этой сутью. Оно вызывает в зрителе не умиление от “похожести”, а гораздо более серьезные чувства»[[13]](#footnote-14). Прошло время, и в упоминавшейся статье А. Демидов утверждал: «Понятие “узнаваемость”, бытующее в критике, вообще лежит за пределами эстетики»[[14]](#footnote-15), — утверждал безапелляционно, даже брезгливо, но без оснований, о чем будет сказано ниже. В том же 1976 году его оппонент А. Анастасьев резонно отмечал роль «узнаваемости» в осмыслении зрителем «нынешних и вместе с тем вечных проблем жизни»[[15]](#footnote-16).

В сущности, всякий прогресс в искусстве (спорная вещь; но можно сказать иначе: новое слово, шаг в эволюции) связан не просто с новой степенью постижения человека, а и с открытиями в современном, исторически конкретном модусе его духовного мира. Такую огромную радость узнавания, невиданного ранее приближения испытывали зрители {12} чеховских постановок раннего Художественного театра, затем его Первой студии; тот же эффект, думается, был актуален, скажем, на представлениях «Великодушного рогоносца». Поэтому, когда Демидов выводит «узнаваемость» за пределы искусства, он не учитывает, не видит объема, именно художественного объема, этого понятия. Между тем не будет натяжкой провести аналогию, проследить связь между этой самой «узнаваемостью», без которой нет искусства, и классической категорией «узнавания» аристотелевой поэтики. Конечно, не было большого искусства в апокрифической реплике Н. Хрущева — стоя на трибуне, он, говорят, произнес немудрящие слова, случайно усиленные микрофоном (Ленинград, Дворцовая площадь, начало 1960‑х): «Вот и дождик пошел!..» Реплика была безыскусна, в самой же безыскусности были, как показало время, опасные аспекты — но в тот момент имеющие уши пережили 1) узнавание, 2) катарсис.

Лишь по видимости этот пример подтверждает внеположность «узнаваемости» искусству. Реальность исторического момента была в резком возврате к человеческим параметрам. Общество заново узнавало, что оно состоит из конкретных людей, а не одномерных функций. Роль искусства, и именно театра, в этом узнавании была огромной.

Это было, можно сказать, узнавание века, и художественный аспект в этом крупном узнавании обществом себя заново был значительным. Европейская параллель процессу, о котором речь, — неореализм в Италии. Было бы дикостью выводить его за рамки искусства на том основании, что массовый человек узнавал себя здесь. В конце концов, заметное место художественных явлений самого крайнего авангарда также связано с тем, что современный человек узнает в них себя, со своей осознанной нецельностью личности, разорванностью традиционных связей. Узнаваемость заложена в природе искусства. Наш сюжет, берущий начало в 1956 году, характерен тем, что «узнаваемость» стала содержанием, темой этого искусства, вплотную приблизилась к сущностному для театра «узнаванию». Очереди москвичи выстаивали, лишний билетик спрашивали — на самих себя, как на последнее откровение.

Большинство труппы складывалось из недавних выпускников Школы-студии имени Вл. И. Немировича-Данченко при Художественном театре[[16]](#footnote-17). «Наш коллектив объединяет творческая школа Художественного театра», — давал интервью Ефремов[[17]](#footnote-18). Критика заговорила о {13} «внутренней технике» как критерии лучших актерских работ в первой же работе Театра-студии («Вечно живые»)[[18]](#footnote-19).

Система Станиславского была знаменем зарождавшегося театра, настоящим боевым знаменем, если учесть, с одной стороны, как преуспела к 1950‑м годам метрополия в выхолащивании живого смысла Системы, и, с другой стороны, если иметь в виду сказанное выше: насущность живого человеческого образа на сцене. Оксюморон, содержащийся в названии первой премьеры «Современника», искупался, вернее, был незаметен до сих пор, пока упор безусловно делался на втором слове. Годы последующих возобновлений, само собою, смещали, и не могли не смещать, акценты «Вечно живых».

Первый спектакль Театра-студии обращает на себя внимание «крепко взятой» нотой преемственности поколений. В более выявленном виде, уже как тема, эта нота прозвучит в «Павших и живых» 1966 года в Театре на Таганке. «Вечно живые», по первоначальному смыслу названия, вписывали персонажей недавнего исторического этапа в продолжающуюся цепь времен. Актеру М. Зимину, играющему доктора Бороздина, О. Ефремову в роли Бориса, И. Кваше (Володя Ковалев) важно было передать зрителю эстафету душевного благородства, гражданского мужества, заразить зрителя обаянием этих актуальных качеств.

Те же цели будет преследовать позднее историческая трилогия на сцене «Современника» — «Декабристы», «Народовольцы», «Большевики». Историзм «Современника» относителен, он неотделим от его публицистики, но и публицистика здесь не отделена от психологического анализа. Это и был эффект «Современника». К гражданскому чувству здесь взывали не привычным языком транспаранта и газеты, а конкретной человеческой речью, лицом к лицу со зрителем.

Многие писавшие о «Вечно живых» подчеркивают сочетание в спектакле психологической камерности с публицистическим, масштабным пафосом. Розов переделал пьесу, сняв мелодраматические акценты, обнаружившие свою неуместность; но и этот вариант транспонировался в новую, более мужественную тональность: «Пьеса, которая казалась критикам замкнутой в кругу проблем личной этики, в сценическом пересказе студийцев становилась раздумчивей и крупней»[[19]](#footnote-20). Обращает на себя внимание интеллектуальное начало игры начинающего «Современника», хотя в статье И. Соловьевой и нет прямого указания на это. Есть, напротив, указание на «общедоступность и общеобязательность героики» как на тезис, связывающий «Вечно живых» с якобы изначальной сквозной темой спектаклей Художественного театра[[20]](#footnote-21). Трескучая формулировка скорее выражала поверхностный энтузиазм {14} новейшей эпохи. Сила спектакля была в том, в чем только и может быть — в драматизме; в данном случае драматически звучала тема человеческого достоинства.

В рецензиях на «Вечно живых» непременно фигурирует такой мотив, как «тема личной ответственности. Ответственности за себя и за все, что происходит в мире» (обязательно через точку, назывными предложениями: от пафоса перехватывает дыхание). Если убрать журналистскую накачку, возникает представление о рельефности в спектакле того, что у Станиславского названо сверх-сверхзадачей. Суть спектакля была не в противостоянии «Бороздиных и людей напротив» (так называлась рецензия И. Соловьевой и В. Шитовой на возобновление спектакля в 1964 году). Противостояние задавалось пьесой, но этим спектакль не исчерпывался. «Люди напротив» — Нюрка-хлеборезка (Г. Волчек), Монастырская (А. Елисеева), Чернов (Е. Евстигнеев), Марк (Г. Печников), — каждый по отдельности и все вкупе вносили свой вклад в единое проблемное действо спектакля. Фокус спектакля был в парадоксальном, непривычном для того времени сочетании двух планов. Критический момент истории — и человеческий крупный план, тема достоинства личности, именно личности, а не члена общества, трудового коллектива и т. п., к чему были приучены люди в предшествующий долгий период. Наложение и совпадение двух планов — это и был эффект «Современника». В лучших спектаклях театра гражданственная тема честности перед собою и обществом резонировала с честностью актерской игры, лишенной фальши и сантимента. Ефремов настаивал на актерской природе своей режиссуры; с тем же основанием можно говорить о режиссерском начале, определяющем игру его актеров. С. Владимиров писал в связи с «Современником» об «особых принципах активизации актерского творчества… особой природе существования актера на сцене, находящейся в полном соответствии с идейно-художественными задачами, с самим предметом сценического показа <…> Принцип ведения действия таков, что режиссерское единство спектакля активно формирует не только постановщик, но и актеры. Они не могут решать свои, даже самые маленькие роли, не сопрягая их со всей системой отношений на сцене, то есть не проделав для себя некой режиссерской работы»[[21]](#footnote-22). Эти мысли об актерах-режиссерах «Современника» участвуют в контекте рассуждений автора о тенденциях режиссуры 1960‑х годов, об открытости, диалектической подвижности связей актерского и режиссерского начал в театре. В финале статьи «Современник» предстает в определенном смысле предтечей режиссерских новаций Эфроса и Любимова[[22]](#footnote-23).

Роль Нюрки-хлеборезки в исполнении Г. Волчек заинтересовала Владимирова как показательный пример свободных соотношений в {15} структуре спектакля: актриса «режиссерски» выстраивает роль, гротескным рисунком несколько выламывающуюся из системы персонажей. В контексте наших рассуждений подчеркнем: обаяние этого театра в том, что актеры здесь бывали режиссерами и драматургами своих ролей, лично ответственными за свои роли и за смысл спектакля в целом, — и с тем выходили к зрителю, который умел ценить эту меру интеллектуальной и человеческой ответственности.

Разумеется, отсюда было очень далеко от любимовских актеров, у которых это качество было определяющим, структурно выделенным в системе таганковской игры. Но именно «Современник» первым предложил поколению образ и голос этого поколения (как предложили его авторы поэтических вечеров в Политехническом музее).

Незаурядное обаяние Ефремова-актера было не просто его счастливым профессиональным качеством. Щедрость самоотдачи, благодарный резонанс этой личности в зрительном зале, сама человеческая заразительность — явления принципиальные. Человек раскрепощался, узнавал себе цену — таков был внутренний сюжет театральных вечеров молодого «Современника». До настоящих глубин дело не доходило, философская проблематика существования, актуальная для новейшей мировой культуры, оставалась за семью печатями — не до нее было. Откровением явились азбучные представления о суверенном человеческом достоинстве, личностный, а не казенный ход к общественной проблематике.

Откровение рождало благодарную солидарность зала. Есть глубокая закономерность в том, что протагонистом в «Современнике», его «первым сюжетом» стал такой выраженный «социальный герой», как Олег Ефремов. Это амплуа было определяющим в труппе. Социальная заряженность «Современника» очевидна. Когда-то в молодости в «Докторе Штокмане» (МХТ) Станиславский был озадачен актуализацией «гражданственного», социального плана пьесы; в «Современнике» такая актуализация была в природе вещей.

Подтверждая свою мысль о тесном взаимопроникновении актерского и режиссерского начал (постановщик и за режиссерским столом мыслит и творит прежде всего как актер), С. Владимиров замечал: «Недаром во многих спектаклях “Современника”, например, в тех же “Вечно живых” или “Четвертом”, так много значит образ, сыгранный на сцене постановщиком-актером»[[23]](#footnote-24). В первой редакции «Вечно живых» (спектакль 1957 года) Ефремов играл Бориса, по возобновлении в 1961 году — Бороздина-старшего. Третья редакция (1964) усилила намеченное ранее[[24]](#footnote-25). Судя по театроведческим откликам, в новых спектаклях розовский сюжет пьесы об ошибке Вероники окончательно ушел на дальний план. Фигуры программные, напротив, укрупнились: {16} Федор Иванович Бороздин, за которого взялся Ефремов, словно получил некий исторический чекан. В нем ощутимы были черты «земца»[[25]](#footnote-26), потомственная российская интеллигентность подчеркивалась: «Спектакль стал в нынешней его редакции спектаклем об интеллигенции, словом, произнесенным в ее честь, притом что интеллигентность опознана и прославлена здесь как высшее и благороднейшее проявление национального»[[26]](#footnote-27).

К чести актеров, здравицы интеллигентности не стали их нескромным хлебом: впереди были, с одной стороны, «Голый король», с другой стороны — Тендряков, «Без креста!». «Современник», и его лидер в первую очередь, не грешил «интеллигентностью» как позой. Тенденция к укрупнению персонажей «Вечно живых» была чревата назойливой медальностью, сведением благородной простоты к банальности, реального живого начала — к мифологическому «вечному»; но вина тут лежала на простоватости драматургического материала, дававшей о себе знать с самого начала[[27]](#footnote-28). Само же это укрупнение, смена масштаба означали сознательную попытку раздвинуть рамки непосредственного «естественного» сценического существования, дать обобщение. Так, если про работу И. Кваши в спектакле 1957 года говорилось, что «роль сложная, в ней есть и простоватый юмор и юношеская неустойчивость чувств»[[28]](#footnote-29), то в новом варианте, по свидетельству В. Фролова, «маленькая роль Володи и особенно его монолог “Вы напрасно трусите…” обрастает огромным смыслом. Это тот случай, когда искусство обретает почти шекспировскую выразительность, доходящую до высокой, суровой поэзии»[[29]](#footnote-30).

Так или иначе, вслед за Ефремовым большинство актеров воплощало качество, которое, как писал В. Кардин, составляет «одну из особенностей современной актерской игры… исполнитель знает больше, чем порой известно его герою»[[30]](#footnote-31). «Интеллектуальная и духовная восприимчивость» актера[[31]](#footnote-32) ставится во главу угла. Сам Ефремов формулировал это просто: «Когда актеры заражены идеей, тогда и появляется хороший спектакль»[[32]](#footnote-33). Другими словами, у постановщика-актера (вспомним рассуждение С. Владимирова) актеры становятся со-постановщиками. Вероятно, не случайно из труппы «Современника» вышло несколько профессиональных режиссеров: Г. Волчек, М. Козаков, О. Табаков, Л. Толмачева.

{17} Назвав театр «Современником», ефремовские актеры ввели живое историческое время на сцену, что засвидетельствовано во многих рецензиях. В цитированной уже статье И. Соловьевой и В. Шитовой есть тонкие наблюдения в этом смысле: «Здесь есть щемящая сила точного восстановления по жизни знакомого и из жизни ушедшего. Именно точностью воспоминания создается точность отдаления.

Отсюда некое пространство между героем и актером, некое поле эстетического напряжения. Отсюда особый строй образа, как будто бы время сгустилось, отвердело, сохранив прозрачность, и, прозрачное, разом отделяет и высвечивает, увеличивая»[[33]](#footnote-34).

Программная демократичность молодого театра сказалась в стремлении «чисто интонировать» время, ухватить существенные черты конкретного исторического состояния общества. Фигурально говоря, это была интеллигентность «в первом поколении», интеллигенция просыпающегося общества, с горячей кровью и деятельным характером. Исторические связи с чеховским этапом российской интеллигентности, усиленно предлагавшиеся критикой, были относительными, но сама потребность вписаться в продолжающуюся историческую жизнь страны, осознать себя в этой цепи — показательна. Оттого и узнавание зрителем себя в актерах «Современника» было сущностным. Дорогого стоило это узнавание — не кастовое признание брата-интеллигента, а радость общей заинтересованности ходом жизни, человеческой и народной. Театр в целом и актер становились «умным и талантливым собеседником»[[34]](#footnote-35).

Конечно, была опасность, так сказать, переквалификации актера — собственно в «собеседника». В критических материалах сохранились свидетельства об эпигонах — маленьких ефремовых: доверительно и естественно пробавляющихся доверительностью и естественностью[[35]](#footnote-36).

Это была болезнь роста, через которую прошли многие.

Отношения взаимопонимания, установившиеся между сценой и залом, во многом диктовали режиссерскую манеру и стиль актерской игры. Говоря об игре, критик В. Кардин так характеризует этот феномен: «Коль в зале “свой” зритель, нет нужды форсировать слово, пафосно подчеркивать его. К чему декламировать, заламывать руки, если перед тобой свои люди, не нуждающиеся в этом и прежде всего сами никогда не прибегающие к этому»[[36]](#footnote-37).

В приведенной цитате обращает на себя внимание обилие отрицания и дефицит положительного содержания: характеристика стиля актерской игры ведется от противного. Движение идет через отрицание, {18} и всегда есть соблазн и опасность застрять на нем, не дойдя до «отрицания отрицания». Между тем есть веские свидетельства тому, что на самом раннем этапе в «Современнике» отчетливо проявлялись вполне ощутимые объективные черты стиля актерской игры, и связывались они с коренным качеством нового театра, его «чуткостью к меняющимся ритмам, голосам, настроениям эпохи»[[37]](#footnote-38).

Речь в конкретном случае идет о Лилии Толмачевой, об ее сходстве и несходстве с чеховскими персонажами. «Это тонкое несходство — не только в характере героини [Ирина все в тех же “Вечно живых”. — *Н. Т*.], но и в манере исполнения, что в данном случае, может быть, еще существеннее. Толмачева играет жестче, и, скажем, термин “подводное течение”, появившийся как раз в работе МХТ над чеховской драмой, очень мало подойдет для определения внутреннего движения ее роли; если это течение — то порожистое, рывками; именно плавности тут нет — внутренний ритм острее, более рваный, переходы круты и обрывисты; и все это — в контрасте с чертами профессиональной выдержанности, очень современной собранности и несентиментальности почти воинственной…»[[38]](#footnote-39).

«Играй резко, как мужскую роль!» — наставлял актрису Ефремов, по ее воспоминаниям[[39]](#footnote-40). Крупный рисунок и определенный ритм были свойственны и другим ролям Толмачевой. Да, это верно, что сцена «Современника» была — «продолжение жизни», соответственно «актер — не свидетель, а полнокровный и полноправный участник ее»[[40]](#footnote-41). Тут схвачено тонкое в актерском феномене «Современника». Все же в высших проявлениях это было, как и положено искусству, метафорой. Особая внутренняя, духовная близость актера и героя, совмещение очень важных сторон их человеческих индивидуальностей, почти документальная узнаваемость, достоверность; сдержанность во внешнем проявлении эмоций; естественность и простота, отмеченные К. Щербаковым в 1961 году, были именно признаками «“нового и своеобразного актерского типа”, который рождается у нас на глазах»[[41]](#footnote-42).

Понятно, когда всмотришься в этот перечень, какое значение получал собственный масштаб личности артиста. Крупный, «мужской» рисунок ролей Толмачевой, драматичный, «порожистый» ритм ее существования были связаны с интенсивным, авторским отношением к персонажу, высоким уровнем самосознания в роли. Ей было с чем выйти на сцену, творческое кредо и сверхзадача образа совпадали. Здесь истоки восприятия «Современника» как театра лирического, что фигурирует во многих статьях свидетелей его раннего периода.

{19} Речь не о легкодоступной исповедальности, проникновенности пресловутого «шептального реализма». Дело в рельефности личной темы театра, на протяжении многих сезонов сохранявшей свое обаяние для зрительного зала.

«Сколько было малоинтересных ролей, функциональных. Я играла всегда то, что хотел Ефремов, он говорил: это роль небольшая, но вытянуть ее сможешь только ты», — в наши дни вспоминает Лилия Толмачева[[42]](#footnote-43). Сокрушаясь о несыгранных классических ролях («Сегодня говорить об артистке Толмачевой нельзя — ее нет»), актриса свидетельствует: «Жили *своим* театром. <…> “На что тратили душу?” — думаю я сейчас. Что же, все это — зря? Нет, не зря. Потому что жили мы честно, интересно, нас любили, мы были нужны. И ведь самое главное в том, что театр все-таки получился»[[43]](#footnote-44).

Тратя душу на «функциональные» роли, актриса не их вытягивала — она строила театр, была голосом от театра там, где безмолвствовал несостоятельный драматург. Поражает трезвая историчность взгляда на прошлое и стоическая верность ему. Не вызывает сомнений подлинность художнической самоотдачи, воспринимавшейся благодарной публикой как лирическое обращение к ней — в самых проходных ролях и, скажем, в Нюре из спектакля «В день свадьбы». Этот лирический аспект роли существовал, уживаясь с характерными для «Современника» «беспощадной трезвостью мировосприятия, прозаизмом общего тона» манеры игры[[44]](#footnote-45). В этом смысле характерен случай «Сирано де Бержерака» в «Современнике». «Они умеют читать стихи… Чего они не умеют, так это играть в стихах… — писал об актерах “Современника” критик А. Асаркан, — нет музыки зрелища и музыки слова»[[45]](#footnote-46).

Романтическая стихия в спектакле отсутствовала. Поэзия не жила в спектакле, происходило нечто другое: утверждался «мотив поэзии как жизненной силы». Толмачева, игравшая Роксану, «прекрасно почувствовала это новое освещение», — пишет Асаркан[[46]](#footnote-47). М. Козаков, по-видимому, переборщил в этом направлении, оказался «назидательным», по замечанию того же критика. Впрочем, Е. Дорош отметил, что в финале в козаковском Сирано «угадывается идальго Дон Кихот»[[47]](#footnote-48), а Другой критик указывает на масштабность Сирано у Козакова, тогда как у И. Кваши Сирано «понятнее и человечнее»[[48]](#footnote-49). И вот такой спектакль {20} (постановка О. Ефремова и И. Кваши, ноябрь 1964 года) вновь воспринимается как «спектакль лирический»: место любви заняло «исповедание помыслов»[[49]](#footnote-50), тут театр был в своей стихии, это была его лирическая тема. «Гнев, ненависть, боль, сарказм, ирония — вот сфера чувств этого спектакля»[[50]](#footnote-51). Естественно в этом случае, что, по точному наблюдению Е. Дороша, «гвардейство свое, как и костюмы, актеры не берут всерьез»[[51]](#footnote-52). Лирический монолог от лица собственного поколения в маскараде не нуждался.

Столь же рельефно выступает современниковская своеобразная лирика в сравнении одноименных постановок здесь и в дружественном БДТ. Если у Г. Товстоногова в «Четвертом» характеры персонажей, начиная с Е. Копеляна, были живописнее и на сцене возникал добротный драматизм традиционного типа, то в «Современнике» спектакль был проще, «прямее», графичнее. «Характеры его как бы только намечены <…> Это он, Олег Ефремов, актер советского театра, размышляет, спорит, думает перед нами, заставляет и нас, зрителей, принять участие в споре с самим собой»[[52]](#footnote-53).

Более психологически детализированный, с более постепенным «душевным движением» образ центрального героя, получившийся у М. Козакова, вызывает возражение: ему соответственно «недостает тревоги и силы в самооправдании и самоутверждении»[[53]](#footnote-54). Примечательным свойством игры «Современника» оставалась «тональность “от себя”», когда «публицистичность… окрашивается лирикой, а лирика обретает публицистическую страстность и философскую наполненность»[[54]](#footnote-55). Сетуя на дефицит в пьесе К. Симонова материала для «внутренней сцепки актеров», С. Владимиров тем не менее находит в спектакле подлинно трагический накал в исполнении И. Квашой роли Дика, говорит о «крупной и значительной» игре Л. Толмачевой[[55]](#footnote-56).

Хорошо видно по прошествии десятилетий, что «Современником» подготовлялась почва для Театра на Таганке с его куда более выраженным лирическим, авторским, собственно поэтическим началом. Возникнув как свежий побег от ствола Художественного театра, «Современник» был рупором эпохи, стремился говорить со своей аудиторией от первого лица и в этом смысле был ближе, может быть, Булату Окуджаве и Александру Галичу, чем метрополии.

Начав со скромных, заземленных, подчеркнуто атеатральных интонаций, «Современник», услышав мощный резонанс в зрительном зале, не стал замыкаться в рамках доверительного разговора. Пресса {21} пестрит упоминаниями об укрупнении масштаба в спектаклях театра[[56]](#footnote-57). Вначале были наивные, особенно на сегодняшний взгляд, «генерализации» в финале, под занавес, когда на смену будничному ритму спектакля приходило ударное, слишком наглядное сценическое «резюме», как монументальная кода, аллегорический занавес («Вечно живые», «Два цвета»). «Диалектика человеческих связей», всегда заботившая Ефремова, именно нуждалась в генерализующем обобщении, изнутри оно достигалось с известной натяжкой, поначалу незаметной и самым взыскательным современникам: «Драматическая тема пробивается сквозь обыденный, иногда намеренно сниженный поток жизни, она рождается в борьбе с силами зла, ненависти, равнодушия, тупости, оттеняется трагическими мотивами и, наконец, выходит на поверхность в своем полном звучании. Спектакли Ефремова, как правило, завершаются приподнятым финалом, выразительной сценической концовкой, где сливаются линии и мотивы действия»[[57]](#footnote-58).

Эта тенденция углублялась, театр сознательно расширял жанровую амплитуду своего репертуара. Евгений Шварц с «Голым королем», скажем, не случайно возник здесь. Наряду с лирической обращенностью к зрителю-современнику (она в полной мере присутствовала и в этом спектакле) в театре постепенно крепло стремление к большей объективизации, предпринимались попытки более широкого взгляда на себя, на свое поколение, на человека.

«Проблема поколения в искусстве — реальна, но временна», — предупреждал Ст. Рассадин в отклике на спектакль «Обыкновенная история», где театр сам, по словам критика, «так сказать, расстался со своим прошлым смеясь»[[58]](#footnote-59). Но ведь и раньше, видя назначение «Современника» в узнаваемой, вплоть до прямой типажности, передаче черт поколения, видя «лирическую тему» театра в «судьбе поколения», М. Туровская выделила «на периферии этого лирического потока» фигуру Евгения Евстигнеева, который тем не менее «суммирует лучшие и не всегда еще достигнутые другими качества актера “Современника”». Органическая, мастерская характерность, остававшаяся за семью печатями для многих актеров труппы, не исключала у Евстигнеева родовых «современниковских» свойств, среди которых — «новое качество простоты, объединяющее зал в единое целое со сценой, новое качество интеллектуальности; наконец, взыскательная, этическая нота»[[59]](#footnote-60).

Понятно, что неверно было бы видеть театр как самозабвенно токующего тетерева, сосредоточенным исключительно на своей лирической {22} теме, представлявшей, увы, «уходящую натуру». В театре были силы, расширявшие угол зрения и драматическое поле действия. «Духовное единение с героем» сменялось более сложным и драматичным соотношением. «Неуклюжий, лишенный музыкальности и пластики танец Глухаря» («Два цвета»)[[60]](#footnote-61) и два появления немолодого инженера в «Пяти вечерах»[[61]](#footnote-62) открывали тему человеческой судьбы во всей ее неисчерпаемости. Нельзя переоценить свидетельство Туровской о своеобразной динамике ветшания спектакля «Голый король». К 1965 году «стало очевидно, что и Евстигнеев — Король, и Кваша — Министр охотнее разыгрывают длинные комические пассажи, разглядывая несуществующую ткань, — иначе говоря, немые этюды человеческой трусости, глупости или лицемерия, чем говорят текст, хотя бы и самый остроумный. Спектакль перестает быть спектаклем гражданственной злободневной реплики — он становится комедией житейской суеты»[[62]](#footnote-63).

Да, была логика в том, что «совершенное исполнение» И. Квашой Джимми Портера из «Оглянись во гневе» (актер играл с «подъемом, близким к исступлению») оборачивалось «его печальной слабостью». Кваша играл «прежде всего именно это время, опрокинутое в любовь, в дружбу, в человеческие отношения», но на дворе уже «наступило завтра», «самозабвенное искусство “играть время, сегодняшний день” сыграло с театром недобрую шутку»[[63]](#footnote-64). В. Кардин пенял театру, что он «взрослеет медленнее, чем надо бы», но он же и объяснял причину: «Театр представляет поколение, к которому зрелость приходит постепенно, словно нехотя»[[64]](#footnote-65).

Все же критик недооценил момент трезвой самооценки, творческого самосознания, зревших в «Современнике», ничто в его статье, посвященной десятилетнему юбилею театра, не предвосхищает ближайшей этапной премьеры по роману И. Гончарова. А ведь были и еще симптоматичные работы, не повторявшие ошибки спектакля по Осборну, а, напротив, удивившие новыми и плодотворными ракурсами, в которых появлялся герой. Например, «Назначение» А. Володина (1963), комедия, центральный герой которой в исполнении Ефремова был фигурой едва ли не трагикомической, притом что эта роль квалифицировалась и как лирическая, как «первое *поэтическое* создание Ефремова»[[65]](#footnote-66).

Искусство театра оставалось «автобиографическим»[[66]](#footnote-67). Театр продолжал писать портрет своего поколения; неопределенность юных черт сменялась постепенно большей определенностью, объективностью. {23} Жизнеспособность театра как раз и зависела от живой связи лирической и, так сказать, трезво-аналитической стихии в его творчестве. На стыке этих начал и существовал трудноуловимый актерский феномен «Современника».

Вершины упомянутая живая связь двух стихий достигла в «Обыкновенной истории» 1966 года. Современниковцев настиг тут момент истины, и не случайно им наконец улыбнулась классика, до той поры чуждая и невостребованная. Пик лирической для театра темы поколения совпал с максималистски выраженной жесткой трезвостью самосознания, неумолимый ход истории словно обнажил свои пружины, доселе скрытые флером благих помыслов, молодых упований. Дуэт О. Табакова и М. Козакова, молодого и «старого» Адуевых, саднил своей ненадуманной горечью.

В связи с этим спектаклем много писали о социальной остроте, характерности, конкретности сатиры. По прошествии времени виднее более глубокий слой спектакля. В истории открывалась ее обыкновенность и непреложность, в смене поколений выявились человеческие смыслы, не сводимые к социальности, хотя и связанные с нею. Актеры «Современника», на волне 1956 года взошедшие на сцену, уже не претендовали быть в лице своего поколения чуть ли не весной человечества. История уже обнаружила свою великую обыкновенность, чреватую перипетиями парадоксальными. Как писал Ст. Рассадин, «обаяние пройдет с молодостью — и может выглянуть лицо неожиданное…»[[67]](#footnote-68) Олег Табаков, первый лицедей «Современника», создал поразительный портрет героя — на стыке «обнаженной человечности» и пародийности, гротесковой иронии[[68]](#footnote-69). В «трагикомической истории» (видимо, верно усмотрела эту тенденцию Н. Крымова уже в «Назначении»), сыгранной театром, поражала упомянутая личностная горечь, пристрастность в самой иронии (а «в финале в спектакль входит уже в чистом виде сатира. Новообращенный Александр свиноподобен — и по гриму, и по ухваткам, и по гиперболизированному самодовольству»[[69]](#footnote-70)) — при героической объективности социально-исторического анализа, при художественной отделке деталей, даже актерском щегольстве[[70]](#footnote-71). Тени классиков, кроме Гончарова, критика в связи с этим спектаклем тревожила дружно и азартно, после того как много лет пеняла на отсутствие больших имен в афише театра. «Начав в ключе карамзинской сентиментальности, обнаружив в Адуеве первых петербургских сцен черты Хлестакова, Табаков в кульминации уже заставляет вспомнить Достоевского, а когда Александр на вопрос “Чего хочется” отвечает — “И сам не знаю”, — это уже чеховские интонации. (… Есть в спектакле своеобразный {24} щедринский фон. <…> Уже обратившись впервые к классике, театр пользуется мотивами чуть ли не всей русской литературы)»[[71]](#footnote-72). Мелькнула в отзывах критиков и тень А. Сухово-Кобылина в связи с «тенденциозностью» финала и гротесково поданной чиновничьей темой[[72]](#footnote-73).

Эта мерцающая классическими реминисценциями радуга переливалась на сцене «Современника» первый и последний раз. «Кажется, в “Обыкновенной истории”… театр думает не только о судьбе молодого героя, но и о своей судьбе», — писал критик[[73]](#footnote-74). Это существенная вещь, индивидуальный случай спектакля, о котором идет речь. О русской классике в нашем театре 1960‑х годов много писали, справедливо отмечая программную неклассичность обращений с ней, дефицит «культурного слоя», эстетическую неразделенность со спектаклями современной тематики и современного материала. То же относили и к «Обыкновенной истории» в постановке Г. Волчек: «А. Эфроса в “Чайке” и Г. Волчек в “Обыкновенной истории” интересуют сегодняшние проблемы, они стремятся откликнуться на злобу дня. <…> В “Обыкновенной истории”… виртуозно отшлифована психологическая манера исполнения артистов “Современника”, созданная в таких спектаклях, как “Вечно живые” или “Двое на качелях”»[[74]](#footnote-75).

Между тем сама виртуозная отшлифованность рисунка ролей, игравшихся, скажем, Табаковым и Козаковым, безусловно, была содержательна, в своем роде «классична», и служила отнюдь не только злобе дня, никак ею не исчерпывалась. Зеркало классики служило здесь тому, что история и сия минута встречались в сознании артиста. Думается, ситуация была значительна, т. е. имела отношение не только к прошлому и настоящему, но и к будущему; это виднее сейчас, через четверть века, когда иные прогнозы давно сбылись, иные векселя давно просрочены. Тогда же бросался в глаза расчет с прошлым, кризис темы и кризис героя «Современника». Туровская усматривает эффект «Обыкновенной истории» — в «эффекте очуждения» (так писали тогда; корректнее же, хоть и не так «художественно», говорить, видимо, об отчуждении), видя его начало на сцене «Современника» в спектакле «Всегда в продаже». «Это уже не прежняя правдивость “Современника”, когда между актером и персонажем “иголочки нельзя было просунуть”: суховатая точность пришла на смену сочности. Это почти что тезисы прежнего стиля. <…> В “Обыкновенной истории” тот же артистический дуэт О. Табакова и М. Козакова решает, в сущности, ту же задачу. <…> О. Табаков, играя Адуева-племянника, и М. Козаков, играя Адуева-дядюшку, “остраняют” их, чтобы расчесться кое с чем в себе (то есть в “Современнике”), в своем прошлом (то есть в прошлом театра)»[[75]](#footnote-76).

{25} Думается, эта «моментальная фотография четвертьвековой давности», принадлежащая Туровской, не передает существенной особенности спектакля — его немалого драматизма. Между тем есть свидетельства, говорящие об «открыто драматическом характере» действия, о том, что в спектакле вполне очевидная «ирония оборачивается драмой»[[76]](#footnote-77).

Все-таки «Обыкновенной историей» театр, очевидно, спел свою «песню судьбы». Классика возникла в репертуаре не случайно и «сработала» по существу: на сцене появился небывалый прежде художественный, драматический объем. «Быть современником — творить свое время, а не отражать его», — говорила Марина Цветаева[[77]](#footnote-78). Это была наиболее эффективная в истории театра встреча «узнаваемости» и «узнавания».

«Конечно, кое-что от прежней целостности, от захватывающей лирической темы “Современника” утрачено. Но ведь и Ева с Адамом были изгнаны из рая, вкусив от древа познания добра и зла… “Современник” стал взрослым, — заканчивает свою “моментальную фотографию” “Обыкновенной истории” Майя Туровская и тут же корректирует эту свою давнюю коду новейшим постскриптумом: — … На самом деле старый “Современник” кончался, потому что кончалось его время…»[[78]](#footnote-79)

С чем тут спорить? С историческим фатализмом, который всегда прав задним числом. «Обыкновенная история» была, как уже говорилось, устремлена не только в прошлое, но и в будущее. В самой сложности психологического портрета, где уживались ирония, драматизм, интеллектуальный ход и прямая эмоциональность, был выход за ограничивающие рамки первоначальной, ставшей тесной, программы театра. Зритель узнавал себя в персонажах — и нечто новое узнавал в них. Историзм и социальность спектакля были много глубже прежних современниковских мерок, даже внутри самого спектакля эти качества в конкретных актерских работах оставляли далеко позади наивную ломберную «педаль» — сценографический орнамент на тему «бюрократической машины». Историзм и социальность были введены в самую суть характеров, спектакль говорил не просто о мнимой и подлинной гражданственности, о силе общественного зла и т. п.; речь шла об исторически и социально конкретной, но — человеческой природе, о драме существования, и этот экзистенциальный аспект, дарованный встречей с классикой, свидетельствовал о жизнеспособности театра, его плодотворных потенциях, о возможности выхода из круга изжитых самой жизнью тем и представлений.

В тесно сплетенном современниковском тандеме актер — режиссер именно актерское начало вышло вперед, именно оно было источником {26} нового дыхания. Крупные и разные актерские индивидуальности «Современника», от живописной и человечной Н. Дорошиной до интеллектуального и стильного М. Козакова, были залогом бесконечного разнообразия сценических концепций. Чтобы закрепить завоеванное «Обыкновенной историей», освоить новый круг художественных идей, нужна была — режиссура, не только как продолжение и, так сказать, оформление актерского начала (о чем писал С. Владимиров), но и как относительно самостоятельный феномен, источник целостной, художественно индивидуальной картины мира. Готовность актеров к смене точки отсчета в спектакле была продемонстрирована именно в «Обыкновенной истории».

Ближайшая премьера — «Традиционный сбор» В. Розова в постановке Ефремова (май 1967 года) — была сыграна «Современником» «очень лично — как раздумье над итогом собственной десятилетней жизни в искусстве»[[79]](#footnote-80). Соответственно, не «учительство» («второе призвание» драматурга)[[80]](#footnote-81), с аж двумя комплектами оценок героям (так по сюжету! — оценки за положение в обществе и по «человеческой» шкале), а драма несовпадения «личного» и «общественного» вышла на первый план. Пьеса была перекомпонована театром, спектакль начинался со второго действия, а первое, экспозиционное, фрагментами-наплывами вторгалось в течение «традиционного сбора». Великолепное мастерство артистов «Современника» в передаче типов сегодняшнего «массового» человека, его всегдашний демократизм были фундаментом спектакля, но не его целью, не его душой. Прекрасный ансамбль этого спектакля (не всегда бывший украшением сцены «Современника»: пресса часто пеняла на отрыв «лидеров» от «фона» в разных постановках[[81]](#footnote-82)) был своего рода хоровой постлюдией к «Обыкновенной истории». Поколение пыталось, как встарь, поляризоваться, но ничего не выходило. У ансамбля было единое сердце, Евгений Евстигнеев в роли Сергея Усова, который играл человека, только человека, и возникала мера вещей, на этой сцене небанальная, как откровение. «Живой жизни предела и границ нету: Евстигнеева хочется смотреть бесконечно!» — так еще можно было сказать о нем[[82]](#footnote-83).

«Свердлов ставит на поименное голосование декрет о красном терроре. Первое слово за Луначарским. Евстигнеев великолепно играет паузу: ему нелегко принять такое решение. Рука Луначарского медленно, вяло идет вверх и, достигнув какой-то точки, вдруг обретает жесткость линий. Выбор сделан. Для Луначарского — Евстигнеева вынужденный террор — еще и личная драма, которую надо преодолеть»[[83]](#footnote-84). Столкновение цитат двух критиков об одном актере, кажется, довольно {27} красноречиво. Ханжеская назидательность, фальшивый драматизм второго сюжета сегодня слишком легко прочитываются, да и в свое время, судя по приведенной цитате, подозрительно легко буквально перекладывались на бумагу — и это в случае с органичнейшим Евстигнеевым, таким «невербальным», нерациональным артистом. «Актеры чем дальше играли, тем больше чувствовали какую-то тоску», — вспоминает в наше время Михаил Козаков, подтверждая давние ощущения своею старой эпиграммой:

Вливаясь в хор всеобщих од,  
Подняв на сцене мощный ор,  
Сегодня, братцы, ровно год,  
Как голосуем за террор[[84]](#footnote-85)

Ясно, что «Большевики», начиная с текста шатровской пьесы, были самым проблематичным, уязвимым местом трилогии, поставленной Ефремовым к юбилею Октября. Все же и этот спектакль, и вся трилогия в целом пользовались доверием современников. Театр вложил сюда всю свою убежденность и веру. То и другое было на излете и, может быть, оттого ушло с такой истовостью в аккорд трилогии.

«На одиннадцатом году существования “Современник” коснулся исторических судеб народа»[[85]](#footnote-86), — в самом деле, грандиозный замысел, задуманный и в ударные сроки воплощенный в театре, был пиком гражданской темы, попыткой выйти на новый этап. Драматизм истории, жестокая ирония в несовпадении ее хода с представлениями людей, активно действующих в ней, — серьезные мотивы всех трех частей цикла — «Декабристы» Л. Зорина, «Народовольцы» А. Свободина, «Большевики» М. Шатрова. Едва ли не со времен «Без креста» вновь на сцену вышел народ: массовка «Народовольцев» запоминалась драматизмом и динамичностью.

Во всех трех частях имелось по нескольку блестящих актерских работ, в ряде случаев исторические персонажи были сыграны во всем мыслимом диалектическом объеме. Таков был прежде всего Николай I в исполнении Олега Ефремова. «Коварный, лукавый, лживый», он был правдив «субъективной правдой отрицательного образа» — прямо по Станиславскому, о чем напоминал Р. Агамирзян, называя исполнение актера «эталонным»[[86]](#footnote-87).

Была и другая тенденция, также укорененная в традиции театра. «В этом спектакле много кричат», — писал критик о «Народовольцах», передавая «личное ощущение исторических мотивов, одержимость ими, духовное постижение своих героев. И все это — не только через образ, но и помимо, поверх него, через жизнь. <…> Актерские работы {28} спектакля неравноценны, но все покрывается одной нотой, человечной, трагической, нотой страдания, подвига, смерти»[[87]](#footnote-88). Другими словами, давняя, условно обозначаемая здесь как лирическая, тема вновь заявила о себе, достигла особенной остроты. В «Большевиках» уже был достигнут предел. Зал вставал с актерами в лирическом порыве с «Интернационалом» — за этим уже мог быть только обрыв в пустоту. Полуправда, которой маялась эпоха, могла быть избыта только со сменой точки отсчета. Не веру необыкновенных деятелей необыкновенной Истории надо было играть, а трагедию веры, подстерегающую людей в истории. Лирические персонажи театральной истории 1960‑х становились героями эпиграммы. Опора могла быть только в глубинных и не конъюнктурных началах, нужна была классика. «“Большевики” — это наша “Чайка”», — твердил Ефремов — и обманывался[[88]](#footnote-89). Следовало сказать: «наша подстреленная “Чайка”».

Нужна была классика. Г. Волчек поставила «На дне», спектакль, который в идеале «следовало бы смотреть столько раз, сколько в нем ролей, — так уж он построен»[[89]](#footnote-90). Такому построению, вернее, отсутствию конструкции были высказаны в критике возражения: «За прекрасно выполненным анализом здесь не следует художественный синтез — судьбы героев не обобщены, новый мир не сотворен»[[90]](#footnote-91). Все же неожиданная для «Современника» нетенденциозность, ненаправленность череды ярких актерских работ была не случайной. И. Соловьева, В. Шитова делали свой вывод: «Результат такого освещения неожиданно оптимистичен: выясняется, что всякий человек здесь своей цены, как говорит Лука, действительно стоит»[[91]](#footnote-92).

Меланхоличность такого вывода, конечно, связана с распутьем, на котором оказался театр. Определенная революция в трактовке Луки (И. Кваша), наконец-то лишенного фальшивой хитрецы, сыгранного «простым и строгим»[[92]](#footnote-93), также связана с поиском новой точки отсчета, отказом от любой социальности в оценках героев.

В 1968 году, за несколько месяцев до премьеры в «Современнике», появилась статья Б. Костелянца «Спор о человеке», в которой по-новому была раскрыта драматургическая структура пьесы, показано остропроблемное взаимодействие героев[[93]](#footnote-94). Соответственно, этот автор отнесся особенно чутко к новациям постановки Г. Волчек: «“Современник” не искал в пьесе какого-либо одного “положительного” героя. Театр приобщал нас к процессу страстных и мучительных поисков истины, столкновения разных “правд” в ходе усложняющегося действия. {29} <…> Истины, к которым он [Сатин в исполнении Е. Евстигнеева. — *Н. Т*.] шел, давались ему с трудом. Временами этот Сатин едва сдерживал рыдания»[[94]](#footnote-95).

Сменилась эпоха, гражданственность не умерла с нею, она просто потребовала свежих сил, иного художественного и интеллектуального уровня, она повзрослела — и ушла на Таганскую площадь.

Олег Ефремов в 1970 году ушел в Художественный театр. Парабола судьбы «Современника», ее рисунок, таким образом, обрели впечатляющую законченность. «Современник» занял свое видное место в московской театральной жизни, но цветаевский смысл понятия был утрачен. Театр погрузился в броуново движение разноречивых тенденций времени. В постановках пьес рассудительного М. Рощина театр нес эстафету прежней этической программы; при этом «Лоренцаччо» А. Мюссе мог держаться на демонстрации костюмов «от Зайцева» (подобный вираж вызывал тошноту — но не у протагонистов, М. Нееловой и К. Райкина, которые при всей внешней экспрессивности не противостояли этому); «Три сестры», в свою очередь, переводили чеховскую тоску в тоску бесплодных женских притязаний.

«Утиная охота», которая единственная, кажется, могла снять «Современник» с мели и вывести на глубокое место (ибо у Вампилова истина дается с трудом — то, к чему ведь шел театр в своей эволюции) — прошла мимо театра, была поставлена Олегом Ефремовым во МХАТе с бессмысленно, хотя и объяснимо состаренными героями. У Л. Ахеджаковой в «Квартире Коломбины» по Л. Петрушевской (режиссер Р. Виктюк) был серьезный счет к себе и к жизни — но ее эксцентриада и ее одиночество красноречиво оттеняли исчерпанность феномена былого товарищества — «Современника» 1960‑х.

# **{****30}** О. Скорочкина Актер театра Анатолия Эфроса

«Как были, например, актеры Вахтангова, так перед нами сейчас актеры Эфроса»[[95]](#footnote-96), — констатировал Н. Берковский в 1976 году, когда эфросовский театр на Малой Бронной переживал свой «золотой век»: к этому времени были поставлены «Ромео и Джульетта», «Брат Алеша», «Дон Жуан», «Женитьба». Разумеется, исследователь имел в виду не родство актерских систем и совсем не генеалогию эфросовской школы пытался выявить, вспоминая актеров Вахтангова. Историческая параллель понадобилась ему, надо полагать, для того чтобы авторитет устоявшегося в истории театрального явления (а в том, что у Вахтангова была своя актерская система, к тому времени не было никаких сомнений) подкрепил его, Берковского, мысль о явлении текущей театральной жизни — неустоявшемся, временем и историей не проверенном.

Пожалуй, Берковский первым сформулировал со всей определенностью то, что современникам, зрителям эфросовских спектаклей, к тому времени стало понятно. Несомненно, что актеры театра Анатолия Эфроса — это не просто актеры, занятые в его спектаклях. Речь шла о художественном направлении, некоем едином методе, в рамках которого они работали.

Это направление вернее всего изучать по его спектаклям. Режиссер оставил нам три книги («Репетиция — любовь моя», «Профессия: режиссер», «Продолжение театрального рассказа»), где подробно написал о своем театре, но все-таки сколько-нибудь стройной теории, в том числе касающейся его актерской школы, там нет. Там не найдешь четких определений, манифестов. Его мысль не ищет безусловных формул и теоретически безукоризненных, устоявшихся постулатов (как это можно наблюдать, к примеру, в книгах Г. Товстоногова, чьи словесные формулировки, подобно его знаменитым «мизансценам-крепостям», строго и ясно зафиксировали систему его взглядов на театральное искусство, основные принципы его театрального строительства).

Его, Эфроса, идеальные представления о «своих» артистах (если речь не идет о конкретных исполнителях: там формулировки безукоризненно точны), как правило, носят общий характер.

«Артист, впрочем, как и всякий художник, — это человек с обостренной психикой, с обостренной нервной системой», — читаем в книге «Репетиция — любовь моя». Чуть дальше: «К тому же актер не только {31} должен уметь чувствовать, но и иметь аппарат, пригодный для передачи чувства»[[96]](#footnote-97).

Но подобно тому, как герои лучших его спектаклей мучительно тосковали по смыслу жизни, так режиссер тоскует — и в книге это остро ощущается — по единому актерскому направлению, методу. Он постоянно к этому возвращается, его мысль кружит вокруг этой точки, как вокруг одной из ключевых в жизни театра.

«Я уверен, — пишет Эфрос, — что такого артиста можно воспитать. И прежде всего выбором определенного художественного направления. Это, как говорится, очень разрабатывает актерскую нервную систему. Свое направление он должен любить, знать его, отстаивать… К сожалению, многие артисты — люди “бездомные”, то есть не имеющие своего направления»[[97]](#footnote-98).

Как и многих коллег, режиссеров его поколения, Эфроса проблема актерского метода в рамках единой художественной школы волновала всерьез. Через всю книгу проходит тема: актер и художественное направление.

«Моими любимыми артистами были всегда Москвин и Хмелев. Когда вспоминаешь этих выдающихся артистов, на ум приходит прежде всего то, что *они были не сами по себе*. Это были выдающиеся таланты, но думая о них, видишь целый ряд: Добронравов, Тарасова, Качалов, Книппер… От этого включения в “ряд” они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее. Они были не просто Хмелев и Москвин, а мхатовские Хмелев и Москвин, артисты великого и прославленного художественного направления»[[98]](#footnote-99).

Актеры, игравшие в спектаклях Эфроса, оставили в истории театра (а театр Эфроса теперь уже, пусть ближняя, но история) свой след, свою уникальную интонацию и неповторимый стиль. Но, думая о них, непременно выстраиваешь ряд: Яковлева, Волков, Дуров, Грачев, Броневой, Сайфулин… В его спектаклях они были не «сами по себе» (это особенно остро чувствуется сегодня, когда они играют «сами по себе» в спектаклях других режиссеров). И уж совершенно справедливо можно было бы применить к ним сегодня эфросовское высказывание о мхатовских мастерах: «От этого включения в “ряд” они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее».

Впрочем, историческая справедливость требует все-таки отступить в более дальнее театральное прошлое: до театра на Малой Бронной у Эфроса были другие театры, другие актеры, и притом что его «золотой век» приходится на конец 1960‑х – 70‑е годы, понятие «театр Анатолия Эфроса», а следовательно, и «актеры Эфроса», относится и к Театру им. Ленинского комсомола, где он работал в середине 1960‑х годов, {32} и к Центральному Детскому театру (ЦДТ), где он начинал в 1954 году.

Театральная ситуация конца 1950 – начала 1960‑х годов была отмечена строительством и формированием театральных домов, не просто новых театров (их как раз тогда возникало немного), но именно пониманием и обустройством театра как дома, существующего по определенным художественным законам. Проблема актерского ансамбля беспокоила таких разных художников, как Г. Товстоногов, О. Ефремов, Ю. Любимов. Эфрос в своих «поисках радости» театрального единомыслия не был одинок — это был общий, и не только театральный, процесс, свойственный тому времени.

В работе известного советского философа Э. Ильенкова «Что такое личность?» была выражена позиция шестидесятничества, характерная в том числе и для круга собственно эстетических, театральных идей. «Чтобы понять, что такое личность, надо исследовать организацию всей той совокупности человеческих отношений конкретной человеческой индивидуальности ко всем другим таким же индивидуальностям, то есть динамический ансамбль людей, связанных взаимными узами»[[99]](#footnote-100).

«Динамический ансамбль людей» — это определение как нельзя более точно характеризовало в конце 1950 – начале 1960‑х знаменитые актерские «гнезда» Театра на Таганке, «Современника» и, разумеется, театра Анатолия Эфроса, где все играли не сами по себе, а единой командой, и в этом был глубокий как художественный, так и исторический смысл.

Это обобщение основных тенденций не только в театральной сфере, но и внетеатрального плана.

Существовал распавшийся позднее московский круг поэтов, назовем его условно «команда Политехнического». Это был именно ансамбль людей, и, скажем, за А. Вознесенским сразу виделся целый ряд других поэтов (Ахмадулина, Евтушенко), и их коллективные поэтические вечера в том же зале Политехнического или, предположим, в Лужниках, носили не только характер дружеского соучастия и единения одного поколения (что запечатлелось в знаменитой песне Булата Окуджавы: «Возьмемся за руки, друзья…»). В их «ансамбле» была и эстетическая сцепка. Чередование их выступлений имело художественный смысл.

Знаменитые победы того времени советской футбольной сборной на мировой арене объяснялись не наличием в команде каких-то суперзвезд, подобно тому как это было в командах других стран, но благодаря наличию на поле ансамбля, «динамического ансамбля людей», играющих в одну игру, а триумфальный успех на полях Англии и {33} Франции Игоря Нетто, капитана советской сборной, сила его личности — были «индивидуально выраженной силой того коллектива, того “ансамбля индивидов”, который в ней идеально представлен»[[100]](#footnote-101).

В пользу «ансамблевости», коллективистского духа времени можно было бы привести пример уж совсем «глобальный», космический. И полет, и знаменитая улыбка Юрия Гагарина, и даже оставшийся в кадрах кинохроники развязавшийся у него шнурок во время торжественной правительственной церемонии рапорта — это тоже индивидуально выраженная сила коллектива, который оказался на тот момент идеально представлен космонавтом. И коллектив этот — не только КБ Сергея Королева и весь военно-космический комплекс, готовившие первый космический полет, но более всего — народ, «оттаявший» во время короткой оттепели от страха, лагерей, народ после XX съезда партии, народ, у которого, образно говоря, «развязался шнурок» недолгой, восторженной, прекраснодушной и коллективной же надежды, — все это как бы отразилось, как моментальный снимок действительности, в знаменитой улыбке первого космонавта.

Логика общественных процессов конца 1950 – начала 1960‑х годов способствовала появлению не только театральных команд, которые определили многообразие и динамику театрально-эстетических исканий по крайней мере двух последующих десятилетий, но и феномен особого сценического явления, характерного именно для этой недолгой театральной эпохи: С. Владимиров назвал это «коллективным сценическим образом»[[101]](#footnote-102).

Этот новый, особый сценический образ можно было видеть на сценах самых разных театров, в спектаклях режиссеров порой противоположных эстетических установок. В статье «О творческой режиссуре» С. Владимиров пишет: «Так рядом с актерским образом появляется еще коллективный образ, хор, с которым исполнитель роли внутренне связан»[[102]](#footnote-103).

Этот коллективный сценический образ (который у исследователя именуется по-разному: коллективный герой, хор, хоровой герой) Владимиров находит в спектаклях и молодого Эфроса, и Театра на Таганке, и «Современника». «В хоровом герое, — пишет он, — открываются общие черты поколения, только вступившего в жизнь»[[103]](#footnote-104).

Пройдет время, и Эфрос напишет: «В “Современнике” свой метод и своя манера. У Любимова — своя. И то, и другое, и третье, и даже четвертое — все реализм. Между тем — какая разница…»[[104]](#footnote-105)

Между тем эту разницу проницательный исследователь уловил уже в 1966 году (а именно тогда написана статья Владимирова): уже {34} тогда коллективный сценический образ и хоровой герой, в котором ему открылись общие черты поколения, не вводили его в заблуждение по поводу театрального единомыслия этого поколения — и уже тогда он сформулировал те «положения», по которым театральные шестидесятники разошлись. «Между тем — какая разница…» В том числе и в понимании коллективного героя и того места, которое ему отводилось в спектаклях разных режиссеров — ясным осознанием этой разницы пронизана упомянутая статья. В театре Юрия Любимова, как замечает исследователь, «принцип коллективного субъекта действия определяет саму природу спектаклей, их режиссерскую концепцию», а хор как «образ молодого поколения» — главное действующее лицо и «Антимиров», и «Десяти дней, которые потрясли мир»[[105]](#footnote-106).

«В “Современнике” сценические отношения обрели живую реальность. Здесь сердца бились не врозь, горячая кровь бурлила в системе драматических связей, а связи были предельно напряжены: большей жизненной нагрузки, идейного наполнения они уже не могли бы выдержать»[[106]](#footnote-107).

В спектакле Анатолия Эфроса «В день свадьбы», поставленном в Театре им. Ленинского комсомола, Владимиров уже тогда обнаружил «особый тип сценических связей», который он сформулировал на первый взгляд парадоксально: «нет тут… внутренней актерской сцепки»[[107]](#footnote-108). Разумеется, он вел речь не об отсутствии в театре Эфроса актерского ансамбля (на самом же деле понятно, что эта сцепка существует, но для театра того времени — и для театра Эфроса в том числе — еще непривычная).

«Слышен тревожный пароходный гудок, он нарастает, превращаясь во все заполняющий гул. — “Почему он так гудит?” — кричит Нюра, ни к кому, собственно, не обращаясь. Одна из старух сразу же отвечает, не останавливаясь. <…> Это не есть привычный сценический диалог, разработанный со всем возможным правдоподобием. <…> Задан вопрос, и на него прозвучал ответ. Но реального общения, тем более его имитации, не предполагается. <…> Человеческие поступки и движения на сцене не укладываются в рамки жизненного правдоподобия сценической подлинности»[[108]](#footnote-109).

Старухи в спектакле Эфроса слышали как бы реальный пароходный гудок, героиня же воспринимала его как тревожный внутренний гул — «персонажи обменялись репликами, но каждый говорил о своем, по-своему»[[109]](#footnote-110).

Тревожный внутренний гул, как некий голос с неба, а может быть, зов судьбы, герои последующих спектаклей Эфроса будут ощущать все {35} сильнее и напряженнее станут вслушиваться в него (апофеозом станет спор Дон Жуана с небесами). Пока же, в 1964 году (а именно в этом году Эфрос поставил «В день свадьбы»), критика отметила странную «размагниченность» актерских сцепок в его спектакле: в других театрах «сердца бились не врозь», а отношения людей на сцене обретали «живую реальность»; в других театрах принцип коллективного субъекта действия определял «саму природу спектаклей» — в театре Эфроса человек выпадал из коллективного сценического образа, он словно давал трещину и, слыша тревожный и непонятный ему гул, погружался в себя, мучительно стараясь преодолеть открывшиеся ему сложность и драматизм жизни.

Заметим, что 1964 год был переломным в судьбе режиссера: не только потому, что он триумфально дебютировал на сцене Театра им. Ленинского комсомола двумя спектаклями («В день свадьбы» и «Сто четыре страницы по любовь»), где во многом были заложены основы его более позднего театра, где зарождались его сценические герои и его актерская «команда». Этот год был переломным еще и потому, что после почти десятилетней работы в Центральном Детском театре, после цикла постановок розовских пьес Эфрос как бы вступил в другой, «взрослый» круг познания — резко переменилась проблематика и эстетика его спектаклей, переменились, следовательно, не просто его актеры (а он действительно сменил состав, переменил команду), но и принципы актерского существования в его спектаклях.

Но чтобы точнее и подробнее определить, что же переломилось в театре Эфроса в 1964 году, еще «оттепельном», но уже свертывающем былые программы и надежды, стоит вспомнить его первый, «детский» круг познания и вернуться в ЦДТ конца 1950‑х.

Этот период прошел у Эфроса под знаком Виктора Розова — не было сезона, когда бы он не ставил розовскую пьесу. И «розовские мальчики» обязаны своим сценическим рождением именно постановкам Эфроса в ЦДТ: «В добрый час», «В поисках радости», «Неравный бой», «Шумный день», «Перед ужином».

«В этих спектаклях он порою первым отмечал нарождение новых типов молодежи»[[110]](#footnote-111), — писал П. Марков.

Эту мысль много лет спустя подтвердил режиссер А. Белинский: «Анатолий Эфрос первым услышал, как скандалят подростки пятидесятых годов, как они объясняются в любви, как сопротивляются взрослым и как отстаивают самих себя»[[111]](#footnote-112).

Сам режиссер так определит актерский стиль, родившийся тогда в розовских спектаклях: «На его пьесах у нас родилась и стилистика стремительная, чуть-чуть даже легкомысленная, невесомая. Но при этом всегда должен был ощущаться драматизм. Мы научились говорить {36} почти скороговоркой, а двигаться столь же легко, как это свойственно в жизни мальчишкам и девчонкам. Мы снимали с себя всяческую сценическую осанку. Ох, эта осанка!»[[112]](#footnote-113)

Прежнюю сценическую осанку снимали с себя тогда многие молодые актеры — тут Эфрос не был ни оригинален, ни одинок. Многие черты актерского стиля, устоявшегося в его спектаклях в ЦДТ, были родственны, во всяком случае, одного корня с актерским искусством, предположим, молодого «Современника». Там тоже ненавидели «осанку», тоже двигались легко, а говорили, разумеется, скороговоркой. Собственно, какая могла быть пограничная черта, если лидером «Современника» стал Олег Ефремов, актер, игравший в спектаклях ЦДТ.

И что «Современник», если даже на подмостки БДТ в спектакле по классической русской пьесе Сергей Юрский выходил в небрежно наброшенном плаще, кашне через плечо, раскованной современной походкой, — «будто только что с Московского вокзала»[[113]](#footnote-114).

Снятие «осанки» — с пластики, речи — было общей чертой искусства молодых актеров конца 1950‑х годов. Скороговорка как новый сценический стиль и ритм речи (за которую немного позже М. Царев обвинит молодое поколение актеров в «бормотальном реализме»), стала на какой-то период знаком современного актерского искусства. Об этой новой речи спустя много лет В. Раевский напишет как о театральном шоке, потрясении: «Театральная весна 1950‑х годов возвестила о себе необычными актерскими голосами. На сцене заговорили не механически и не нараспев. Нас поражала натуральность речи… брала в плен неискусная искренность интонаций. <…> В начале было слово»[[114]](#footnote-115). Статья Раевского посвящена «Современнику», но его наблюдения характеризуют, несомненно, театральный процесс той поры в целом, и искусство молодых эфросовских актеров, в частности.

Сам Эфрос назовет актерскую естественность своих ранних спектаклей «абсолютной», «реактивной» и как наивысшую похвалу вспомнит оценку А. Попова: «Ваших актеров могут переиграть только собаки»[[115]](#footnote-116).

Вспоминая работу над розовскими постановками в ЦДТ, Эфрос писал: «Хотелось сделать спектакль физически абсолютно свободный, раскованный»[[116]](#footnote-117), — именно эту, «абсолютную» по тем временам свободу и раскованность приветствовала критика в его ранних спектаклях, в работах его актеров. Стоит отметить, что та, ЦДТэшная «команда» была разновозрастной, она была представлена актерами разных поколений, и все они работали в единых рамках «абсолютной», «реактивной» {37} естественности: Л. Чернышева, В. Сперантова, В. Заливин, О. Ефремов, В. Нейман, Е. Перов, И. Воронов, Т. Надеждина…

Корни этого стиля можно искать и в общем духе времени, определившем освобождение человека не только на театральных подмостках («реабилитацией инстинктов, эмоций, страстей, реабилитацией реальности, реабилитацией жизни»[[117]](#footnote-118) назовет это спустя годы критик В. Раевский), а также в личном художественном опыте и эстетических пристрастиях молодого Эфроса. В своей книге режиссер вспоминает: «На последнем курсе Театрального института мы жили спорами вокруг наследия Станиславского и вокруг итальянского неореализма»[[118]](#footnote-119). Собственно, вот два «кита», на которых стояли первые эфросовские опыты в театре и которые определяли метод и стилистику актерских работ в его спектаклях.

Итальянский неореализм был для него и многих его современников паролем и примером безыскусственности, истинности, подлинности страсти. Формула А. Попова «Ваших актеров могут переиграть только собаки», несомненно, характеризовала «неореалистические» корни актерской игры в спектаклях молодого Эфроса.

Что касается наследия Станиславского, то более всего режиссера тогда интересовал «репетиционный метод Станиславского, помогающий созданию натуральности актерского поведения»[[119]](#footnote-120), из всей «системы» он выбрал именно этот «срез», на «реактивной», «собачьей» натуральности выстраивая со своими актерами сценические образы.

Между тем вряд ли художественный метод Эфроса времен ЦДТ можно было бы назвать своеобразным театральным «неореализмом» и только лишь к безусловной натуральности свести стилистику актерских работ в его спектаклях. От тех спектаклей не просто, как писал П. Марков, «веяло неподдельной свежестью», — на них «в бурном, шумливом зале наступала настороженная тишина»: режиссер все напряженнее вдумывался в проблему юного человека, «он знал, каких тонких областей касается и как опасен здесь каждый неосторожный и грубый шаг»[[120]](#footnote-121). Вместе с ним знали об этом и его актеры, и потому «неореалистическая» натуральность и безыскусность их игры несла еле слышимый призвук тревоги, душевного напряжения. До знаменитой эфросовской сценической техники «двойной оптики», включающей в фокус режиссерского видения мира сосуществование «быта» и «бытия», было еще далеко; но предчувствие того, что эмпирический ряд жизни, пестрота событий и человеческих отношений скрывают за собой некую тайну, уже тогда определяло драматизм его спектаклей и делало их резко отличающимися от спектаклей других театров.

{38} «Зачастую Эфрос придавал глубину пьесам, которые ее не имели»[[121]](#footnote-122), — заметит Марков. К постановкам пьес В. Розова это относится прежде всего. А еще вместе со своими актерами он придавал этим пьесам на сцене «легкое дыхание», если пользоваться словарем позднего Эфроса — «воздушную прослойку»; это выводило их из разряда «антимещанских» бытовых драм. Сам режиссер вспоминает в своей книге: «Многие потом отмечали, что у нас поведение актеров на сцене часто казалось легкомысленным, будто не было привычного “общения” и “быта”. А смысл доходил и правда была. <…> У нас же “внутри” текста завязывалась некая безудержная игра, и она как бы легким дыханием наполняла и поднимала сам текст»[[122]](#footnote-123).

Затем это «легкое дыхание» безудержной игры станет в спектаклях Эфроса усиливаться, он признается, что «импровизация, дающая столько неожиданных и непосредственных красок, мне лично постепенно перестала казаться пределом мечтаний. Захотелось и большего накала смысла и более острой, своеобразной формы»[[123]](#footnote-124). Возможно, когда-нибудь удастся сочетать и этот смысл, и эту форму с живой и «натуральной игрой».

Это сочетание критика заметила в спектакле «Друг мой, Колька!» Там шли разнообразные вставные сцены, «делающие из пьесы не просто психологический или бытовой спектакль, а *представление, игру, театр*»[[124]](#footnote-125).

Вот характерное признание режиссера: «Когда я ставил Розова, я не знал еще, что можно *придумать спектакль*, а не просто воссоздавать живую ткань. В “Кольке” всевозможные вставки, пантомимные сцены и прочее привносили в спектакль необходимый кислород. И актеры так успешно чередовали совершенно натуральную игру с внезапным переходом в полную условность»[[125]](#footnote-126).

«Натуральная игра» и «полная условность» в раннем театре Эфроса были еще не разделены, он не оговорился: тогда актеры его театра их именно «успешно чередовали». Пройдет время, и его актеры научатся играть не чередуя, но параллельно «сцепляя» эти ряды. «Сцепленность психологического рисунка и узора метафоры, постоянные двойные ряды эмпирии и обобщения, идущие не параллельно, но как взаимопроникающие…»[[126]](#footnote-127) — эти слова, сказанные Е. Кухтой о свойствах художественной целостности спектаклей режиссера, характеризуют, на наш взгляд, и принципы актерского существования в более поздних спектаклях Эфроса, спектаклях «классического» цикла 1970‑х годов.

{39} В 1964 году Эфрос пришел в Театр им. Ленинского комсомола. П. Марков писал: «Эфроса непреодолимо тянуло разгадать сложность и смятенность чувств молодых, как тянуло еще недавно разгадать переживания юных школьников». Однако Эфрос поменял не просто возрастную категорию. Вместе с театром он переменил и тип героя: «На смену чистоте и душевной ясности пришла обостренная противоречивость душевных падений и взлетов»[[127]](#footnote-128).

Режиссер начал с цикла пьес «про любовь». Многие спектакли Эфроса в Ленкоме были «про это»: и «В день свадьбы», и «Сто четыре страницы про любовь», и «Мой бедный Марат», и «Снимается кино»… На фоне гражданственных спектаклей тех лет Эфрос с его «страницами про любовь» многим казался недостаточно прогрессивным, а его герои — легкомысленными. Слово «гражданственность», которое в те годы даже в театральной критике звучало как пароль, с эфросовскими героями вязалось мало. В других театрах все было яснее, определеннее. Шен Те на Таганке, разрывающаяся в противоречиях Добра и Зла, была несомненной героиней. И в «Современнике» будни взрывались «Назначением». Эфросовские же герои влюблялись, ссорились и расставались. Но в том, как они это делали, Эфрос находил глубокий материал для исследования человека и человеческих отношений, а его актеры — новые способы сценического воплощения человека.

Критика вменяла тогда в вину Э. Радзинскому, ставшему на какое-то время главным автором эфросовского театра, что «он не рискует оставить зрителя без положенной ему порции любви. Кто, мол, знает, доросли зритель до сугубо гражданственной проблематики? А зритель дорос»[[128]](#footnote-129), — считал рецензент. Эфрос же полагал, что зрителя нужно «доращивать» именно до любви. Здесь было движение в глубь человека, и оправданием его стало искусство молодых актеров: О. Яковлевой, А. Дмитриевой, Л. Круглого, Л. Каневского, Л. Дурова, В. Смирнитского, А. Ширвиндта. Именно этой «команде» суждено было сыграть в его спектаклях душевные блуждания, смуту и непреодолимую, ранящую противоречивость жизни, ее вечное кружение, вечную неразгаданность и острейший драматизм.

Популярность молодого Э. Радзинского в начале 1960‑х годов серьезные театральные мужи воспринимали иронически-снисходительно. Эфрос и его актеры отнеслись к драматургу всерьез: за легкомысленной «скорописью» (термин Т. Шах-Азизовой) Радзинского, за размытостью его драматургической формы, за манерными жаргонными словечками они услышали дыхание большой современности, за беглыми зарисовками случайных встреч, разговоров, ссор и расставаний они рассмотрели тревоги отнюдь не шуточные и не инфантильные. Эта Драматургия как нельзя более точно отвечала тогдашней эстетике эфросовского {40} театра, которую критика же окрестит стилем «театрального импрессионизма»[[129]](#footnote-130).

О легком и непринужденном мелькании эпизодов эфросовских спектаклей той поры писали: «Словно перелистываешь страницы альбома современного художника», отмечали «острое ощущение повседневных примет жизни»[[130]](#footnote-131), восторгались «настроением, атмосферой, воздухом дня»[[131]](#footnote-132).

Молодых актеров, игравших в тех спектаклях, ругали за излишне раскованную манеру игры, за незакрепленность формы. Критику шокировало, например, что Каневский, Збруев и Ширвиндт «много размахивают руками», раздражала излишествами яковлевская манера «охорашиваться, играть предметами, нервно оправлять одежду и волосы»[[132]](#footnote-133).

«Актер просто добросовестный всегда сможет найти для своего персонажа характерные краски. А в этом театре даже самые способные молодые актеры повторяют себя из спектакля в спектакль»[[133]](#footnote-134).

Новый способ актерского существования, новую технику игры, новые соотношения в системе актер — роль, т. е. то, что Эфрос пытался реализовать на материале современной драматургии, принимали за актерскую недисциплинированность, а отсутствие характерности — за отсутствие мастерства.

Молодые эфросовские актеры играли в спектаклях, которые отражали мир, меняющийся на глазах. Они были современниками и ровесниками своих театральных героев, вместе с ними познавали мир, его смутные тревоги и противоречия. И незакрепленность формы в их сценических образах была отражением не просто современного — но сиюсекундного, неотстоявшегося бытия.

В более поздних спектаклях Эфроса появится важнейшая для него тема временности, конечности жизни, пока же она носила не экзистенциальный характер — временность для молодых его героев была сродни незавершенности, а не конечности бытия. И потому молодые Збруев и Ширвиндт могли позволить себе так «размахивать руками», и потому «в пластике Яковлевой, рожденной современными кафе, стадионами, танцплощадками, не было завершенности»[[134]](#footnote-135).

Стиль, найденный Эфросом и его актерами, был идеален по тем временам: он прямо отражал человека и мир. Человек был раскован, неопределен, переменчив. Размытость, незакрепленность формы выражала незакрепленность, неопределенность современного молодого человека.

{41} Многих критиков эта незакрепленность тревожила; так, А. Свободин писал об Ольге Яковлевой: «Что-то происходит с этой актрисой. Ее мятущаяся пластика, ее непрерывное нервное передвижение по сцене, ее все время из роли в роль двигающиеся руки… Хочется крикнуть: остановитесь! Попробуйте сказать все это не двигаясь!»[[135]](#footnote-136)

Но, казалось, это смутное кружение жизни, «импрессионистическую» зыбкость и сумятицу движений, в которых выражалась мучительная, самими героями не осознанная, противоречивая и неясная жизнь души, — все это остановить на эфросовской сцене было невозможно.

«Его актеры, актеры Эфроса, стали порою до болезненности чутки к столкновениям с первыми реальными фактами жизни»[[136]](#footnote-137), — писал П. Марков, и эта «болезненная чуткость», душевные блуждания обусловливали поведение героев, а также их собственную манеру игры — «мятущуюся пластику», «непрерывное нервное движение по сцене».

Жизнь в тех спектаклях являлась в пестроте и многообразии, она шла единым, как бы естественным, не «концептуированным» потоком. Сценическая реальность была соткана из массы мелочей, пустяков, случайностей. «Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение вдруг, ни с того ни с сего», — говорил в «Трех сестрах» Тузенбах, и эти слова характеризовали мир эфросовских спектаклей той поры.

«Нужна ли такая густота и подробность быта, такая пестрота людей?», — сомневалась Т. Шах-Азизова. И сама же объясняла суть этого стиля: «В путанице встреч, отношений… высвобождается человек»[[137]](#footnote-138).

Герои тех спектаклей не подавались определенно, концептуально, как это будет у Эфроса позднее, — они постепенно прорисовывались из толпы, из потока бытия. И актеры играли их в чуть «смазанной», импрессионистической манере, в каждом из них чувствовались какие-то недосказанность, зыбкость, тайна.

Они щедро и интенсивно жили на сцене, но при этом внутренний мир героев полностью распахнуть и продемонстрировать не спешили. Тут Эфрос и его актеры действовали с неистребимым душевным тактом и этим отличались от многих современных им театров, где актеры как бы действовали по формуле Маяковского: «Люблю прямо сказать — кто сволочь». В эфросовском театре ничего прямо не говорили.

Так, например, о яковлевской Наташе в «Ста четырех страницах про любовь» критик Ю. Смирнов-Несвицкий писал как об образе, в котором была зыбкость и недосказанность, рождавшие ощущение тайны: «Она скроет его от посторонних глаз, защитит от любопытных. Хотите — увидите, а возможно — не распознаете»[[138]](#footnote-139).

{42} Многих эта актриса раздражала, казалась слишком манерной. Она, как и остальные герои Эфроса, двигалась по странным, непредсказуемым, кривым траекториям. И постоянно бравировала фразой, подаренной ей Радзинским: «А‑а! Юморочек!», и, будто пытаясь уйти от тяжелой мысли, как-то неопределенно взмахивала рукой.

Критики раздражались, не понимая, что говорят об очень важном: то была не манерность, а потаенная драма — там, где ее не подозревали, не хотели видеть.

Яковлеву нужно было разгадать, к ней нужно было присматриваться — и тогда в легкомысленной стюардессе с модной рыжей челкой можно было увидеть, как это заметил критик Ю. Смелков, «и отчаянную беззащитность, и готовность отдать всю себя, и страх, что не поймут, и мужество риска»[[139]](#footnote-140). И тогда за всеми ее полужестами-полувзглядами, за ее неопределенностью вдруг проглядывала «такая невысказанность и такая печаль»[[140]](#footnote-141).

И тогда А. Свободин мог воскликнуть: «Ах, как же они усложнились, эти так называемые простые девчонки!»[[141]](#footnote-142)

«Эти смешные переспрашивания каждый раз, когда то, что предстоит сделать, вызывает у нее сомнение, и этот нервный смешок, выдающий внутреннюю борьбу, и постоянная тревожность во всем — откуда все это у счастливой, хорошенькой, юной, в серебристо-космическом костюме стюардессы?», — недоумевала И. Вишневская. И с тревогой замечала: «С первой минуты ее появления на сцене рядом с молодой радостью живет в ней еле заметная, даже какая-то неуместная в этой ликующей современности боль, какая-то чуть слышная душевная трещинка»[[142]](#footnote-143).

По прошествии времени душевная трещинка перейдет в область искусства, станет знаком сценического образа Яковлевой и приметой ее стиля. Тогда же она еле слышно пробивалась сквозь ликующий, звонкий голос юности и настораживала проницательных зрителей, словно предвещая смутные перемены в воздухе времени.

Пафос 1960‑х был пафос гуманистический: все в человеке, все для человека. А человек в эфросовской модели мира «давал трещину».

«Неуместная в… ликующей современности боль» — эти слова И. Вишневской характеризовали не только героинь Ольги Яковлевой. Эта боль пробивалась на сцене в созданиях и других эфросовских актеров. «Душевная трещинка» присутствовала и в образах, созданных Л. Круглым (у него она была «прикрыта» гаерством, насмешливо-желчным сарказмом), и у молодого А. Ширвиндта (о его Нечаеве в «Снимается кино» позже Эфрос писал, находя в нем идеальное для того {43} спектакля и той роли сочетание художественной муки с той неопределенностью и даже «рыхлостью», «которая делает художника то приспособленным для полного восприятия и перевоплощения, то как бы рассеянным и выключенным из всего, что его не волнует»[[143]](#footnote-144), и у В. Смирнитского, и у А. Збруева.

Уже тогда в спектаклях по пьесам А. Арбузова, Э. Радзинского в молодых героях стал складываться тот особый тип сценического героя, который затем утвердился в 1970‑е в «классических» эфросовских спектаклях и который Е. Кухта в своем исследовании определит как «героя кризисного мироощущения», «человека катастрофического сознания»[[144]](#footnote-145).

Разумеется, в тех ранних героях 1960‑х годов это сознание только просвечивало, этот тип только зарождался — он выкристаллизуется гораздо позже, но несомненно одно: в «Ста четырех страницах про любовь» в душевных смутах, блужданиях и падениях молодых героев, живущих абсолютно приватной, необщественной жизнью, уже тогда ощущался острейший дисбаланс мира, дисгармония. И актеры Эфроса, как никто, умели эту дисгармонию передать.

Пройдет время, и критик С. Никулин найдет проницательно-точные объяснения феномену театра Эфроса этого десятилетия: «Он с поразительной остротой чувствовал настороженность юного сознания, боль начинающейся жизни. <…> Эфрос, как никто, уловил драматизм и обаяние инфантилизма, свойственного времени, и потому 1960‑е годы стали годами его триумфа»[[145]](#footnote-146).

Драматизм и обаяние инфантилизма были одновременно чертами сценического стиля и многих молодых актеров той ленкомовской его «команды» — «размахивающих руками», с «нервным смешком», с «неуместной для ликующей современности болью». Более позднее замечание критика В. Гульченко: «Актеры эфросовского театра подчас умеют вслушиваться в режиссера и в себя больше, чем в автора»[[146]](#footnote-147) — вполне относилось и к ленкомовскому периоду. Они напряженно вслушивались в себя, в некий внутренний гул и, подобно чеховской Ирине из «Трех сестер», надеялись: «Придет время, и все узнают, зачем все это, для чего эти страдания…»

Короткий чеховский цикл Эфроса середины 1960‑х годов — первый серьезный диалог его и его актеров с классикой — начался и окончился нервно. В режиссера и в себя они тогда уж точно вслушивались больше, чем в автора. По замечанию К. Рудницкого, «Чайка» и «Три сестры» были поставлены так, будто их «только вчера написал {44} специально для него, для Эфроса, молодой начинающийся драматург»[[147]](#footnote-148), в них не было и следа чеховской поэтики. Взвихренный ритм, беспощадность и жестокость оценок, болезненная острота отношений.

Люди на сцене Театра им. Ленинского комсомола мало соотносились с чеховскими интеллигентами. Стилистика актерских работ была взвинченно-нервной; ритмы существования — рваные, синкопированные; ирония, самопародия граничили с надрывом и отчаяньем.

Уходящий на дуэль Тузенбах (Л. Круглый) кричал Ирине с каким-то предсмертным отчаяньем: «Скажи мне что-нибудь!» И Ирина (О. Яковлева) бессильно кричала ему в ответ: «Что?! Что сказать?!»

К. Рудницкий писал о чеховских героях Эфроса: «Каждый из этих людей ходил по краю своей истерики, вот‑вот сорвется в нее, а вот и сорвался»[[148]](#footnote-149).

«Индивидуалистический протест, сознающий свою обреченность»[[149]](#footnote-150), — так С. Бушуева много лет спустя определит не только лишь интонацию чеховских ролей актеров Эфроса, но тип героя, утвердившийся в его театре во второй половине 1960‑х годов.

В это же время Ефремов ставил свою «Чайку» в «Современнике», его спектакль тоже был жесткий, резкий, но стоит вглядеться не в общие их черты, а в то, что их разъединяет: поколение было одно, но способы актерского существования — все-таки разными.

В статье «История последнего братства» Н. Агишева пишет о молодых актерах «Современника»: «Поколение Ефремова приучило нас к тому, что классику надо играть нервно, резко, чуть ли не на грани истерики, что чеховские персонажи должны походить не на действительных статских советников… а на наших соседей по лестничной площадке»[[150]](#footnote-151).

Актеры Эфроса в чеховских ролях тоже никак не походили на действительных статских советников, но и с соседями по лестничной площадке они не имели ничего общего. Ориентация на социальную типажность Эфроса и его актеров не занимала никогда, это было всегда за пределами их эстетики. В самом начале на образах, созданных О. Яковлевой, А. Збруевым, В. Смирнитским, Л. Круглым, А. Ширвиндтом, еще лежала печать московского флера, некоего арбатского стиля и духа — очень скоро и он улетучится, и они перестанут быть на сцене заложниками арбатских переулков, которые вдохнули в них свою музыку, ритмы, голоса, пластику. В том же, в чем была сильна актерская школа «Современника» и за что питомцев Ефремова так любили зрители и так хвалила критика (стоит вспомнить формулировки Е. Дороша: «галерея современных типов… общественные слои и {45} прослойки»[[151]](#footnote-152)), — в этом эфросовская «команда» не была сильна никогда, импрессионистическая «смазанность» образов избегала социальных характеристик, типажности. Ее «современность» была намеренно асоциальной, и поэтому вряд ли были правы те критики, которые сравнивали нервную взвинченность «Трех сестер» с коммунальной кухней, коммуналки там не было, были, как позднее скажет сам режиссер, «посиделки ссыльных»[[152]](#footnote-153) или, как напишет критик В. Раевский, «какое-то всеобщее чувство бесправия и вины. Какая-то всеобщая, вселенская бесприютность»[[153]](#footnote-154).

Повторим, в раннем диалоге с классикой эфросовские актеры действительно вслушивались в режиссера и себя больше, чем в автора, и в связке актер — роль доминирующим был первый. Это была общая черта театральной эпохи, театральной ситуации, породившей феномен «личностного начала» — ни о чем в то время критика не писала так много и так любовно в связи с актерским творчеством, как об этом.

Так, об актерах «Современника» М. Туровская спустя годы напишет с предельной откровенностью: «Актеры “Современника” рискнули первые — всем театром — играть не роли, а самих себя, свое поколение»[[154]](#footnote-155).

Актеры Эфроса тоже как будто играли себя, свое поколение, но сам режиссер замечательно сформулировал суть своего понимания «личностного начала» — оно действительное отличало его учеников, выделяло их из поколения: «Надо в себе увидеть эту роль и себя увидеть в этой роли, надо перестать быть просто привычным самому себе, надо стать самим собой, но только таким, каким ты бываешь в те минуты, когда твоя мысль воспалена, когда ты на пороге чего-то тревожного и важного»[[155]](#footnote-156).

«Стать самим собой, но…» — в этой оговорке проявилось крайне для Эфроса существенное: он воспитывал в своих актерах художественную и человеческую волю преодоления привычных рамок собственной личности и пресловутого «личностного начала». Ему в спектаклях человек был важен именно в момент перехода некоего порога, когда воспаленная душа и мысль позволяют узнать и сказать о человеке и мире нечто «тревожное и важное».

«Душевная трещинка», когда-то чуть слышная в молодых ленкомовских актерах и их героях, в чеховских спектаклях выросла до болезненного надлома; смутная, неопределенная тревога московской стюардессы, арбатских жителей Лики, Марата и Леонидика — в спектаклях по Чехову переходила в отчаянный крик, современная угловатость, незавершенность ломких линий и незаконченность жестов обернулась {46} горячечным метанием по сцене, апофеозом которого стал знаменитый пьяный танец Чебутыкина (Л. Дуров), с его душераздирающим воплем: «О, если бы не существовать!» Через много лет в журнале «Московский наблюдатель» появится описание этого танца одним из немногих очевидцев этого спектакля: «Упрямый и беспробудно хмельной старик… выдавал свою, гиньольную версию забвения. <…> Симптомы белой горячки в театральном свете преображались в танец отчаяния и одиночества, погубленной жизни, пропитой и проклятой. Но виделась в нем и душевная нежность, неведомо откуда взявшаяся, и детский страх катастрофы… была в этом танце и непонятно в чем состоящая красота»[[156]](#footnote-157).

Текучая, раскованная, «современная» манера игры эфросовских актеров стала сама давать «трещину». На будущее ее уже не могло хватить. Манера была основана на индивидуальностях, но этого было уже мало для того, чтобы не пропасть, чтобы обрести новое театральное дыхание. Нужна была энергия личности. Эфрос сам это понимал. Он писал в своей книге о «Трех сестрах»: «Разумеется, в “Трех сестрах” нам не хватало интеллигентности. Манер? Может быть, и манер, но в конце концов не в этом дело. Не хватало, вероятно, содержательности. Чеховские герои — интеллигенты, так сказать, потомственные. Поэзия у них в крови. Мы же охватывали скорее чувства, скорее нервность, чем мысли и поэзию. Многих сильно раздражала эта наша “дерганность”, “измельченность”»[[157]](#footnote-158). Это признание спустя годы точнее многих критиков, обрушившихся в 1967 году на спектакль, один из лучших в творчестве Эфроса, определяло проблемы и «подпольные рифы», стоявшие перед актерами его театра. «И я вообще-то понимаю, — пишет режиссер, — раздражение некоторых людей недостаточной нашей объективностью, нашей неспособностью достичь объема»[[158]](#footnote-159).

Чеховские роли были этапными, переходными в судьбе его актеров. В обостренной экспрессивности, в захлебывающемся ритме существования словно отразился их перелом: психологический — от короткого и упоительного контакта со временем к конфликту с ним и эстетический — от современных героев к классике, от манеры к стилю.

Этот перелом впервые был отмечен критикой, как ни странно, даже не в спектакле по классике. С. Никулин проницательно зафиксировал его там, где его меньше всего можно было ожидать, — в спектакле «Счастливые дни несчастливого человека» по пьесе А. Арбузова, поставленном в 1969 году.

Вдруг у эфросовских актеров, чьи голоса, пластика, манеры еще недавно были столь «современными», «почти документальными» (выражение {47} А. Свободина), в конце десятилетия появилась некая условность, «легкий грим» в игре. И без того достаточно «театральный» арбузовский текст зазвучал со сцены еще условнее, ненатуральнее. Никулин тогда так объяснил этот эффект: «Человеческие типы, изображенные в пьесах Розова и Радзинского, растворились в жизни среди множества других новых характеров, но еще остались в актерах, сыгравших их незабываемо для зрителя и для себя. Интонации и пластика исполнителей, сформированные когда-то современными, теперь поблекшими характерами, приобрели на сцене налет театральности. Элементы театральной маски в сочетании с психологической нервностью — своеобразная стилистика актерских работ этого спектакля»[[159]](#footnote-160).

Театральной маской в данном случае была актерская индивидуальность, которая, благодаря режиссерской политике Эфроса, перестала быть только лишь человеческим качеством актеров. Высвободившись и оформившись в ранних ролях, она стала художественным явлением. Маской мы назовем ее условно: разумеется, она не имеет отношения к известным в истории театра маскам: ни к маске комедии дель арте, ни к «социальным маскам», которые Б. Алперс обнаружил в творчестве В. Мейерхольда.

Эфросовская маска изменчива, многогранна, подвижна. Но в ней есть нерастворимое зерно: Никулин верно установил природу условности арбузовских героев в театре Эфроса, первым угадав зарождение маски. Он ошибался, когда думал, что человеческие типы, сформировавшие маску, — остатки, которым вскоре суждено окончательно поблекнуть и исчезнуть. Между тем с человеческими типами, «закодированными» в актерах, Эфрос прощаться не собирался. Воспитанные им актеры как бы создали свои особые «амплуа»: внутренние (сценические, актерские) «сюжеты» своих спектаклей режиссер будет строить из них.

Когда в 1973 году Н. Берковский введет в театральный обиход понятие «эфросовского актера», он так определит принципы школы Эфроса: «Режиссер никого не гнет, не отвлекает от его натуральных качеств и только старается овладеть вместе с актерами этими качествами, сделать из них искусство»[[160]](#footnote-161).

Эфрос в разные периоды по-разному претворял «натуральные качества» своих актеров в искусство — это зависело от задач драматургии, времени, многих других причин.

В спектаклях Театра им. Ленинского комсомола Эфрос раскрепощал, высвобождал актерскую «натуру», помогая актерам найти себя, стать самими собой. Жизнь сценических героев он строил, отталкиваясь от «натуральных качеств» своих актеров. Они становились тем {48} материалом — еще текучим, не застывшим, не сформированным, некоторое время намеренно не сформированным, как уже отмечалось, избегавшим закрепленности формы, — из которого творился мир человеческих отношений на сцене.

Актеры были интересны Эфросу сами по себе, он не заставлял их искать для каждой роли новую характерность. Они сами — Яковлева, Ширвиндт, Каневский, Дуров, Дмитриева, Збруев, Смирнитский были интереснейшими для Эфроса «характерностями», и он заботливо развивал и охранял индивидуальность каждого. Актерские же «натуральные качества» — пластика, голос, манеры, нервы, мироощущение, перерастая в качества героев, становились фактами искусства.

Его ставку в театральных играх прежде всего на актерскую индивидуальность замечали многие.

«Он открыт актеру, часто заражается актером, увлечен взаимодействием текста и актера, которое позволяет ему делать сценические открытия не только для зрителя, но и для самого себя»[[161]](#footnote-162), — писал П. Марков.

Это важно — «для самого себя» Эфрос открыл, что актерская маска, составленная из «натуральных качеств» определенного психологического типа личности и в этом смысле постоянная, может входить в самостоятельные и интереснейшие отношения с ролью, и отношения эти могут быть самые разные.

В чеховских спектаклях такая маска просто накладывалась на роль, и потому стилистика чеховских образов была остро современной по фактуре. Не случайно чеховские темы этих спектаклей К. Рудницкий назовет «синкопированными, ритмически видоизмененными до неузнаваемости»[[162]](#footnote-163).

Потом, когда Эфрос станет ставить Шекспира, Мольера, Гоголя, взаимодействие маски с ролью станет более сложным, художественно опосредованным, часто парадоксальным, да и актеры его к 1970‑м годам станут немного другими: они научатся быть самими собой, но с эфросовской оговоркой: т. е. такими, когда «мысль воспалена» и душа находится на пороге чего-то тревожного и важного. Это тревожное и важное, эту глубину и этот объем они «нарастят» в себе благодаря режиссерской политике Эфроса, и роли, которые они получат в «больших пьесах», дадут им возможность это проявить.

Пожалуй, лучше всех и точнее всех суть эфросовской актерской «школы» выразил Николай Волков: «Сейчас, думая о нашей с ним работе, я прихожу к мысли, что театр Эфроса был похож на инструмент, который как бы увеличивает наши свойства. Вот у меня есть рука, а у театра есть возможность увеличить ее в пять раз. Этот театр увеличивает {49} мое влияние на мир, увеличивает мою дальнобойность. Такое ощущение возникало, когда я работал с Эфросом»[[163]](#footnote-164).

Актерская маска в театре Эфроса, зарождение которой в 1969 году угадал критик С. Никулин, — это и есть театральный инструмент его «школы», увеличивающий свойства актеров. Разумеется, театр Эфроса не руку актера увеличивал в пять раз, но особенности его творческой природы.

В книге «Профессия: режиссер» Эфрос пишет: «Я могу рассказывать о “моих” часами. Об удивительном душевном простодушии Волкова, о неистовстве Дурова, о трагической хрупкости Яковлевой»[[164]](#footnote-165).

Он мог не только рассказывать о «своих» часами. Он годами мог ставить спектакли, опираясь на их «натуральные качества», психологические типы, которые, будучи увеличены на сцене «в пять раз», становились материалом для его спектаклей, своеобразными блоками их конструкций.

Он мог бы перефразировать известное шекспировское «Весь мир — театр» и сказать, что его театр, тоже в какой-то степени «весь мир», образ мира — и актерские маски О. Яковлевой, Н. Волкова, Л. Дурова, вступая на сцене в сложные взаимоотношения, определяли движение и «сюжеты» этого мира. Они были не просто «своими» актерами — они в известной степени стали и героями его спектаклей: на сцене его театра каждый из них играл не только роль, но выстраивал некий театральный архетип, который, разумеется, находил индивидуальное преломление, вариацию в очередном образе, но какие-то важнейшие свои черты сохранял на протяжении многих сезонов.

Актерская маска в театре Эфроса не имела ничего общего с так называемым актерским имиджем — явлением, ставшим популярным и типичным в конце 1970 – начале 1980‑х годов. Имидж — образ актера, сформированный системой массовых коммуникаций, как правило, в кино и на телевидении, — часто отчужден от актерской личности, ему как бы нет до нее дела, эта личность иногда в составе образа просто не присутствует. Имидж часто живет самостоятельной жизнью и, подобно шварцевской Тени, может в конечном счете подавить творца.

Маски эфросовских актеров никогда не включали и не учитывали посторонние театру реалии. К примеру, работы Л. Дурова в кино не соотносились с его театральными образами, в то время как тот же Марк Захаров, например, поручая роли Е. Леонову или Н. Караченцову, учитывал их кинообраз и его восприятие массовым зрителем. Актеры Эфроса, как правило, в кино не снимались, и маски их были чисто театральным порождением, порождением уникального мира эфросовских спектаклей — и больше нигде не могли быть задействованы.

{50} Сергей Юрский точно уловит и выразит существенную черту эфросовских актеров, когда напишет о них: «Люблю их какое-то странное глубокое перевоплощение без изменения своей природы»[[165]](#footnote-166).

«Своя природа» в актере, изученная Эфросом как мало кем из современников любовно, глубоко и подробно, была в его театре тем зерном, из которого произрастали актерские маски. Это потом, под конец его работы в театре на Малой Бронной критики станут упрекать его и его актеров в «излишней привязанности к “маске” — к тому человеческому типу, который им наиболее удается, обязательному набору приспособлений и приемов»[[166]](#footnote-167). Да режиссер и сам почувствует некоторую изношенность средств к тому времени. Поначалу же и долгое время жизнь его актеров в постоянных образах-масках не сковывала, а лишь закрепляла их функции в сценическом мире Эфроса, более того — структурировала его.

Это как в джазе: дана тема, а музыкант развивает ее в самых неожиданных вариациях, откликаясь на чужие голоса, вступая с ними в самые разнообразные отношения.

С годами в театре Эфроса сложилась ситуация, которую в литературе Л. Гинзбург описала следующим образом: «Первая же встреча с литературным героем должна быть отмечена узнаванием, некой мгновенно возникающей концепцией»[[167]](#footnote-168).

Точно так же появление эфросовских актеров в определенных ролях несло в себе «мгновенно возникающую концепцию». Жизнь персонажа от этого не бывала обеднена, урезана в чувствах, просто эфросовские актеры научились читать (и зрителей своих научили) как бы с последней страницы, даром что играли не детективы, а мировую классику: «Ромео и Джульетта», «Дон Жуан», «Женитьба», «Отелло», «Месяц в деревне»…

В сущности, в признании в любви к «своим» Эфрос не просто перечислил любимых своих актеров. Яковлева, Волков, Дуров не просто играли в его спектаклях главные роли: их маски в его сценическом мире, в структуре его спектаклей занимали ведущее положение, может быть, в их психологических типах, увеличенных на сцене «в пять раз», были закодированы важнейшие для Эфроса начала жизни: любовь, зло, одиночество; режиссер, словно экспериментатор, мог годами изучать, как проявится сегодня, в этой пьесе, в этом сюжете «удивительное душевное простодушие Волкова, неистовство Дурова, трагическая хрупкость Яковлевой»… Играя различных героев, эти актеры как бы являлись для режиссера носителями неких духовных состояний.

«Трагическая хрупкость Яковлевой» — то, что выкристаллизовалось в актрисе, сыгравшей Джульетту, Лизу Хохлакову, Агафью Тихоновну, {51} Дездемону, и пришло на смену нервному обаянию инфантильных героинь 1960‑х. Впрочем, Джульетту и Дездемону С. Никулин «нагадал» актрисе еще в конце 1960‑х: «В Яковлевой уживаются “травести” и “героиня”. Ее голос подошел бы для роли Красной Шапочки, ее внешность и драматический талант пригодны для Шекспира: инфантилизм интонации и — трагизм переживаний»[[168]](#footnote-169)

Критик прав: у Яковлевой действительно специфическая речь, но вряд ли она когда-нибудь, даже в юном возрасте, подошла бы для Красной Шапочки.

В капризном полудетском кокетстве ее голоса есть ломкость, потаенный плач, страдание. О нем точнее написал В. Раевский в рецензии на спектакль «Три сестры» 1967 года: «Голос, задумчиво отрешенный, безжизненно нежный <…> ускользающее, сумеречное очарование»[[169]](#footnote-170).

Яковлевская «травестийность» не может быть понята как детское неведение, незамутненность сознания. На лицах ее героинь в их самые счастливые мгновения лежала тень предчувствия конца, в глубине глаз билось предвестье беды. («Мгновенно возникающая концепция» — по определению Л. Гинзбург — была в Агафье Тихоновне, странно улыбающейся в предваряющей спектакль свадебной церемонии, она будто знала финал.)

Вернее было бы говорить о «детском» как «эмоциональной заданности» (термин Т. Злотниковой) ее дарования. Актриса в тридцатилетнем возрасте играла четырнадцатилетних Джульетту и Лизу Хохлакову, и, как определил критик, «право на эти роли Яковлевой дает способность переживать страсти своих юных героинь с силой первооткрытия, с чувствительностью первого соприкосновения»[[170]](#footnote-171).

Эта «чувствительность первого соприкосновения с жизнью» очень долго лежала в основе ролей актрисы и проявлялась не только в юных героинях. Наталью Петровну в «Месяце в деревне» она сыграла так, словно впервые играла «про любовь». А она только «про это» и играла, начиная со «Ста четырех страниц…»

Первородность чувств, не замутненная цинизмом опыта, — суть яковлевского «инфантилизма», долгое время определявшего ее театральную маску. Это было и свойством ее актерской природы, и внутренним даром ее героинь: даже предчувствуя конец, начинать «игру» с полной отдачей душевных сил, словно пытаясь преодолеть рок, судьбу, женской верой и отвагой переменить ужасное движение механизмов жизни. Даже самую слабую, самую нелепую из своих героинь — гоголевскую Агафью Тихоновну — актриса наделяла колоссальной душевной энергией: у глупенькой ситцевой купеческой дочки поиски жениха выливались в отчаянный бунт против пустоты и нелепости жизни. {52} Наиболее открыто эта тема — бунт естественной души против омертвелых законов взрослого мира — прозвучала в «Ромео и Джульетте».

Сначала представлялось, что после современных московских девчонок роль Джульетты станет барьером. А оказалось, что это — спасение. Оказалось, что «свободная манера», импрессионистическая текучесть формы мешали проявлению страстей — они вмещали в себя «чувства», страсть же оказывалась даром неуместным.

Джульетта единственная в спектакле не знала приглушенных эмоций, получувств, которые отличали здесь всех, и даже Ромео — А. Грачева. Яковлева играла горе и радость в крайних, предельных проявлениях. Она так плакала, так кричала от горя, как не плачет взрослый человек нового времени. Так, безусловно, сегодня плачут только дети, но потом, вырастая, разучиваются.

Мир, вторгавшийся в жизнь веронской девочки, не мог перекроить ее на свой лад. Любовь защищала ее от внутреннего разрушения, она оставалась собой до конца, и даже смерть была ее свободным выбором. Она была чужой в Вероне, не столько возвышенностью, «нездешностью» облика и манер (что позволяло некоторым критикам писать: «Джульетта Яковлевой совсем не походит на Джульетту нашей мечты»[[171]](#footnote-172)), сколько своей абсолютной непосредственностью, которая во всех остальных была вытравлена.

Ольга Яковлева воплощала в спектаклях Эфроса определенный тип человеческой личности. Как верно заметил исследователь, «в театре Эфроса действуют сходные по типу мироощущения герои, люди катастрофического сознания, они предстают как образы, обобщающие “разорванность” человеческой личности и ее поиски цельности, внутренней опоры»[[172]](#footnote-173).

Трагически хрупкие героини Яковлевой и обеспечивали в спектаклях Эфроса ту внутреннюю опору, по которой так тосковали другие герои. Вот характерные отзывы о ее Агафье Тихоновне: «Единственный цельный человек среди ущербных людей в спектакле… внутренняя стройность ее натуры… Слезы ее соразмерны горю, поступки — желаниям, даже в эксцентрической ситуации четырех женихов она естественна, равна себе»[[173]](#footnote-174).

Однако трагическая хрупкость Яковлевой, о которой писал режиссер, обманчива: в «Отелло», например, она таит в себе силу, способную противостоять философии Яго. В критике выработался штамп восприятия Яковлевой — «ломкость». Так, А. Образцова в рецензии на «Отелло» писала: «С самого начала… Дездемона… со своим ломки {53} голосом, изломанностью пластики и неизменным надломом чувств, неотвратимо устремляется к гибели»[[174]](#footnote-175).

Между тем героиня Яковлевой единственная в том спектакле «надлому чувств» не была подвержена. Механизм интриги, заверченной Яго с дьявольской энергией, ломал мужчин. Брабанцио, Родриго, Кассио — один за другим они выходили из игры. Дездемона Яковлевой погибала, не сломавшись, ее можно было убить — подцепить на крючок интриги было нельзя. Она принимала груз трагедии на свои плечи, играя не традиционное «голубое» неведение героини, но — трагедию хаоса, безверия, которыми Яго заражал Отелло.

«Душевная трещинка» Яковлевой, будучи постоянной чертой ее театральной маски, признаком ее сценического стиля, цельность ее героинь, однако, не разрушала. Хрупкие, мятущиеся героини Яковлевой стойко сохраняли свою душевную суверенность, жизненная коррозия их не затрагивала. Цельность была в мироощущении, но не в характере. А в этом смысле ее героини безошибочно отличали главное от неглавного, бытие от быта. Главное для них — жизнь и смерть, любовь и свобода, вера и безверие. В этом была цельность трагедийного мироощущения актрисы, которая роднила самые разные, в том числе и не трагические по материалу образы: не только Джульетту и Дездемону, но и купеческую дочку Агафью Тихоновну Ольга Яковлева превращала в трагедийную героиню. Она металась по сцене в странном, нелепом каком-то танце-кружении, словно пытаясь вырваться, выпрыгнуть из душного ситцевого мирка. А в финале стояла окаменевшая у края кулис, с безжизненным лицом — и ее слезы, и скорбный детский рот были совсем как у Джульетты. Только купеческой дочке не дано было умереть, не дано было «трагизма поступка». И как бы во искупление Яковлева дарила героине «трагизм переживаний» — свой личный актерский «жанр», с которым она входила в каждый спектакль.

В связи с творчеством Ольги Яковлевой в эфросовском цикле «большой классики» можно говорить о возвращении на современную московскую сцену понятия трагического актера.

В рецензии на «Отелло» В. Комиссаржевский сетовал, что Н. Волков не произносит пять воплей «О!», бережно сохраненных в переводе Б. Пастернака: «О Горе! Дездемона! Мертва! О! О! О! О!» Критик тогда призывал не отказываться от этих «О!», а «найти им современное выражение», потому что «трагический актер должен потрясать»[[175]](#footnote-176). Но чтобы произнести эти пять «О!», нужно не окраску и не интонацию найти, и не «современное выражение». Определив природу этих пяти шекспировских «О!», можно наметить критерии современного трагического актерского искусства. Сегодня, впрочем, принято говорить — трагедийного искусства. (Принято не без оснований: трагический актер — {54} это все-таки был актер, играющий трагедию. Трагические актеры прошлого пользовались этой своей священной привилегией: их особая конституция, трагическое мироощущение находились в прямой связи с их сценической биографией, которая блюла чистоту жанра — великие трагики прошлого играли преимущественно трагедии. В современном актерском искусстве трагедийность редко проявляется в той сфере, где она родилась и для которой предназначена. И наши трагические таланты меньше всего определяются сценической биографией.)

Трагедийность как свойство личности, как особый тип мироощущения стала бездомной — она поселяется там, куда попадает, играет то, что дают, но свою природу не меняет, а существует по своим органическим законам. Эти законы зиждятся не только на особой природе чувств актера как на особой психологии. Трагедийность на этой психологии основана, но ею не исчерпывается. Чувства, пропущенные через особую точку зрения на мир, особая структура чувств, внутреннее осознание сущности событий, стремление к разрешению предельных вопросов бытия — вот что стоит за пятью шекспировскими «О!», которые в эфросовском театре могла произносить только Яковлева.

Яковлевская трагедийность оформилась в ролях классического репертуара, но зародилась, по сути, в ее раннем сценическом типаже — московских полу богемных девочках Радзинского. В ее Наташе из «Ста четырех страниц…» была не просто повышенная нервность и острота чувств, но особый состав личности, который выделял ее из московской толпы (хотя внешне она в 1960‑е годы с этой толпой по облику совпадала).

Личность, прорисовывающаяся в тех ролях трепетно, смутно, неопределенно, уже тогда конфликтовала с массовым типом общественного сознания, и, по сути, московская стюардесса с модной рыжей челкой в голубеньком костюмчике Аэрофлота была ближе к будущей Дездемоне, чем к своим современницам.

Ее Наташа любила своего Электрона «несовременно», слишком самоотреченно, и в своем плаче-крике бунтовала против расхожих отношений, против легкой и необязательной современной любви. В ней была ностальгия по подлинному, если угодно — по вечному, и это «вечное» было в ней самой.

Закрепив в 1970‑е свое трагедийное в трагедии, научившись жить в ее измерениях, Яковлева реализует его в драме. Трагедийность ее дара окажется величиной самостоятельной, не зависящей от жанра. Она будет учитываться Эфросом как особая величина, формирующая не только образ героини, но — жанр спектакля, природу его конфликта.

Так, в «Месяце в деревне» актриса взорвала мирную, ажурную вязь тургеневских диалогов, внесла трагедийный накал в эпический покой дворянской жизни. Спектакль «Ромео и Джульетта» был испытанием на «трагические силы»: там в предельных ситуациях они обнаружились и утвердились в свободе выбора поступков, там московская полубогемная девочка стала личностью. Теперь эта личность, обученная {55} страстям Шекспира, попав в условия драмы, вошла с ними в драматический диалог. Критик А. Смелянский так определил стержень роли: «Тут страдание без всякой видимой причины. Трагизм любви сам по себе… этот трагизм существует в одиночестве, никем не поддержанный и не разделенный»[[176]](#footnote-177).

После ухода Ольги Яковлевой с Малой Бронной резко изменилась ее игра, изменилась в театре на Таганке и ее героиня. Все, что она сыграла на «чужой» сцене, — это, образно говоря, Агафья Тихоновна после прыжка Подколесина в окно, познавшая катастрофу и разочарование души. Из искусства актрисы ушла трагическая нота первого соприкосновения с миром. Она, когда-то создававшая в спектаклях Эфроса драматическую ситуацию бунта живой души против «ритуального» мира, сама стала носительницей и законодательницей ритуалов, в которые ее героини были наряжены, словно в стальной корсет. В ее надтреснутом, полудетском голосе появились непривычные для нее ноты сарказма, ее знаменитая «лирика» теперь вибрировала на грани гротеска.

Настя в спектакле «На дне», с запекшимися, злыми губами, агрессивная, с почерневшим взглядом когда-то голубых глаз — исполняла «ритуал» ненависти — к барону, к ночлежке, ко всему миру. Селимена в «Мизантропе», последнем спектакле Эфроса, была законодательницей дворцовых ритуалов, заученных мертвых движений и жестов, в которых уже не жила душа. И знаменитый яковлевский «трагизм любви сам по себе» последние таганковские спектакли уже не одухтворял, как некогда спектакли Эфроса. В «На дне» любовь ее героини была жалкой, затрепанной страничкой из пожелтевшей книжки, она тянулась к любви, как к наркотику, но сама в нее уже не верила. В «Мизантропе» Селимена с Альцестом были заняты схваткой, о любви и речи не шло, она не пробивалась сквозь холодные зеркальные лабиринты таганковской сцены.

Многие исследователи творчества Эфроса отмечали его способ создавать образ героя из системы окружающих его лиц. Можно сказать, что самой устойчивой и законченной, «классической» системой эфросовских спектаклей, ее важнейшей актерской «связкой», драматическим узлом долгое время была связка Яковлева — Волков — Дуров. Их игра в общей структуре спектаклей, столкновение их масок, тем, духовных сущностей образовывали эфросовскую модель мира. Николая Волкова справедливо считают главным протагонистом театра Эфроса. «Именно он, — писал исследователь, — по типу сознания отвечает канону ведущего эфросовского героя»[[177]](#footnote-178).

{56} Волков — один из самых загадочных и парадоксальных актеров, в нем фактура и «натура» пребывали в постоянном конфликте, и само по себе парадоксальное сочетание его свойств, будучи «наложено» на материал роли, давало в спектаклях Эфроса поразительные результаты.

Его Дон Жуан был, наверное, самым откровенным антилюбовником в истории постановок этой пьесы. Никто не разрушил миф о Дон Жуане так, как это сделал Волков. Он даже не утруждал себя тем, чтобы создавать иллюзию и как-то подкреплять свой былой авторитет покорителя женских сердец, в нем был предсмертный холод и предсмертная тоска, а спор с небесами о смысле человеческой жизни его интересовал куда острее, чем спор с женщинами. Впервые в истории постановок этой пьесы была сыграна философская драма.

Его Подколесин был наиболее энергичным, даже деятельным из гоголевских женихов: сколько душевной энергии, усилий, какая тоска о несбывшемся и какое желание перемен было в этом грузном, сутулом человеке, чьи вяловатые движения и гримасы на самом деле таили в себе острейший драматизм. О его Подколесине критика писала: «У Подколесина диван отняли, Подколесин Н. Волкова поднят на ноги, не анемичен, вялости в нем нет и в помине, нет и суетности, а есть тревога, напряжение, нервный подъем»[[178]](#footnote-179)

Его Отелло надолго вывел из себя критиков и вызвал настоящее возмущение: это был самый мягкий, интеллигентный, душевно-простодушный Отелло в истории постановок шекспировской трагедии на русской сцене.

Видимо, Волков был одним из неразгаданных, «странных» артистов Эфроса. В О. Яковлевой или в Л. Дурове была четкая определенность явленных ими психологических типов, человеческих сущностей, в их облике и стиле была во всем и до конца проявленная природа. Волковская природа, напротив, казалось, была в ускользающей, мучительной невоплощенности, постоянной недоговоренности — это стало и внутренней темой его героев. Его связи с миром людей всегда были трагически разорваны. Он не мог выразить себя на языке общедоступном — отсюда мучительные паузы в речи, постоянное ощущение недоговоренности и какие-то странные, «ускользающие» жесты.

Еще в конце 1960‑х годов о Волкове писали: «Его актерское сердце то останавливается, то бьется опасными для жизни рывками. <…> он застывает в минуты, страшные своим драматизмом, словно его герой не может дальше говорить, двигаться, жить»[[179]](#footnote-180).

Его актерский стиль чередовал в себе внезапные провалы, «черные дыры», когда герой его будто застывал на сцене, и — внезапные рывки, {57} когда из глубины одинокого существования вдруг прорывалась наружу душевная мука. Этот стиль рождал вокруг его героев, как отмечала критика, «мерцание загадки», «поле тайны»[[180]](#footnote-181). Е. Кухте принадлежит точное, на наш взгляд, описание волковского стиля: «Какая-то мучительная невыраженность, невысказанность свойственны его манере. Самое пристальное зрительское внимание к жизни его героя не оставляет тревожного ощущения “пропущенных”, “просмотренных” событий, всякий раз с долей внезапности меняется его лицо в результате каких-то скрытых внутренних накоплений, не всегда отчетливо ясных»[[181]](#footnote-182).

Если согласиться с отмеченной многими критиками глубоко лирической природой творчества Эфроса, то невозможно не заметить, что театральная маска Волкова, тип героя, который он разрабатывал в разных вариациях, был режиссерским alter ego.

Особую приверженность режиссера к волковскому типу личности, к его душевному устройству подтверждает еще и тот факт, что в разные периоды, что бы он ни ставил и с какими бы артистами ни работал, Эфрос постоянно искал именно этот тип. Режиссер создавал своего героя, в разных индивидуальных вариациях отыскивая черты близкого ему типа душевного устройства.

Этот важный для Эфроса герой появился в ранних ленкомовских постановках. Тогда в молодом А. Ширвиндте, в его сочетании «художественной муки и неопределенности», как писал сам режиссер, душевной тревоги, сильнейшего духовного напряжения и «рыхлости» он нашел постоянную раздвоенность сознания (роль Нечаева в «Снимается кино»).

В ряде существенных проявлений к этому типу был близок и А. Грачев в спектаклях на Малой Бронной, в котором душевное простодушие сочеталось с каким-то надломом: и его белобрысый, простоватый Ромео, и инженер Чешков, и брат Алеша — все они были будто «ранеными» людьми, у всех на лице была легкая гримаса внутреннего напряжения, драмы.

Даже А. Миронов, приглашенный Эфросом в спектакль по пьесе Э. Радзинского, «Продолжение Дон Жуана», был в этой роли ближе к Волкову, уж на что мощной была его собственная артистическая индивидуальность. Но в том спектакле блестящий, остроумно-энергичный Миронов был неузнаваемо бесформенным, «рыхлым», и такой муки душевного опустошения, такой душевной катастрофы, выраженных в не по-мироновски тягучих, разреженных ритмах, он не играл, на нашей памяти, нигде.

{58} Но повторим, именно Волков дал в эфросовских спектаклях самое мощное звучание этой темы: героя катастрофического сознания, чье пребывание в мире изначально трагично; порыв к счастью, поиски смысла жизни, выхода из тупиков одиночества — все химерично и ненадежно. Как верно заметит критик о героях Волкова, «ситуации их жизни всегда были неразрешимы и направляемы тем мотивом рока, который слышится в словах “никогда” или “невозможно”»[[182]](#footnote-183).

Герой Волкова как никто другой в эфросовских спектаклях что-то знал и понимал про ускользающую, хрупкую и призрачную материю жизни, и постоянную ситуацию разрыва с ней артист умел играть воздушно, будто уже с «другого берега».

Яковлева и Волков были, без сомнения, самыми эфросовскими актерами — не потому, что занимали центральное положение в его сценических сочинениях и долгие годы возводили вместе с ним здание его театра, несли на себе репертуар, но потому, что совпадали с мироощущением своего режиссера. Их герои, выражаясь языком Сартра, имели решимость «взвалить на себя бремя бытия». Если Эфрос был самым экзистенциальным режиссером в театре второй половины XX века, то они, его вечные протагонисты, были, соответственно, самыми экзистенциальными актерами современной советской сцены. Экзистенциалистская концепция личности нашла в их театральных героях художественно совершенное воплощение.

В связи со спектаклями Эфроса многие критики писали о том, что интонации его актеров, при всем разнообразии индивидуальных проявлений, были как бы лишь «партиями» единой режиссерской интонации, и даже отмечали иногда, что «интонация грозит сделаться сверхинтонацией»[[183]](#footnote-184).

В спектаклях Эфроса действительно существовала его авторская, глубоко личная «сверхинтонация» — наиболее адекватно ее воплощали, словно разложенную по нотам, на два голоса, мужской и женский, Ольга Яковлева и Николай Волков.

Актеры вместе с Эфросом вслушивались и улавливали тайное, подсознательное в умонастроении человека современной эпохи. Их герои задавали себе важнейшие вопросы и решали их в критических, кризисных ситуациях. Они вгляделись в человека, заброшенного историей в иррациональный поток событий, и как никто выразили мучительную тщетность земных усилий, обреченность человека, неустойчивость, хрупкость, конечность человеческого существования. И — мужественное приятие неизбежности судьбы, стоическое ей подчинение.

Их знаменитая интонационная техника как бы давала экзистенциалистской концепции личности мелодическую формулу, музыкальное {59} воплощение. Голос Яковлевой В. Раевский точно определил как голос «ускользающего, сумеречного очарования»[[184]](#footnote-185). Что-то беспокойное, мучительное, разрывающее слова, интонации, ритм речи было в голосе Волкова: его невнятная, скомканная речь отражала сильнейшую внутреннюю драму, разъедающую сознание. Постоянный «разрыв» интонаций, легкое, но сбивчивое дыхание, лихорадочные и необъяснимые перепады ритма отличали игру эфросовских актеров — в этих формах выражался их взгляд на мир, который для их героев был, говоря словами того же Сартра, «универсальное не то», тотальное отсутствие чего-либо, соответствующего человеческим ожиданиям и понятиям. Поэтому так «взорвана» была их речь, поэтому в капризном полудетском кокетстве яковлевского голоса всегда слышался тихий плач о жизни, поэтому герои Волкова так не любили классических кантиленных монологов; они пугали зрителя и партнеров непостижимыми и алогичными паузами, когда посреди блестящего монолога — будь то Подколесин или Отелло — вдруг замирали, словно не могли дальше не просто говорить, но двигаться, жить.

Разумеется, в эфросовской модели мира голосам двух протагонистов необходим был противовес, тяжесть земного притяжения — эти функции режиссер отдавал Льву Дурову.

В 1960‑е годы Дуров играл персонажей второго плана: Медведенко в «Чайке», Тибальт в «Ромео и Джульетте». В «Чайке» — начало формирования его актерской маски «маленького человека», которая получила в спектаклях Эфроса неожиданную разработку и имела свой, драматический сюжет развития.

Эфрос, вглядываясь в человеческую природу, вместе с Дуровым открыл опасную двойственность, внезапную переменчивость «маленького человека». Этого человека с XIX века принято было жалеть за «униженность и оскорбленность». Он в спектаклях Эфроса проделал такие зигзаги, прошел такие пути-дороги, Дуров вместе с режиссером распознал в нем такие темные глубины, что впору на примере творчества этого актера изучать феномен русской душевности и безграничной широты русского человека. Этот человек в исполнении Дурова из «униженного и оскорбленного» готов был превратиться в «унижающего и оскорбляющего»; постоянная моторная агрессия и жажда премьерства, непременно первых ролей, влекла его на авансцену: в 1970‑х Эфрос эту авансцену дуровскому «маленькому человеку» предоставит.

Если в «Ромео и Джульетте» Тибальт был лишь маленьким винтиком в огромной машине зла, то в «Отелло» — пройдет без малого десять лет — мускулистый крепыш Яго сам завертит механизм интриги и с садистским, почти физиологическим наслаждением будет наблюдать, {60} как остальные играют в его игру и как огромный сильный Отелло в этой игре — проигрывает.

Таков краткий сюжет жизни дуровского героя в театре Эфроса, такова его «карьера».

В эфросовском признании («Я могу рассказывать о “моих” часами… о неистовстве Дурова…») схвачена не просто черта дуровского темперамента, но нечто, касающееся более существенных глубин его и его героев. Они неистовы: и Чебутыкин, и Мочалка, и Сганарель, и Яго. Неистовство дуровских героев несет еще и театральный смысл: они актеры, лицедеи, стремящиеся играть непременно главную роль.

Это неистовство, являясь частью человеческой и актерской природы Дурова, содержательно не само по себе — оно меняется в зависимости от драматических ситуаций: в контексте ситуации этим даром можно распорядиться по-разному. Дуров умеет быть неистовым и Яго, и Лепорелло, и Мочалкой, и Жевакиным. Это неистовство может срабатывать как адская машина разрушения, а может вдруг блеснуть задавленной слезой и прорваться человеческим воплем: «Я брат твой», — в общем, амплитуда колебаний его неистовства катастрофична и непредсказуема.

Эта амплитуда, ее дикие переходы и резкие колебания, как бы перестала интересовать Эфроса в поздних спектаклях. Он все чаще и чаще использовал злую, моторную силу дуровского неистовства: Яго, Лепорелло, Ноздрев…

В «Отелло», подводящем некоторые итоги классического цикла Эфроса в Театре на Малой Бронной, Дуров сыграл неистового пошляка и обывателя, рвущегося к власти. Как указывала критика, «лицо Яго во всей его натуральной узнаваемости заострилось до дьявольской маски»[[185]](#footnote-186). Критика отметила и другой существенный момент: роль Яго для Дурова оказалась «пределом актерской темы и питавшей ее театральной идеи»[[186]](#footnote-187).

Режиссер понимал, что актеру необходимо другое психологическое пространство: «Нужно придумать какую-нибудь меланхолическую роль для Дурова…» Сюжет жизненной драмы, однако, помешал этим планам — вскоре Эфросу пришлось покинуть театр.

«Предел актерской темы» — это был верный диагноз, «знак беды» не только по отношению к Дурову. И другие эфросовские актеры ощутили предел своих тем: их театральные маски как бы стали «бродить» по затверженному, ритуальному кругу, без живого динамичного развития художественной мысли. Они теряли энергию.

В спектакле «Продолжение Дон Жуана» эти маски разрослись до угрожающих масштабов — переросли сценический образ. Вместо героев зрители видели сценические маски эфросовских актеров, сведенные {61} к формуле. Лепорелло Л. Дурова и Донна Анна О. Яковлевой концентрировали все, что было сыграно этими актерами за десятилетие. Эти образы казались «лабораторией» их актерского творчества, но только это уже был не уникальный сценический мир, а мастерские слепки с давних оригиналов.

Это был тупик, конец долгой театральной дороги. «Маска личности» в старой системе эфросовского театра свое отыграла, для ее живого развития нужен был новый путь и новые идеи, позволяющие обрести театральную энергию на будущее.

О сценическом мире, созданном Эфросом, многие критики писали и пишут в тонах приподнято-поэтических: действительно, этот мир, кажется, не поддается логическим определениям.

«Тайна мерцания… вибрация сфер, свободное пространство неопределенности»[[187]](#footnote-188). Вот определение другого критика: «Искусством для Эфроса было трудное умение отражать невыразимую и ускользающую, едва ее коснешься, чувственную атмосферу реальности, тот эфир существования, что заставляет художника мучиться желанием запечатлеть его в красках, звуках и театральных тенях»[[188]](#footnote-189).

Свой загадочный и непостижимый «эфир существования» режиссер запечатлел, однако, не только в театральных тенях. В его искусстве, как нам представляется, были, при всей своей воздушной, мучительно-счастливой невыраженности и эфемерности, и вполне определенные категории и параметры. В своем театральном строительстве, при возведении театрального дома кроме вдохновения, озарения и гениальной интуиции он пользовался и вполне конкретными «чертежами», «стропилами». Актерская маска, основанная на индивидуальности актера, на уникальной природе его чувств, использовалась в его спектакле как одна из несущих конструкций. При том, что режиссер понимал человека как великую тайну и всегда оставлял за героями своих сценических сочинений некое воздушное предположительное пространство, некое суверенное и тайное пространство личности — какие-то основные духовные сущности человека он «отлил» в формулы — по этим формулам будущие историки театра прочтут его спектакли, а также драматургию его режиссерской судьбы.

Другой важной категорией, позволяющей закрепить ускользающие «театральные тени» его сочинений, была знаменитая мизансцена Эфроса. «Мизансцена — язык режиссера», — это изречение стало классическим и со временем отчасти стерлось. Язык режиссера, да еще такого «воздушного», как Эфрос, — много объемнее. Но и мизансцена, несомненно, была в его театре важнейшей категорией.

{62} Можно проследить повторяющиеся из спектакля в спектакль «свои» мизансцены эфросовских актеров, которые «срослись» с их актерскими масками и стали знаками образа.

Повторяемость мизансцен проистекала не от бедности фантазии Эфроса. В них формулировался его взгляд на мир и на человека. Можно сказать так: актерские мизансцены были как бы формой души, формой мироощущения, они казались хаотичными, спонтанными, но с течением лет оформились в линии судьбы — по ним можно было читать сюжеты эфросовских драм.

Непредвиденные кривые, по которым метались яковлевские полубогемные московские девочки в ранних спектаклях, затем оформились в некий пластический знак личности. Самая популярная мизансцена Яковлевой родилась в «Счастливых днях несчастливого человека». Ее героиня взмывала вверх по вертикальной лестнице, а потом слету кидалась вниз, в объятия героя. Полетное движение по лестнице, находящейся в центре сценической конструкции, долго было неотделимо от Яковлевой. В «Ромео и Джульетте» был балкон Джульетты, в «Месяце в деревне» — веранда над ажурной беседкой. Эти «верхи», как правило, были недоступны другим героям, они являлись «яковлевской зоной». Там ее героини отвоевывали у судьбы мгновения счастья, восхождения, полета.

Но эта полетная мизансцена всегда была осложнена и связана с другой, назовем ее «мизансценой невстречи». В «Ромео и Джульетте» в сцене любовного свидания герои были одеты в черное, их бег друг к другу обрывался на лету. В «Месяце в деревне» рывок Натальи Петровны и Беляева друг к другу обрывался за мгновенье до встречи.

Перефразируя термин «актерская тема», введем понятие «актерская мизансцена» — как форма души, как форма мироощущения, как пластическая формула в чуть смазанных рисунках спектаклей Эфроса.

Мизансцены Николая Волкова всегда были связаны с прощанием, уходом, исчезновением. Уходил под полковую музыку, покидая спектакль 1967 года, его полковник Вершинин. Исчезал в окне Подколесин. Вознесенский, герой спектакля «Директор театра», последней работы Эфроса на Малой Бронной, «общаясь со своими партнерами по сцене, тоже, казалось, все время куда-то уходил, словно ускользал из расставленных вокруг него сетей, словно бы намеренно обрывал все привычные связи и отношения»[[189]](#footnote-190). Вознесенский безнадежно исчезал за изящным трауром черной занавески, так никого и не посвятив в свои сомнения и не допустив к своей судьбе.

Только благодаря волковскому удивительному душевному простодушию могла родиться мизансцена в «Отелло»: когда маленький крепыш Яго в неистовой злобе швыряет огромного Отелло о каменные {63} стены башни и тот покорно подчиняется этому напору, ибо — не замечает! Мизансцена из «Отелло» отнюдь не случайно отзовется в «Продолжении Дон Жуана», дуровский Лепорелло объявит себя Дон Жуаном, а настоящего Дон Жуана — своим слугой, и станет пинать его, гоняя по кругу, утверждая новый порядок, новое соотношение сил. Такое парадоксальное развитие получит одна из самых знаменитых мизансцен Эфроса в мольеровском «Дон Жуане», в которой Дон Жуан и Сганарель толкают друг другу через всю сцену колесо. Они перекатывают его долго, слишком долго, чтобы обрести надбытовой смысл вечного спора, вечного противостояния, а деревянное колесо, гоняемое ими по сцене, воплотит тщетность и бесконечность этого спора, этой странной дружбы-вражды.

Вряд ли прав критик, назвавший мизансцену Эфроса «плавающей»[[190]](#footnote-191), — даже как метафора термин не годится: неуловимая «чувственная атмосфера реальности» была вполне отчетливо «уловлена» режиссером и имела определенный сценический язык.

Одним из тревожных предвестий академизации языка и стиля стала в свое время демонстративно застывшая, словно окаменевшая «вступительная» мизансцена в «Отелло»: герои Яковлевой и Волкова молчаливо сидели в креслах по разные стороны полукруглой башни, и резкая, модернизованная музыка с первых тактов предвещала катастрофу их разъединенности. Мизансцена была скульптурно отточена и прекрасна, но демонстративная статика ее по-своему символизировала конец определенного художественного этапа: дальше спектакль можно было не играть, все было сыграно и «отлито» в этой мизансцене «оцепенения».

Из оцепенения мизансцену Эфроса, как и вообще весь театр его в целом, могла вывести новая театральная дорога, позволяющая обрести «вид на будущее». Но будущего у Эфроса в Театре на Малой Бронной уже не было.

Опыт работы в Театре на Таганке вряд ли можно рассматривать как чистый опыт художественного творчества, где результаты могли бы соотноситься с художественными намерениями. Там слишком серьезно разыгрался сюжет жизненной драмы художника. По таганковскому, последнему периоду нельзя определенно судить о том, какое развитие мог бы получить театр Анатолия Эфроса и какими бы стали его актеры.

С. Юрский в статье «Прощание», написанной сразу после смерти режиссера, задал вопрос, оставшийся без ответа: «В своих спектаклях Эфрос научил их (актеров) быть особенными. Научил навсегда или только в магии своих созданий?»[[191]](#footnote-192)

Ответ прозвучал спустя шесть лет после смерти режиссера, когда весной 1993 года петербургский Театр на Литейном провел фестиваль {64} памяти Эфроса, фестиваль его спектаклей, поставленных им в разные годы в разных театрах.

Когда на сцену вышли его актеры — Ольга Яковлева, Николай Волков, — стало понятно то, о чем многие догадывались и при жизни Эфроса: они, его актеры, и были главной магией его созданий.

Разумеется, магия его спектаклей, их ритмы, вибрация, дыхание, их мысль, наконец, — все это оказывало огромное влияние на «особенность» его актеров. Но и их особенность, чудесным образом увеличенная «в пять раз», образовывала те спектакли.

Все в его спектаклях выражалось через человека: человек и хрупкая, изменчивая, нежно-мучительная материя человеческих отношений — вот чем он владел на сцене как никто другой. Вместе со своими актерами.

Его театральная педагогика не была всеобъемлющей, универсальной: она не учила театру «вообще». Она была неразрывно связана с тем уникальным образом мира и человека, который он оставил нам в своих спектаклях. Можно ли говорить о наличии актерской школы Анатолия Эфроса? В строгом смысле слова ее не было. Бессмысленно перенимать у его актеров какие-то технические рецепты мастерства.

Их умение никогда не сводилось к некоей сумме навыков, приемов, секретов, средств. Умение лучших эфросовских актеров не трансплантируемо. Они, разумеется, профессионалы высочайшего класса и многое понимают и про парадоксальный подход к амплуа, и про ритмопластическую структуру сценического образа, и про музыкальные, надбытовые свойства сценической речи, и про содержательность пластического рисунка, который для них — не пресловутое «средство выразительности», но графическая формула мироощущения. Они усвоили изречение своего режиссера: «Драма — это тот же балет, только со словами». Они знают силу крупного плана: Эфрос постоянно уходил в своем театре, как он сам выражался, «от постановочных вещей», они ему были неинтересны, годами вызывали полное равнодушие, — он высвечивал в темноте сцены их лица: «Взаимодействуйте!» Они виртуозно владеют техникой сценического взаимодействия, основанной на тончайших, нервных вибрациях, полувзглядах, полужестах, полунамеках, или, как говорил на одной из последних репетиций Эфрос, — «на касании душ»…

Мастерство лучших эфросовских актеров, тайны их артистизма, сценический стиль и созданные образы были слишком связаны с их духовной конституцией, составом личности — тем, что впрямую не наследуется и обучению в актерском классе не подлежит.

# **{****65}** А. Варламова Актеры БДТ

На протяжении нескольких десятилетий, с момента прихода на должность главного режиссера Г. Товстоногова, Большой драматический был ведущим ленинградским театром. Большинство спектаклей пользовалось и вниманием критики, и любовью зрителей. Едва ли можно назвать среди ленинградских театров другой, где собралось бы такое количество крупных — и столь разнящихся между собой — актерских индивидуальностей. Кто-то из них был открыт именно этим театром, некоторые (особенно это касается пришедших в БДТ в 1980‑е) приглашены уже вполне сформировавшимися и знаменитыми. Что помогало молодым, начинающим актерам за короткое время, иногда в течение одного театрального сезона, заявить о себе в полный голос? Что позволило сосуществовать в одной труппе носителям несовпадающих творческих методов и стилистик? Что привлекало в этот театр известных, творчески состоявшихся актеров? Какие проблемы были оборотной стороной этого актерского благоденствия?

Афиша любого наугад выбранного театрального сезона БДТ продемонстрирует солидный репертуар. Классическая драматургия — чаще других Горький и Чехов, но также Шекспир, Островский, Гоголь, Сухово-Кобылин. Современная драма — Володин, Радзинский, Шукшин, Вампилов. Проза — Достоевский, Л. Толстой, Шолохов, Тендряков, Диккенс. Счастливы актеры, имеющие возможность играть такой репертуар, из года в год работать с литературой такого уровня. Но не репертуаром единым жив театр второй половины XX века, театр режиссерской эпохи. Имя постановщика, царствующее на афише, — это, конечно же, главный режиссер театра Товстоногов. Два‑три раза встречается имя польского режиссера Э. Аксера, два спектакля ставит С. Юрский, есть несколько экспериментальных постановок на Малой сцене. Скромным «автором инсценировки» назван истинный создатель театральной концепции спектакля «История лошади» М. Розовский. Есть, наконец, в 1950 – 1960‑е годы — может быть, в лучшую пору БДТ — имя режиссера Р. Сироты «при постановщике» Товстоногове. Потом оно исчезает, на месте «режиссера при постановщике» появляются другие (впрочем, они уже не оказывают столь значительного, как в свое время Сирота, влияния на художественный результат спектакля).

Товстоногов актеров любил и актерам доверял. Репетируя, он внимательно вглядывался в актера и предлагаемую им трактовку образа. Он не боялся рисковать: мог поручить роль князя Мышкина никому не известному актеру И. Смоктуновскому, а Чацкого — молодому Юрскому; мог пригласить в свой театр воспитанного в совершенно иной {66} эстетической системе В. Ивченко; мог перепоручить роль, предназначавшуюся Г. Богачеву, актеру совсем другой театральной природы — О. Басилашвили, а Тарелкина, задуманного в расчете на Е. Лебедева, отдать Ивченко. Проявляя такую решительность при вынужденных заменах в процессе создания спектакля, Товстоногов отдавал роль уже «насовсем». Он никогда не признавал дублеров, каждый актер для него был значим и самодостаточен, и репетировать с другим исполнителем значило бы менять концепцию спектакля, делать его заново.

Актеры Товстоногова любили и Товстоногову доверяли. Доверяли не только режиссеру, но и методу — «мхатовскому», легендарному, мифологизированному, долгие десятилетия слывшему единственно правильным. Отдавая должное достижениям Вахтангова, Мейерхольда и Таирова, Товстоногов именно этот метод исповедовал как кровно себе близкий. Доверяли иногда настолько, что переставали верить даже самим себе, своему художническому инстинкту («Басилашвили наделен от природы редким даром импровизации, — пишет Юрский. — С другой стороны, мхатовская школа выработала в нем уважение к углубленной, последовательной работе, работе по “методу”. Два этих качества вступают в противоречие друг с другом. Басилашвили испытывает удовольствие от своих интуитивных находок и вместе с тем недоверие к ним»[[192]](#footnote-193)).

И любили, и доверяли заслуженно. Не каждый режиссер создает своим актерам такие уникальные творческие условия, как Товстоногов. Не каждый так вслушивается в актерскую индивидуальность и стремится перенести в спектакль каждую выразительную деталь, найденную актером: «Не будет он дорожить продуманным рисунком, если актер не вдохновится им. <…> яркость Товстоногов всегда поставит все-таки выше соответствия общему стилю. Он готов принять в общий котел спектакля самый невероятный ингредиент, сварить и попробовать на вкус, а не отвергнуть сразу, строго следуя стилевому рецепту»[[193]](#footnote-194). Товстоногов способен был пожертвовать даже спектаклем, которым очень дорожил, — так случилось с «Поднятой целиной» после смерти исполнителя роли Макара Нагульнова П. Луспекаева. «Невозможность найти замену этому актеру заставила нас снять спектакль с репертуара», — объяснял режиссер[[194]](#footnote-195). «Он сознательно не искал замену другим Личностям… — вспоминает А. Толубеев. — Мастер даже представить себе не мог второго Лебедева, Стржельчика, Басилашвили, Эмилию Попову…»[[195]](#footnote-196)

{67} Отчего же еще при жизни Товстоногова за благополучным фасадом БДТ стал ощущаться затаенный драматизм? Отчего не воспиталось в театре нового поколения актеров, а приходившая в театр молодежь быстро «ассимилировалась», не внося собственной, новой интонации? Отчего безвозвратно канули в небытие яростные споры вокруг товстоноговских спектаклей 1950 – начала 1970‑х годов, а позднейшие премьеры сопровождались сонмом вежливых, добротно-описательных, но скучноватых рецензий?

\* \* \*

Первая из знаменитых товстоноговских постановок в БДТ — ставший легендарным «Идиот» 1957 года (возобновленный, а точнее, осуществленный заново в 1966‑м) со Смоктуновским в главной роли. Спектакль, при своем появлении заслуживший эпитет «явления выдающегося»[[196]](#footnote-197) и сохранивший это звание спустя десятилетия.

«Все разговоры об этом спектакле начинаются с фразы “Вы видели Смоктуновского?”», — отмечал один из рецензентов[[197]](#footnote-198). «Вы не знаете этого актера. Его слава не предваряет вашего впечатления. Но почему-то каждый его жест, звук его голоса, лучистость лица сразу привлекают к себе, покоряют своей силе», — свидетельствовал другой[[198]](#footnote-199). «“Поэтическая мысль” спектакля “Идиот” в БДТ наиболее последовательно, глубоко и остро реализована в игре артиста Смоктуновского в роли князя Мышкина», — писал П. Громов[[199]](#footnote-200). Кажется, со времени статей Белинского о Мочалове мы не сталкивались с ситуацией, когда критикой был бы зафиксирован и проанализирован едва ли не каждый момент и нюанс сценического существования актера. Описано, как у порога квартиры Епанчиных Мышкин — Смоктуновский снимает шляпу, и та «повисает неуверенно в тонкой руке»; отмечено, что Аглаю князь берет под руку «не так, как следует»[[200]](#footnote-201). Зафиксировано, что в сцене в вагоне у Смоктуновского «голос какой-то светлый, ломкий, почти веселый. Жесты осторожные, нащупывающие. Кисть руки изящная, выразительная, пальцы длинные, нервные. Вот именно, как будто одни лишь пальцы настораживают, вносят что-то тревожащее в светлый облик молодого человека в смешноватом одеянии», а «голос доносит не внешнее звучание слова, а его внутренний, психологический смысл» и оттого «неистощима игра пауз, замедлений, взволнованных придыханий, ломких взлетов, западаний на гласных, светлых, а то и глуховатых звучаний речи. Ведь это человек, лишь осваивающий мир. У него и голос точно {68} заново осваивает речь, нащупывает тон, наивно радуясь его изменчивой певучести»[[201]](#footnote-202). Обрисована внешность героя, сыгранного Смоктуновским, «с его безоружной, щемяще доверчивой, без очертаний, улыбкой. И тонкой пластичностью силуэта, слегка обведенного в воздухе»[[202]](#footnote-203), — «не столько тело человека, сколько контуры тела»[[203]](#footnote-204). И снова о голосовой партитуре роли: «не управляемые, а несущие его и несущиеся интонации голоса», рвущего «логическое строение фразы», «непредусмотренно произвольные паузы», «нестройная и неотделанная дикция», речь «с всегда неожиданными перебивками ритма, ломающими прямолинейную речевую структуру и создающими самостоятельную, послушную не размеру, а внутренним переливам сознания логику мысленных текстов»[[204]](#footnote-205). Родилось даже опасение, что в результате столь пристальной фиксации всякой интонации и всякого жеста актер утратит необходимую в этой роли спонтанность рисунка, естественность и непредсказуемость сценического поведения, а все ценные интуитивные находки будут подменены мертвящим расчетом.

Однако спектакль вызывал и справедливые нарекания. Критика говорила о «“гегемонии” одной роли», «явной второплановости большинства персонажей»[[205]](#footnote-206). Особенно остро эта проблема вставала в связи с Рогожиным — Лебедевым. «Мышкин входит в роман вместе с Рогожиным, вместе и замыкают они повествование», — напоминал А. Горелов. Их «братское», «странное, не сразу понятное тяготение» друг к другу — ключевой момент у Достоевского[[206]](#footnote-207). Еще более определенно высказался П. Громов: «Мышкин и Рогожин как бы одно лицо, трагической противоречивостью жизни раздробленное, расщепленное на два лица»[[207]](#footnote-208). «Но в спектакле Большого драматического театра перед князем Мышкиным предстает… купецкий сынок, и весьма традиционный», из-за чего «в какие-то моменты Смоктуновский — Мышкин вынужден играть мимо Рогожина»[[208]](#footnote-209). Громов отмечал, что во второй половине спектакля Лебедев в ряде сцен со Смоктуновским добивается чувства взаимосвязанности этих персонажей, но в целом исполнитель роли Рогожина «избрал неточную краску внешней характерности», а начальные сцены и вовсе ведет «на краске несколько разухабистой купеческой удали»[[209]](#footnote-210). Об этом же писал и Н. Берковский: «Актер взял не тот размах, который нужен для героя Достоевского, и по стилю игры он не совсем отошел от приемов, правильных для драм Островского и неправильных для Достоевского. {69} Равнение на стиль Островского и явилось источником многих недоразумений в этом спектакле»[[210]](#footnote-211).

Во многих постановках проявится это режиссерское качество Товстоногова — небрежение авторским стилем и стремление не к полифонии, сложному взаимовлиянию сценических персонажей, а к сольным актерским партиям. Спектакль мог предстать «коллекцией»[[211]](#footnote-212) персонажей, мог подчиниться наиболее глубокой и яркой актерской работе — как это случилось с «Поднятой целиной», где Т. Доронина — Лушка и Е. Лебедев — Щукарь «переиграли» К. Лаврова — Давыдова[[212]](#footnote-213), которого Товстоногов хотел видеть в центре композиции спектакля[[213]](#footnote-214). Иногда, как в «Идиоте» и «Горе от ума», исполнитель главной роли становился и смысловым, и эстетическим центром спектакля. Смоктуновский и Юрский, проявившие — каждый по-своему — новые качества театрального мышления, определяли архитектонику этих спектаклей. Заложенное в драматургическом сюжете противостояние Мышкина и Чацкого остальным персонажам умножалось эстетическим противостоянием разных методов актерской игры.

Как отмечалось в критике, герой Смоктуновского «концентрировал в себе идею постановки, явно выделяясь из ансамбля как носитель этой идеи»[[214]](#footnote-215). «Из образа Мышкина родилась и сформировалась сквозная тема спектакля. И Мышкину целиком подчинилась вся сложная образная система сценического прочтения “Идиота”». «Все действие строилось преднамеренно на разительном несовпадении жизненных ритмов героя и остальных персонажей»; «один отключался от всех. Выделялся из общего хода событий. Перебивал установленную другими тональность». «Непопадание» Мышкина в «быстрый поток действительности, поглощающий остальных», «заведомая несинхронность поведения»[[215]](#footnote-216) были концептуально значимы.

Неудачное решение образа Рогожина Смоктуновский отчасти компенсировал за счет своей способности играть не только своего персонажа, но и нити, протягивающиеся от него к другим героям. Как писал Громов, «Смоктуновский с большой проникновенностью играет именно это чувство внутренней связанности и взаимозависимости Мышкина с Рогожиным…»[[216]](#footnote-217). Это же отмечал и Берковский: «Смоктуновский играет — выразимся так — *возвратно*, в его игре дано, как возвратятся к нему самому сказанные им слова, как отразятся на других его движения и что другими будет сделано в ответ»[[217]](#footnote-218).

{70} В роли Мышкина Смоктуновский продемонстрировал не только глубокое проникновение в образный мир Достоевского, но и новые качества актерского искусства. «Он умеет выразить внешне весь процесс мышления своего героя и приковать к нему внимание зрителя», — писал Смирнов-Несвицкий[[218]](#footnote-219). «Смоктуновский в жестах, мимике, позах, интонациях передает философию князя Мышкина, не излагая ее словами. Он играет жизненный метод князя Мышкина, его образ мыслей, строй чувствований, ему присущий, обходясь без сколько-нибудь пространных деклараций. Здесь-то и видно, как освоился актер с романом, сколь многое он вынес из него», — утверждал Берковский[[219]](#footnote-220). «Без утайки, без самого малого из возможных душевных прикрытий, откровенно поведал у всех на виду то, о чем говорят очень редко и только наедине с собой», — вспоминала Р. Беньяш. Смоктуновский показывал «невидимое текучее духовное вещество человека». Тонкое понимание проблематики и поэтики романа сочеталось у актера с обостренной современностью звучания; на сцену выходил не только герой Достоевского, но и современник сидевших в зале. Играемая Смоктуновским «мелодия жизни разрастается полифонично, вбирая многообразие музыкальных тембров эпохи», а «частота колебаний, оттенков, психологических переходов неизмерима»[[220]](#footnote-221).

Минует всего несколько театральных сезонов, и рассуждения об «исповедальности», об умении воссоздавать на сцене специфику мышления и чувствований современного человека, сложность его психической жизни и душевные обертоны станут едва ли не общим местом в рассуждениях театральных критиков по поводу современного театра. Не будем забывать, что в спектакле БДТ 1957 года многое из того, что получит развитие в дальнейшем, прозвучало впервые.

\* \* \*

Есть нечто общее в двух внешне контрастных спектаклях Товстоногова — «Идиоте» и «Горе от ума». Их объединяет «центростремительное» — вокруг главного героя — построение, а также предоставление актеру, играющему центральную роль, максимальной свободы в проявлении своей творческой индивидуальности.

Спектакль «Горе от ума» (1962) вызвал серьезную дискуссию в прессе. Те, кто спектакль принял, называли принципиальной удачей воплощенный Юрским «духовный склад Чацкого», с его «внутренней подвижностью, возбудимостью, горестным беспокойством»[[221]](#footnote-222). С. Владимиров писал: «С. Юрский в этой роли явно нарушает правила театрального этикета. Его движения слишком современны. Ему недостает {71} той светскости, вернее, того набора натянутых поз, который издревле является на сцене признаком аристократизма». В спектакле БДТ «Чацкий отнюдь не закован в свои фрачные латы. Напротив, он как-то особенно легко раним и уязвим». «В современной наполненности переживаний актера» критик увидел залог «подлинной современности сценической трактовки» пьесы в целом. Он отметил и другое свойство спектакля: «Товстоногов не искал универсального приема, бросил в бой все средства театра, потребовал от каждого исполнителя полной меры творчества, не смущаясь тем, что не у всех эта мера равноценна. Режиссер использовал относительную неоднородность коллектива. Различные принципы актерской игры, сталкиваясь, образовали особый и в данном случае уместный эстетический эффект. Юрский — Чацкий противостоит Фамусову не только в драматургическом конфликте, но и самими принципами актерского существования в роли»[[222]](#footnote-223).

В «Горе от ума» противопоставление различных эстетик было более продуманным, чем в первой редакции «Идиота», но в своей наглядности и более прямолинейным. Спектакль по Достоевскому в варианте 1957 года был ценен своей недосказанностью, отсутствием строгой рационалистической фиксации важнейших мотивов. Они рождались и жили в самой ткани спектакля, а не декларировались с первых же мгновений.

Кроме Чацкого — Юрского была в спектакле и другая принципиально значимая актерская удача: решенный в социально-психологическом ключе, но отличающийся не меньшей новизной трактовки Молчалин в исполнении Лаврова. Этот персонаж «тоже отнюдь не традиционен. И он по-своему современен. Нет в нем обычной робости, приниженности, подобострастия. Напротив, он очень уверенно, ловко, даже как-то по-хозяйски чувствует себя в этом мире»[[223]](#footnote-224), — писал Владимиров. Более того — Молчалин представал «человеком, постоянно сознающим свое превосходство над окружающими»[[224]](#footnote-225). «У него гибкая, напряженная фигура человека, которому всегда приходится быть начеку. Неторопливые и осторожные, как будто всегда недоконченные движения. <…> В нем все неслышно, утаено, упрятано». Но «в самой его изысканной обходительности есть оттенок иронического превосходства», «в его тонкой вежливости гораздо больше высокомерия, чем подхалимства», поскольку «он-то сам себе цену знает, а значит, свое возьмет». И потому в словесном поединке с Чацким «Молчалин действует с полным сознанием своего преимущества»[[225]](#footnote-226).

{72} В чем же заключалось это преимущество? В книге Б. Костелянца «Мир поэзии драматической…» говорится, что еще Салтыков-Щедрин понял грибоедовского Молчалина «во всех потенциальных его возможностях: в Алексее Степаныче он увидел преуспевающего чиновника, — чувствует себя в своей тарелке на “паркетах канцелярии” и играет решающую роль в системе бюрократического аппарата». Наиболее полное и яркое сценическое воплощение перспектива Молчалина, предсказанная Салтыковым-Щедриным, получила в товстоноговском спектакле. «“В чинах мы небольших” — в этих его словах звучало не самоуничижение и не раздражение, а уверенность в ожидающих его иных чинах»[[226]](#footnote-227).

Позднее, в спектакле «Мещане», Лавров, играя роль Нила, также раскроет своего героя «в возможной его исторической перспективе», обозначая «опознавательные знаки грядущих опасностей»[[227]](#footnote-228). Его Нил «все скажет и сделает с улыбочкой, от которой немного страшновато становится»[[228]](#footnote-229), — писали рецензенты. «В нем упругая сила, надежность, прекрасное жизнелюбие. Не случайно Бессеменов в нем угадывает опору». И — ошибается: ведь Нил «позволил себе жить не задумываясь о противоречиях жизни. Уверенно брать свое и поступать, как считает верным, не заботясь ни о последствиях, ни о возможных жертвах». «Его подкупающая непринужденность граничит с пренебрежением. За обаятельными ямочками улыбки вдруг проступает жестокость». «И смущает небрежность, с какой, развалясь на диване, Нил одновременно может вытянуть ноги в перепачканных сапогах прямо на мягкой обивке отцовского кресла»[[229]](#footnote-230).

В ролях Молчалина и Нила Лавров с удивительной точностью сыграл не только психологический, но и социальный тип. Выявил угрозу, излучаемую в равной степени и лощеным Молчалиным, и простецким Нилом. В Чацком Юрского в полный голос звучали современные ритмы, он сыграл в грибоедовском герое прежде всего «его переменчивость, нервный ритм настроений, внезапные переходы от бурной веселости к меланхолической грусти и от тайного яда сомнений — к озорству», что свидетельствовало «о натуре порывистой, сложной, неустоявшейся» (Юрский признавался, что «играть Чацкого ему легче после трамвайной сутолоки»)[[230]](#footnote-231). Молчалин — Лавров нес в спектакле мотив завуалированной опасности, поднимал тему тайных всевластных пружин общества, о которых в те годы невозможно было говорить вслух. Партитура роли состояла словно бы из одних уменьшительно-ласкательных суффиксов; но направление будущего хищного броска все эти «взглядики» и «усмешечки» выдавали точно. Здесь чувствовался {73} расчет на длинную дистанцию, продуманный со всею «умеренностью и аккуратностью». Такая же внутренняя энергия таилась за внешней неспешностью и кажущейся неагрессивностью Нила. Герою Лаврова оставалось немножко обождать, пока российская история сама не расстелет перед ним, новым хозяином жизни, ковровую дорожку.

«Молчалин не шумен, но за всей его повадкой явственно ощущаешь почти горячечную страсть, истинную одержимость, мертвую хватку: такой никому не уступит ни в чем, такого легко не сдвинешь, — писал Е. Калмановский. — Будь и другие противники Чацкого полны такой скрытой (или явной) силы, конфликт его с фамусовским миром выглядел бы трагичнее и опаснее». Но в остальных антагонистах главного героя ни режиссер, ни актеры не выявили «активное их существо»[[231]](#footnote-232). Отмеченные критикой «моменты иллюстративности»[[232]](#footnote-233) объясняются именно отлучением сценических персонажей от поля драматического напряжения, подменой конфликта — контрастом. Такая ситуация неоднократно складывалась в товстоноговских спектаклях, где антагонисты непременно были выявлены и обозначены, но специфика и динамика их драматических взаимоотношений — что, собственно, составляет содержание и главный интерес театрального искусства — на режиссерском уровне выстраивались далеко не всегда.

\* \* \*

Каким же способом, в таком случае, Товстоногов цементировал спектакль в единое целое? Как справедливо отмечает А. Чепуров, для Товстоногова всегда было важно выявить «взаимосвязи человеческой личности с большим кругом обстоятельств, с точно очерченной социально-исторической ситуацией»[[233]](#footnote-234). И. Соловьева называла спектакли «Мещане», «Варвары», «Три сестры», «Дачники», «Дядя Ваня» единым историческим циклом: в них «жизнь России на рубеже веков рассмотрена прежде всего как *реальность истории*»[[234]](#footnote-235). Ориентация на широкий исторический контекст стала и сильной, и слабой стороной спектаклей БДТ. Она привносила в спектакль дополнительные мотивы и ракурсы, но нередко препятствовала стилистической определенности и целостности. Даже одному из лучших товстоноговских спектаклей — «Варварам» (1959), как писал Б. Зингерман, «недостает единого ощущения, единой формулы стиля, что сказывается и в его общей композиции и в самых последних частностях»; «не хватает грунта, соразмерности частей, единства колорита»; «актеры играют, может быть, и недурно, но как если бы их герои попали сюда из других пьес, других авторов»[[235]](#footnote-236). {74} Временами здесь начинает звучать «не столько горьковское, сколько чеховское»[[236]](#footnote-237).

Вспоминая о создании спектакля «Поднятая целина» (1964), Товстоногов рассказывал: «В основе работы лежал роман и *обычные в таком случае* иконографические, справочные материалы, газеты тех лет и тому подобное»[[237]](#footnote-238). Здесь вновь вспоминаются «мхатовские» принципы, «мхатовская» культура подготовки спектакля. И вновь забывается двуликость не мифологизированного, а реально существовавшего МХТ с его полярными по ряду вопросов лидерами — Станиславским и Немировичем-Данченко. Чепуров отмечает общность Товстоногова и Немировича-Данченко в методологии работы с актерами, в формировании структуры театрального действия[[238]](#footnote-239). Общность можно обнаружить и в трактовке понятия историчности этими режиссерами. При выборе антуража спектаклей Немирович-Данченко предпочитал нейтрально-типическое. Станиславский же, с первых лет деятельности МХТ создававший своеобразную театральную кладовую с утварью различных эпох, ориентировался прежде всего на выразительные диковинки, несущие в себе заряд образности[[239]](#footnote-240). Товстоногов, когда дело касалось не актеров, а постановочных средств выразительности, склонялся скорее к типическому, чем к специфическому. Оттого в «Варварах» «связь Горького-драматурга с его предшественниками подчеркнута больше, чем его новаторские особенности»[[240]](#footnote-241), а без Шолохова, писавшего о довоенной деревне, не было бы, как считал сам Товстоногов, и спектакля по Тендрякову[[241]](#footnote-242). Взаимоотношения режиссера с авторской стилистикой драматурга при таком подходе становятся весьма проблематичными. Это касается не одного только Товстоногова. Так, Л. Додин при постановке «Живи и помни» В. Распутина использовал трилогию Ф. Абрамова для сочинения «биографий» участников массовых сцен (что само по себе вызывает недоумение: какая может быть биография у персонажей за пределами художественно! о произведения и существующих в нем ситуаций?).

Но когда характерная для Товстоногова сосредоточенность на реалиях времени, деталях быта, подробном исследовании характеров персонажей отвечала и поэтике драматурга, и зрительским устремлениям, театр выходил победителем. Так произошло с постановками пьес А. Володина «Пять вечеров» (1959) и «Моя старшая сестра» (1961).

«Герои не иллюстрируют своими судьбами исторические ситуации, само время проходит через их отношения и переживания», — писал {75} о спектакле «Моя старшая сестра» С. Владимиров. Через «открытия в области современных характеров», сделанные актерами БДТ, и «поразительное обнажение внутренних, душевных процессов» проявлялась «истинная современность театрального языка»[[242]](#footnote-243). В товстоноговском спектакле, отмечал К. Щербаков, нет внешней новизны. Он «поставлен на надежный фундамент добротного, точного быта». Однако «в режиссуре, в актерских работах — прорывы в новую, современную психологическую достоверность»[[243]](#footnote-244). «Разве, скажем, события пьесы с такими же героями не могли бы возникнуть в годы предвоенные или еще раньше? Вполне возможно, — рассуждал скептически настроенный критик. — А это уже просчет»[[244]](#footnote-245). Новизна была действительно не во внешней событийности пьесы, а в ином художественном осмыслении, в самом способе переплетения составляющих ее драматических «волокон».

Пьеса Володина «традиционна по форме. Современность ее спрятана глубоко внутри… — писал Щербаков. — Люди просто в быту, за самыми будничными занятиями ведут себя не так, как, скажем, 20 лет назад, они иначе держатся, говорят, иначе общаются друг с другом. Все тоньше, многомернее. Разнообразнее становятся оттенки и нюансы человеческих проявлений». В спектакле БДТ «незначительный жест, едва уловимые изменения выражения лица, которые раньше, быть может, вовсе остались бы незамеченными, теперь значат неизмеримо много. Современные актеры, как и современные ученые, открывают миры бесконечно малых величин»[[245]](#footnote-246).

«Моя старшая сестра» по-своему продолжила некоторые мотивы, прозвучавшие у Смоктуновского в первом варианте «Идиота». Мышкин Смоктуновского возвысил «понятие единичного человека» в эпоху, когда «обещание человечности как мерила существования человека таило открытие»[[246]](#footnote-247). По поводу же «Моей старшей сестры» критики писали: «Мы разучились просто говорить о простом, радоваться скромным радостям, сочувствовать наивному горю»; нас долго преследовала «боязнь откровенности в искусстве, боязнь ситуаций и слов, волнующих своей похожестью на ежедневную жизнь». «Однако зрители, да и все мы, устали наконец от полуправды, захотелось заглянуть под мундир, в душу героя. Появились спектакли о человеке — один, другой, двадцатый, сотый»[[247]](#footnote-248).

Жизненная достоверность и узнаваемость, радовавшие критиков в спектаклях этого ряда, касались скорее все же узнаваемых ритмов и тембров, чем подражания обыденной жизни как таковой. Не случайно «Моя старшая сестра» начиналась в БДТ с текстуальной паузы, заполненной {76} «говорящим» темпоритмом сценического существования персонажей — «чтобы зрители поняли “правила игры” и приняли их»[[248]](#footnote-249). А «Пять вечеров» не были забыты и в эпоху 1990‑х: «Говорят, запись этого спектакля слушают, как музыку. Гаевский, например»[[249]](#footnote-250).

Открытия в спектаклях по пьесам Володина совершались как бы на микроуровне, воплощаясь в нюансах актерской игры. Но для того, чтобы состоялись точный выбор интонации, актерское попадание в музыку роли, режиссер должен обладать абсолютным слухом на нарождающиеся, непривычные и первоначально не столь уж отчетливо выраженные новые ритмы, слухом на специфические особенности очередной драматургической «новой волны». В период «комнатных репетиций» с актерами БДТ над многими спектаклями работала Р. Сирота, этим качеством обладавшая.

В «Пяти вечерах» театр, казалось бы, погружал зрителей «в самое прозаическое и будничное», но «при всей своей обыденности и “заземленности”» нес «поэтическую окрыленность»[[250]](#footnote-251). По свидетельству Юрского, у Сироты «в комнатном прогоне вырисовывался тонкий камерный спектакль». При переносе на сцену Товстоногов «сумел придать спектаклю крупность, значительность, не нарушая интимности»[[251]](#footnote-252). Здесь были найдены точная интонация и темпоритм времени, его тембровая окраска. Фоном всех диалогов и сценических событий стало непрерывно бормочущее радио. Это было в русле володинской стилистики. (Не случайно так удаются киноверсии произведений этого автора — у него всегда наличествует принципиально важный для поэтики кинематографа лейтмотив «потока будней», в который погружены, то вырываясь из его плена, то вновь оказываясь подхваченными его течением, володинские персонажи. Вернее, здесь не присутствуют «будни» в тяжеловесном бытовом воплощении, а дана их лаконичная музыкальная, мелодическая формула.) Насколько принципиальной была эта режиссерская находка, свидетельствует тот факт, что и спустя десятилетия она не утратила своей емкости и была использована в фильме Н. Михалкова «Пять вечеров», где экранное течение событий сопровождается аккомпанементом работающего в комнате Тамары телевизора.

\* \* \*

Принципиальной удачей спектакля стало исполнение центральных ролей — Ильина (Е. Копелян) и Тамары (З. Шарко).

{77} Копелян, играя Ильина, «делал ударными местами роли не текст, а паузы. [Текста, заметим, у него и в пьесе значительно меньше, чем у Тамары. — *А. В*.] В отрывочное междометие, иронический смешок, безошибочно сынтонированное хмыканье он вкладывал объемное, психологически точное высказывание»[[252]](#footnote-253). По словам рецензента, Ильин в сценах, где он просто «сидит, молчит, слушает, думает», магнетически подчинял себе зрительный зал[[253]](#footnote-254).

Дело было не только в психологической точности и проникновении — пусть самом глубоком — в «извилистые ходы человеческой психики»[[254]](#footnote-255). Самоуглубленность Ильина — притом что стимулируют ее, и стимулируют сильнейшим образом, диалоги с Тамарой и другими персонажами — в конце концов приводила володинского героя к трезвой и мужественной самооценке и толкала его на поступок. Это было бы невозможно воплотить без присущего Копеляну умения мыслить на сцене, в процессе сценического действия. Мыслить и от лица своего героя («в своих лучших работах Копелян каждый раз воссоздает этот индивидуальный стиль мышления, присущий лишь данному человеку способ думать»[[255]](#footnote-256)), и поднимаясь над конкретикой мышления того или иного персонажа.

Может быть, более наглядное представление об этом свойстве актера дают не его драматические роли, а комедийный персонаж — купец Микич Котрянц в «Хануме» (1972). Здесь Копелян, как и в «Пяти вечерах», «Прошлым летом в Чулимске», «Трех мешках сорной пшеницы», да и во множестве других спектаклей, играл нечто выходящее за пределы коллизий, непосредственно связанных с психологией, характером и единичной судьбой своего героя. В Микиче Котрянце — комедийной по своим характеристикам и сценическим ситуациям роли — он воплощал общую интонацию спектакля, авторское отношение не только к играемой комедии Цагарели, но и к каким-то основным коллизиям жизни, тому ее драматизму, что является общим для самых разных эпох и судеб и может рассматриваться театральным искусством под углом самых разных жанров. К тому архитектоническому остову, что просвечивает не только в драме или высокой комедии, но и в водевиле и фарсе; не только в серьезных проблемных положениях, но и в нелепицах, смешных заблуждениях и сумасбродствах, заставляя сочувствовать мольеровскому Журдену и шекспировскому Мальволио, грустить над самым вздорным, взбалмошным и суетным героем. Все они — и погибающие, как копеляновский Свидригайлов, и нашедшие силы преодолеть себя, как Ильин, и чудесным способом облагодетельствованные с помощью невероятной комедийной случайности, как Микич Котрянц — {78} на каком-то этапе все же испивают свою чашу до дна, оставаясь один на один с коллизиями собственной души, расплачиваясь за свои притязания и ошибки, пожиная плоды своих и чужих действий. Процесс осознания этого общего драматизма Копелян всегда умел воплощать на сцене, тесно переплетая субъективные размышления своего героя с целостным видением коллизии, в которую втянут не только играемый им персонаж, но и все остальные участники.

Совсем иное сценическое существование вела Тамара — З. Шарко. Параллельно почти непрерывному потоку говорения и демонстративных, на единственного «зрителя» — Ильина — рассчитанных акций, совершался в ее героине перелом и прорыв к собственной человеческой сути. «За сдержанной, даже злобной отрешенностью Томы — З. Шарко кроется тонкий и глубоко чувствующий человеческий характер». Здесь соседствуют «лирические интонации и бурные вспышки несдержанного негодования»[[256]](#footnote-257), — утверждали рецензенты. Играя своих героинь, Шарко «проламывается через оболочку их повседневности — и открывает в тягостном однообразии их жизни свои звездные часы и минуты»[[257]](#footnote-258), угадывает осевую линию их судеб. По поводу спектакля «Пять вечеров» «сам драматург впоследствии признавался, что его Тамару создала именно Шарко — она обнаружила в ней что-то такое значительное, времени нашему принадлежащее, чего он и не подозревал в собственной пьесе»[[258]](#footnote-259).

В нехитрой песенке, которую поет Тамара, Шарко в трех куплетах рассказала последовательно о трех этапах женской судьбы. Здесь звучала горечь, но не было жалобы. Начальные строки каждого куплета:

Миленький ты мой,  
Возьми меня с собой. —

она пела в слегка измененном виде — вместо «возьми меня с собой» — «возьми меня с собою», и на двусложную метрику словно ложился отсвет амфибрахия.

Встречались в игре Шарко и моменты, объединяющие ее с Копеляном. О ее Ольге в чеховских «Трех сестрах» (1965) писали: «Паузы — самое сильное у Шарко в этой роли»[[259]](#footnote-260). По глубине осознания коллизий, в которые вовлечены (и которые часто сами провоцируют) ее героини, и по мужеству, с каким они принимают свое драматическое, а порой и безвыходное положение, Шарко действительно напоминает Копеляна.

Ее Ольга «живет, словно закованная в броню своего чувства долга», и эта броня скрывает «не только недюжинную силу характера, но и скрытое неистовство его, о котором сама Ольга и не подозревает»[[260]](#footnote-261). Не подозревает героиня, но сама Шарко видит отлично. У ее {79} Ольги напряженно выпрямленная спина, гордо посаженная и непреклонно вскинутая голова, но кажется, еще чуть-чуть — и что-то в ней надломится, усилие дойдет до какого-то последнего предела прочности, до «усталости металла», разрушающей даже сверхпрочные конструкции. Ее Ольгу, бросившую жизни вызов, но не нашедшую способа его реально осуществить (и никого, кроме самой себя, в том не обвиняющую), надломят не только обстоятельства, но и сама избранная ею непреклонность, уровень и масштаб ее притязаний. Застывшие в своем противостоянии, не сдававшиеся обстоятельствам, ее героини становились уязвимыми из-за собственной твердости и упорства. В античную эпоху это свойство называли «гибрис» — «надменность, спесь, направленные не против людей, а против Богов»[[261]](#footnote-262). В Шарко ощущалась способность играть ту драматургию, с которой не только БДТ, но и вся наша сцена оказались разлучены на долгие десятилетия.

В соответствии с этой лейттемой находилась и актерская техника Шарко, укрупненность рисунка, проявленная даже в камерных «Пяти вечерах» ориентация не только на психологию, но и на судьбу своей героини, обобщенно-музыкальное построение голосовой партитуры роли. По поводу персонажа, сыгранного Шарко в «Трех мешках сорной пшеницы» (1974), В. Семеновский писал: специально для актрисы сочинили «роль странную, символическую»; «героиня Шарко непосредственно связана не с текстом Тендрякова, а с музыкой Гаврилина; она почти лишена слов — запоминаются только ее ритуальные причитания»[[262]](#footnote-263). Даже в очень слабом спектакле «Последний срок», поставленном Е. Лебедевым по В. Распутину, Шарко удалось проявить определяющие свойства своей актерской индивидуальности, самостоятельно выстроив роль.

Не только Шарко, но и многие другие актеры БДТ — И. Смоктуновский, П. Луспекаев, Е. Копелян, С. Юрский, О. Басилашвили, Э. Попова, О. Борисов, Н. Тенякова, Ю. Демич, Г. Богачев, В. Медведев, В. Ковель, позднее О. Волкова, А. Толубеев, А. Фрейндлих, В. Ивченко — порой «режиссировали» исполняемые роли и привносили в спектакль собственные ритмы.

Нельзя сбрасывать со счетов и не поддающееся изучению и анализу, но, безусловно, важное влияние актеров друг на друга. Особенно если это касается актеров незаурядных — а ими труппа БДТ была богата всегда. В воспоминаниях Басилашвили о Луспекаеве, помимо естественной человеческой теплоты, явственно прочитываются и взаимоотношения сугубо профессиональные, взаимоотношения мастера и стажера: «Я окончил хорошую школу и очень благодарен своим учителям и режиссерам. Но мои ежедневные показы Луспекаеву стали для меня еще одной школой актерского мастерства <…> Говорят, что я {80} хорошо, в конце концов, сыграл Андрея [в “Трех сестрах”. — *А. В*.]. Этому я во многом обязан Паше Луспекаеву…»[[263]](#footnote-264)

\* \* \*

Определяя специфику режиссуры Товстоногова и ее отношения с актерскими созданиями, В. Семеновский писал об «интонации и концепции, которые пытаются слиться, но так и не обретают единства». Подобно тому, как в «Трех мешках сорной пшеницы» содержащие лирическое начало сценография и музыка «сталкиваются с полифонией бытовых подробностей» и «тоскливой достоверностью» предметов крестьянского быта, «актеры тоже “сталкиваются” друг с другом: те, кому явно нравится психологическая определенность режиссерских заданий, и те, кто играет, не “вживаясь” в характер, а интонируя образ, наполняя его музыкальностью, внутренней пластикой». Так, Н. Тенякова в роли Веры «как всегда… играет так, словно жесткая регламентированность сценического контекста ее не касается», и лучшие моменты в ее исполнении возникают, когда она «перестает заботиться о соблюдении житейской логики и видимого правдоподобия»[[264]](#footnote-265).

Товстоногов был очень чуток к способности актера находить личностную трактовку и выстраивать стройный законченный рисунок роли. Создавая рельефно очерченную среду обитания и жесткие «предлагаемые обстоятельства», он не навязывал актеру концепцию образа, замкнутую строгими причинно-следственными рамками. Как из романа можно вычленить сугубо драматургическую фабулу или ряд фабул, так и организованные с помощью «романной структуры» спектакли БДТ были населены актерскими творениями, несущими субъективное преломление драматизма или трагизма существования. Наиболее точная формулировка этой специфической особенности товстоноговской режиссуры принадлежит К. Рудницкому: «Композиции Товстоногова — жесткие, тщательно рассчитанные, выверенные по метроному. <…> Однако прочный режиссерский каркас постановки непременно предусматривает такие вот важнейшие мгновения, миги полной актерской свободы». Актеру «в этот момент все дозволено — и прибавить, и убавить»[[265]](#footnote-266).

В самых «эпических» постановках БДТ драматические и трагические моменты, поэтические «взрывы» у актеров не выглядели чужеродными. В таких выдающихся спектаклях, как «Варвары», «Три сестры», «Мещане» возникала полифония мироощущений и способов действования персонажей, их разновекторных манер сценического существования, {81} драматично взаимодействующих с безжалостным объективным течением исторического времени, в которое они погружены. Наиболее близка к такому режиссерскому решению оказалась драматургия Горького, но были и победы, связанные с другими авторами, в том числе и при инсценировках прозы.

Режиссуре Товстоногова был близок данный тип творческих взаимоотношений с актером — не случайно такой плодотворной оказалась его работа в «Современнике» над спектаклем «Балалайкин и Ко» (1973). Актеры «Современника», как и актеры БДТ, умели самостоятельно «режиссировать» роли, Товстоногов же обладал способностью органично вплетать эти индивидуальные актерские партитуры в общую структуру спектакля.

\* \* \*

Но временами как стилистика, так и проблематика, которую несли отдельные актеры БДТ, не отвечали основному тону товстоноговских спектаклей. Так, тема личной независимости и ответственности человека за все с ним происходящее (характерная для таких разноплановых актеров, как Шарко и Борисов) входила в противоречие с идеями, господствовавшими в целом ряде постановок театра, особенно начиная с середины 1970‑х годов. Наиболее полно и точно выражал эти идеи Товстоногова Е. Лебедев.

«В каждой группе, в каждом ансамбле среди артистов должен быть лидер, артист, обладающий безошибочной интуицией… Таким лидером в труппе Большого драматического театра является Евгений Лебедев», — писал Товстоногов[[266]](#footnote-267). В буквальном смысле считать Лебедева лидером труппы, включающей такие крупные и несхожие актерские индивидуальности, конечно, невозможно. Но для режиссера он, судя по всему, действительно олицетворял нечто концептуально близкое. «Лебедев очень чуток к драматическому несоответствию человеческой личности и жизненных обстоятельств»[[267]](#footnote-268), — отмечала Беньяш. Причем «виноватыми» в его трактовке чаще оказывались обстоятельства, а не лебедевские герои, живущие как бы в страдательном залоге. Его Тихон в «Грозе» с особым пафосом обвинял в смерти Катерины Кабаниху, его Монахов в «Варварах» — всех окружающих: возглас «Господа, вы убили человека…» актер сделал кульминацией роли.

Когда-то чеховский Иванов на сочувственное предположение: «Знаешь что? Тебя, брат, среда заела!» — отвечал резкой отповедью и монологом, полным яростного самообвинения. А сыгранный Борисовым Григорий Мелехов («Тихий Дон», 1977) — при том что «история гонит и травит Григория Мелехова, как одинокого волка», — выводил на первый план тему вины и возмездия «за всех, кого он сам, бездумно, {82} сгоряча, куражась удалью и бравируя отвагой, убивал, казнил, топтал»[[268]](#footnote-269). С героями Лебедева дело обычно обстояло иначе: «Веришь — освободись Монахов от вечного унизительного страха, и с него как шелуха спадет озлобленность. <…> Дайте ему один только проблеск веры в лучшее, освободите от постоянной боли, и Монахов избавится от горького позерства»[[269]](#footnote-270).

Актерская техника Лебедева находилась в созвучии с такой трактовкой роли. «Удивительна способность Евгения Лебедева изменять себя. Без помощи грима, освещения, обстановки. Одним только *внутренним приспособлением* актерского аппарата *к обстоятельствам*». Часто проявляющаяся в его героях, столь подвластных меняющимся обстоятельствам, «неожиданность психологических превращений — не только свойство таланта Лебедева, но и его настоятельная потребность»[[270]](#footnote-271).

Есть нечто общее в технологии построения спектакля Товстоноговым и в выстраивании роли Лебедевым. Как у Товстоногова встречалась «излишняя щедрость красок и подробностей»[[271]](#footnote-272), так Лебедеву был свойствен «переизбыток средств, азарт новых напластований, которые уже не только делают роль более сочной, но и утяжеляют ее»[[272]](#footnote-273). «Товстоногова иногда, и не без оснований, упрекают в невыдержанности стиля» — он предпочитает аккорд, и «чем больше неожиданных нот в этом аккорде, тем лучше, — отмечал Юрский. — Да, иногда случается диссонанс, даже просто разноголосица. <…> Мне приходилось сталкиваться с режиссерами, и весьма талантливыми, придерживающимися совершенно другого взгляда: если задумано трезвучие, то всякая четвертая нота недопустима, она лишняя. Так что размах, жадность к обилию обертонов являются особенностью именно товстоноговской режиссуры»[[273]](#footnote-274). В свою очередь, в лебедевских Щукаре («Поднятая целина») или Ангеле «Д» («Божественная комедия») «переизбыток выдумки, смешных трюков, разнообразных приспособлений подчас смешил, а подчас и утомлял зрителей»[[274]](#footnote-275).

Тема влияния обстоятельств на поведение, поступки и саму личность человека часто стояла в центре товстоноговских спектаклей. «Надо приплюсовывать новые обстоятельства»[[275]](#footnote-276), — характерное высказывание этого режиссера при работе с актерами. Роль детализированного воплощения среды, окружающей человека, и обилия нюансов и разнонаправленных побуждений в поведении сценического персонажа {83} резко возрастала. Актерская природа Лебедева была наиболее близка товстоноговской концепции драматического героя.

В случаях, когда тщательная разработка деталей не затеняла и не дробила основную линию роли, лебедевские персонажи демонстрировали совсем иную меру обобщения. Так, в «Моей старшей сестре» актер, замечательно игравший Ухова, строил сценический образ «из мельчайших бытовых деталей и подробностей», но здесь они были не самоценны, благодаря им обнажалась «самая суть человека» — через «взгляды, привычки, предрассудки, сросшиеся с самой натурой человека», проявлялась его готовность принять, не подвергая сомнениям, укоренившуюся в обществе «формулу жизни»[[276]](#footnote-277).

Зависимость от обстоятельств лебедевские герои демонстрировали даже в душевной сфере. Самообвинения не характерны для его героев. Одной из самых крупных неудач в творчестве актера стала роль Рогожина. Лебедев не играл страстной одержимости Рогожина — и тем самым уходил от темы ответственности своего персонажа за ход событий. Характерны определения, данные его герою критикой: «томимый необходимостью действовать», «назначенный безвинно в убийцы». «Невольный преступник, он самая безусловная жертва своего преступления»: до его совершения Рогожин служит «орудием» «этого страшного мира», а «после преступления Рогожин Лебедева и сам превратился в жертву»[[277]](#footnote-278).

Товстоногов был безусловно прав, говоря, что «Лебедеву свойственно становиться адвокатом своих персонажей»[[278]](#footnote-279). В «Варварах» (1959) актер играл Монахова как «человека нервического, терзаемого комплексом неполноценности», «Карандышева, которому удалось все-таки жениться на красавице», «маленького ущербного человека»[[279]](#footnote-280). «И уже, кажется, не остается никаких оснований для снисхождения, уже готов портрет подлеца, “мелкого беса”, а что-то мешает, сопротивляется, хуже — вызывает сочувствие»[[280]](#footnote-281). В «Дяде Ване» (1980) лебедевский профессор Серебряков также вызывал у зрителя «сложные чувства вплоть до жалости, сочувствия и, как это ни парадоксально, даже любви»[[281]](#footnote-282).

Даже в моменты, когда герой Лебедева возвышался над ситуацией и самим собой — а такие моменты были дарованы и его Монахову, и Бессеменову, и Холстомеру, — актер не играл трагизма переломных душевных состояний, а показывал последовательную сменяемость состояний и оценок, возникающих по причине новых побудительных {84} обстоятельств: смерть Надежды Монаховой, попытка самоубийства дочери Бессеменова Татьяны, старость Холстомера. Его герой начинал видеть какие-то вещи иначе, но для этого ему редко приходилось что-то ломать в себе, обвинять себя, вступать в острый конфликт с собственным прежним видением. Внутренняя конфликтность, душевная борьба не были лейтмотивами в творчестве Лебедева. Играемые им персонажи были объемны, многомерны («упрямый и бесчеловечный в мещанской своей ограниченности, Бессеменов Лебедева человечен и даже велик в своем горе»[[282]](#footnote-283)); могли переживать, как Холстомер, «минуты потрясающих узнаваний-прозрений»[[283]](#footnote-284), но ни раскаяния, ни самоосуждения они не ведали. В самые взрывные, эмоционально насыщенные и вызывающие сильнейшее сопереживание зрителя моменты актер оставался в рамках драматического, а не трагического.

Показательно, что Лебедев был так органичен в сложной композиции спектакля «История лошади» (1975), где сцены старости Холстомера перемежаются с воспоминаниями и погружением в прежнюю жизнь. Здесь, как и в других лебедевских ролях, в центре — не душевная борьба, а сплетение побуждений, мотивов, мыслей, весьма несходных и даже разнонаправленных, однако не ставящих его героя перед проблемой выбора. Решения, влияющие на его судьбу, принимались другими, и благодаря им верх брала то одна, то другая ипостась его персонажа, и с удивительной легкостью возвращался его герой в свою полную иллюзий молодость. Холстомер «не предстает перед нами праведным существом, не причастным к жизни, ее соблазнам и противоречиям. Он — причастен и сознает это», — писал Костелянец. И, сознавая и приемля собственное несовершенство, герой Лебедева не стремится быть судьей и над другими: «Звездные часы своей жизни, о которых он вспоминает с упоением, Холстомер пережил рядом с князем и Феофаном. Не только рядом, но вместе с ними, благодаря им он был счастлив и не скрывает этого»[[284]](#footnote-285). Басилашвили, игравший в спектакле роль князя Серпуховского, относился к своему герою гораздо строже. Позволяя «угадать в Серпуховском возможность иного развития»[[285]](#footnote-286), Басилашвили тем самым возлагает на князя ответственность за его судьбу. Лебедевский же Холстомер принимает и жизнь, и себя самого такими, каковы они есть. Трактовка образа Л. Толстым и актерская тема Лебедева в данном случае находились в полной гармонии.

Тему тотальной зависимости человека от условий, в которые он поставлен, Товстоногов сделал центральной в своем «Ревизоре» {85} (1972) — но на этот раз вступив в противоречие с драматургической основой и не получив, в отличие от других своих спектаклей, подкрепления в актерской индивидуальности Лебедева.

Синдром снисходительного, едва ли не жалостливого отношения к гоголевским персонажам проявился задолго до товстоноговской постановки «Ревизора». Еще на рубеже 1950 – 1960‑х годов П. Громов писал в связи со спектаклем Малого театра, что «в последнее время пошла такая мода — смягчать Гоголя»[[286]](#footnote-287). В 1970‑е сентиментализация Гоголя, резкое расхождение с жанровой природой его пьес стали характерным явлением[[287]](#footnote-288). Призыв Товстоногова «забыть, что это должно быть смешно, забыть, что играем комедию», сделать стержнем спектакля «страх»[[288]](#footnote-289) находился в общем русле тенденций того времени.

Такой подход приводил к неизбежной переориентации спектакля на фигуру городничего — именно его, считал Товстоногов, «надо поставить в центр». Как убедительно доказывает Костелянец, «сама задача превратить городничего… в фигуру драматическую и вызывающую то ли сочувствие, то ли даже сострадание, не имеет оправданий в тексте пьесы. <…> При таком подходе трудно постигнуть и раскрыть диалектику взаимоотношений, складывающихся между двумя главными лицами комедии» — Сквозник-Дмухановским и Хлестаковым, которые «совместно движут коллизию “Ревизора” и совместно ее углубляют». Гоголевские герои «совсем не со страху опознали… в Хлестакове большое начальство. Чем-то он их и прельстил, даже обворожил… Страх перед неизвестным чиновником срастался с мечтой о нем. “Мечты” персонажей “Ревизора” — одна из движущих сил всего действия». У Гоголя происходит «цепная реакция неудержимо проявляющих себя вожделений, стимулируемых Хлестаковым. Он, эта фитюлька, как бы открывает тот шлюз, за которым таился и не мог ранее прорваться поток низменных желаний и мечтаний»[[289]](#footnote-290).

\* \* \*

«Центр тяжести» оказался сдвинутым и в другом спектакле БДТ — «Прошлым летом в Чулимске» (1974). Здесь проявились рецидивы способа построения спектакля, использовавшегося в «Идиоте» и «Горе от ума» (где, в отличие от вампиловского спектакля, они были художественно оправданными). В этой постановке режиссер резко противопоставил Валентину остальным персонажам и передал ей функции первой скрипки. Такое сценическое решение противоречило архитектонике пьесы и не опиралось на незаурядную актерскую индивидуальность, {86} которая необходима при подобной «центростремительной» ориентации спектакля.

В сложной полифонии вампиловских пьес, где в общем ходе действия значим и разработан каждый голос, встречаются тем не менее своего рода персонажи-камертоны — как Шаманов в «Прошлым летом в Чулимске», Зилов в «Утиной охоте», — от сценического воплощения которых зависит художественная удача или неудача всей постановки. Дело не в том, что Зилов или Шаманов — центральные герои. Драматургия XX века далеко не всегда соединяет в одном персонаже наиболее активного участника событий и фигуру, ключевую для понимания поэтики пьесы. В пьесе Э. Радзинского «104 страницы про любовь» канонам драматического героя в наибольшей мере соответствует Электрон Евдокимов — именно он выбирает, решает, переживает катастрофу, осмысляет последствия своих действий. Но не ему, а Наташе отдан характерный для Радзинского (да и вообще для искусства 1960 – 1970‑х годов) лейтмотив — драматизм нашей каждодневной жизни, в которой ничто не возможно «еще раз», в которой не бывает ни дополнительных сто пятой или сто шестой страниц, ни «билетика на второй сеанс», и возможность совершить нравственный выбор дается лишь однажды — в запрятанный среди будней день, «в четверг и больше никогда». (Характерно, что название пьесы Радзинского в БДТ было переиначено: «Еще раз про любовь».)

Интересно сопоставить трактовку Наташи у Т. Дорониной в спектакле БДТ и у О. Яковлевой в спектакле А. Эфроса. Ощущая скоротечность жизни, ставящей человека перед необходимостью неотложного принятия решений, Яковлева улавливала внутренний драматизм поступков своей героини. Обгоняющие друг друга интонации, задыхающийся, как на бегу, ритм ее существования, поступки, чуть ли не опережающие акции, их вызвавшие, — в этом лихорадочном состоянии Наташа Яковлевой выбирала модель поведения, столь же проблематичную, как и у ее антипода Электрона Евдокимова. У Дорониной героиня Радзинского была безоговорочно оправдана. Для ее Наташи все было ясно, все заранее решено — не случайно ее отношение к Евдокимову казалось снисходительно-взрослым. Концепция роли противоречила драматической коллизии пьесы. Дорониной в тот период вообще было свойственно играть внутреннюю правоту своих героинь, что иногда вступало в противоречие не только с драматургией, но и с режиссерской концепцией. (Так произошло с великолепно сыгранной ею Лушкой в «Поднятой целине», где актриса «переиграла» — вопреки замыслу Товстоногова — даже Луспекаева — Макара Нагульнова[[290]](#footnote-291).) {87} «104 страницы про любовь» требовали более неоднозначного отношения актрисы к своей героине.

В спектакле БДТ «Прошлым летом в Чулимске», при отдельных актерских удачах (Копелян, Борисов, Демич), и поэтика, и проблематика вампиловской пьесы оказались искажены. В Шаманове Лаврова, по справедливому замечанию критика, недоставало «внутренней неустроенности»[[291]](#footnote-292). В отличие от постановок пьес Володина на рубеже 1950 – 1960‑х годов, БДТ 1970‑х не смог уловить тембров и обертонов современной драматургии, почувствовать шукшинскую или вампиловскую специфику. Точное актерское попадание в роли Шаманова отсутствовало. Тем самым не было возможности проявить личностное, авторское отношение театра к Вампилову — ведь в БДТ право на обладание собственным лирическим голосом было раз и навсегда отдано актеру, режиссерский же был слышен редко. Наиболее откровенно и в полную силу он прозвучал в «Хануме» (1972).

Разумеется, не в том дело, что голос Товстоногова, читающего стихи Г. Орбелиани, звучал в спектакле в буквальном смысле. В общем строе спектакля ощущалось присутствие режиссера-автора. В спектакль был привнесен редкий для БДТ вне актеров существующий, но на актеров влияющий сценический ритм. Актеры словно прислушивались не только к себе и своим партнерам, а к кому-то или чему-то еще, истаивающему на черном фоне увеличенных фресок Пиросмани. К чему-то почти утраченному и потому особенно драгоценному и щемящему. Это было совсем не в жанре пьесы, но странным образом оказывалось необходимым, оттеняло ее эстетику, своим аккомпанементом ярче выявляло ее собственные контуры.

Но во многих спектаклях Товстоногова особые, личностные отношения с пьесой, с ее образным миром не выстраивались. Хотя кого-то — как Чехова и Горького — режиссер явно предпочитал, а некоторых авторов в его постановке и вообразить невозможно. Наиболее благополучно складывались отношения с драматургией Горького, что доказали такие выдающиеся спектакли БДТ, как «Варвары» и «Мещане». Горьковские пьесы, с заложенным в них богатством и разнообразием напряженных историко-социальных, общественных и внутрисемейных отношений, отвечали избранному Товстоноговым методу построения спектакля. И, что немаловажно, сама горьковская интонация, в которой позиция стороннего наблюдателя и жесткого аналитика неожиданно пересекается с сочувствием к персонажу и глубинным пониманием его психологии, совпадала с товстоноговской. Но в большинстве случаев во взаимоотношениях с драматургическим материалом недоставало личностного оттенка, оттенка субъективности.

{88} Юрский справедливо заметил, что «первым и решающим толчком к замыслу спектакля для Товстоногова всегда является пьеса… — фактор объективный, а не субъективный образ, который просится наружу и ищет драматургическое произведение как форму излияния»; и развивался этот режиссер не «в глубь себя, в глубь своей темы», а «вширь»[[292]](#footnote-293). Завлит театра Д. Шварц, долгие годы самоотверженно и плодотворно работавшая с Товстоноговым, на вопрос: «Кто предлагал пьесы: вы или Товстоногов? Как отбирали репертуар?» — ответила: «Он редко предлагал»[[293]](#footnote-294).

«Примечательно то уважение, которое Товстоногов проявляет к внутренним необходимостям авторского материала, хотя бы и не совпадающего с внутренними необходимостями режиссера», — писала в одной из рецензий И. Соловьева[[294]](#footnote-295). Однако такое «уважение» парадоксальным образом приводило не к выявлению, а к утере стиля драматурга. Индивидуальность может быть познана только другой индивидуальностью, какие бы шероховатости и несовпадения при этом ни возникали. Отказываясь от выражения собственной субъективной точки зрения, от ситуации творческого диалога, Товстоногов одновременно утрачивал и партнера по этому несостоявшемуся диалогу. На уровне отдельных актерских работ проблема жанра и проблема стиля разрешались, но это не касалось спектакля в целом.

Товстоноговские спектакли оказывались словно бы лишенными собственного тембра — в отличие от постановок работавших в те годы в Ленинграде Г. Опоркова, П. Фоменко, К. Гинкаса, Е. Падве, Г. Яновской, чьи создания не обязательно были цельными, но всегда — целостными. Актеры БДТ не получали возможности соотносить свои индивидуальные партии с общей мелодией спектакля, оказывались в безвоздушном пространстве. Для существования спектакля требуется, чтобы он был чем-то сцементирован. Раз это не найдено на стилистическом уровне — должна произойти какая-то подмена. Товстоногов стал выстраивать для персонажей своих спектаклей не эстетический, а историко-социальный контекст.

«Товстоногов — театральный романист, раздвигающий в спектакле рамки драматургической структуры» — так определил специфику режиссера Д. Золотницкий[[295]](#footnote-296). Об «эпическом восприятии», о «полифонизации» спектакля, исследующего саму действительность, писали и другие театроведы. Но когда рамки раздвигаются слишком широко и начинает исследоваться «сама действительность», выходящая за пределы образного мира пьесы, это чревато серьезными потерями. Юрский {89} вспоминал подготовку спектакля «Три сестры»: «Мне казалось: где-то в финале работы мы потеряли чеховскую атмосферу. Вышел воздух из спектакля. Не за что держаться. Проваливаешься»[[296]](#footnote-297). Однако если в «Трех сестрах», хотя и утративших стилистическую соотнесенность с чеховской пьесой, явно присутствовало образное режиссерское решение, объединявшее в неразрывный комплекс персонажей, сценические события и угол зрения, под которым они поданы, то со многими спектаклями БДТ дело обстояло еще сложнее.

Проблема стиля остро стояла не перед одним Товстоноговым. Послевоенный русский театр, ориентированный на упрощенно понятый «мхатовский метод», сталкивался с серьезными противоречиями. Этой теме посвящена одна из наиболее глубоких теоретических работ тех лет — статья П. Громова «Ансамбль и стиль спектакля». «Уже в течение ряда лет, — писал исследователь, — мы все чаще и чаще в самой театральной практике наблюдаем то, как единое, целостное, гармоническое произведение искусства театра — спектакль — превращается в некую сумму более или менее интересных актерских образов, т. е. в произведение искусства только лишь актерского, а не театрального — в точном смысле этого слова. Между тем эти два понятия далеко не совпадают друг с другом. Сумма актерских образов, даже очень интересных, даже единых в смысле методологии игры, специфических приемов и приспособлений, еще не есть спектакль». Даже «самый блистательный актерский ансамбль не скроет от зрителя отсутствия специфически режиссерской организации целостного спектакля». Именно режиссура обеспечивает в современном театре стилевое решение спектакля. «Понятие стиля — наиболее существенное определение искусства театра. Когда мы подходим к вопросу о стиле, мы подходим тем самым к качественной определенности данного спектакля»: «ведь различие способов построения мизансцен и образа спектакля — это не просто различие технологии, это различие содержания». «“Умирать в актере” — это значит уничтожать композицию, сводить ее к сумме образов»[[297]](#footnote-298). А такое часто происходило с БДТ, с родственными ему «Современником», МХАТом и множеством других театров, где режиссер не стремился стать автором спектакля и не ставил перед собой проблему стиля как таковую.

Показательно, что Товстоногов категорию стиля не использовал, подменяя ее мхатовским термином «природа чувств».

Художественное единство могло родиться в случае, когда принцип построения спектакля как суммы автономных актерских образов совпадал с его центральной поэтической идеей. Так случилось с «Тремя сестрами», где разобщенность героев создавала особое поле драматического напряжения, и «Мещанами», изображавшими «Вселенную {90} дома, где каждый — в себе, как-то громко, вопяще, публично — в себе», и «ни у кого не хватает великодушия хоть подыграть другому»[[298]](#footnote-299).

\* \* \*

Над спектаклем «Три сестры» (1965) Товстоногов с начала и до конца репетиций работал один. Это был в полной мере «его» спектакль. Может быть, проглядывало и стремление подтвердить, подчеркнуть свое авторство — репетиции зафиксированы в документальном фильме «Сегодня — премьера». Каким же предстал этот спектакль перед зрителем?

«Спектакль лишен лирической, музыкальной интонации, какая была во мхатовской версии чеховской пьесы…»; он «строился на контрастах, резких, сгущенных красках, напряженных, нервных ритмах»[[299]](#footnote-300). Здесь показан «Чехов по-новому трезвый и неутешительный»[[300]](#footnote-301). (Заметим, что Товстоногов в своей постановке точно определил болевой центр времени, что аналогичное режиссерское истолкование чеховской драматургии стало характерным для русского театра второй половины 1960 – 1980‑х годов и проявилось у таких разных режиссеров, как А. Эфрос, М. Захаров, Ю. Любимов.)

В I акте спектакля, отмечали рецензенты, «партитура небывало подробна», много внимания уделено мелочам: режиссер показывает и ординарца с самоваром, и группы персонажей, подготовившиеся для фотографирования. Но «всякая деталь полна значения», все эти «крошечные происшествия» передают «пульсацию жизни»[[301]](#footnote-302). Детальная проработка подробностей и внешне незначительных событий, свойственная многим спектаклям Товстоногова, здесь была не самоцелью, а подчинялась центральной художественной идее постановки, входила в ее образную структуру, не дробя действие, а подключаясь к его развитию как необходимый компонент. Критика отмечала, что «жадность» режиссера к мелочам «придает течению спектакля характер эпический. <…> Время идет сквозь этот спектакль с поразительной, почти физической ощутимостью»: каждое действие «будто оползень, с грохотом убивает надежды», атмосфера меняется, «все труднее дышать»[[302]](#footnote-303). Вряд ли уместен здесь термин «эпический», употребленный Рудницким. Режиссерское построение «Трех сестер» было действенным, течение времени, при всей его замедленности — острым, конфликтным, вовлекающим персонажей в цепь сложных драматических ситуаций и требующим от них выбора собственной линии поведения. Герои спектакля были не только жертвами, но и соучастниками движения времени, {91} которое воплощалось на сцене как режиссерскими, так и актерскими средствами.

В последнем акте мизансцены становились строгими и статичными — зримо выражая, что чеховские герои «бремя несут поодиночке»[[303]](#footnote-304), каждый все сильнее замыкается в собственном мироощущении и в собственном способе действования. Это было закономерным итогом развития мотивов, увертюрно прозвучавших еще в начале спектакля, где «сестры — каждая сама по себе» и «у каждой — своя мечта и для каждой — своя Москва»[[304]](#footnote-305).

Действие открывала Ольга — Шарко: «драматична эта нарочито выпрямленная… фигура»[[305]](#footnote-306), в которой «нет смирения перед жизнью» — напротив, «что-то мятежное, непреклонное в ее подтянутой фигуре, гордо закинутой голове, прямом негодующем взгляде». «В ее страдании острая боль, но нет жалобы»[[306]](#footnote-307). Она «остро и неожиданно трагична»[[307]](#footnote-308). Вершинин — Копелян, «немолодой, мешковатый и очень обыкновенный подполковник», поражал воображение «пренебрежением общепринятыми условностями и умением всегда быть самим собой»[[308]](#footnote-309). В Соленом — Лаврове рисунок роли определяла «программная, вызывающая бестактность, непопадание в общий тон, настойчивость, с какой он привлекает к себе внимание»[[309]](#footnote-310), в сочетании со скрытым страданием и острым чувством одиночества.

Тревожной нотой звучал в спектакле дуэт Ирины — Э. Поповой и Тузенбаха — С. Юрского. Юрский открывал в Тузенбахе «под милым, смешным, нелепым» — «болевую точку»: «под слоем благопристойной и упорядоченной до педантизма жизни есть трещина. Что-то внутри расколото пополам, края зазубрены и не совпадают, не могут соединиться»[[310]](#footnote-311). Юрский — Тузенбах видит не Ирину, а «творение собственной мечты», проявляя «восторженность почти религиозную», мечтая «слишком страстно». Он «живет мимо жизни», действует «в полном разрыве с обстоятельствами, возможностями, фактами»[[311]](#footnote-312). А что же Ирина? «Душа ее так “дальнозорка” и так привыкла через головы окружающих смотреть в прекрасное далеко», что даже перед дуэлью Тузенбаха с Соленым она «путает нарастающую тревогу с нетерпеливым ожиданием завтрашнего отъезда». «Рядом с собой людей и события она видит неотчетливо». «Вот Ирина улыбнулась комплименту Федотика, но чуть-чуть, и ускользнула улыбка. Настроения меняются {92} быстро, состояние колеблется. Все, что ее задевает, вызывает непрерывную волну негромких реакций. Напряжение ожидания так сильно, что реалии окружающего мира вырывают Ирину из этого состояния ненадолго. Секунды, и она уже опять не здесь, а где-то там, в сокровенных мечтах о будущем». «Трагическая ошибка Ирины» — «жизнь, прожитая в ожидании будущего» и бесповоротно «упущенное настоящее»[[312]](#footnote-313). И среди этих фигур, каждая из которых по-своему незаурядна и по-своему драматична, скользила хозяйка жизни — блистательно сыгранная Л. Макаровой Наташа, «бесшумная, быстрая», «вся в рюшках и воланах, в оборочках и буфиках», чей голос «звучит в другом регистре», словно «мучительное мелодическое сверло»[[313]](#footnote-314).

\* \* \*

Но при всем обилии актерских удач, при всей глубине трактовки большинства чеховских персонажей в этом спектакле, хрестоматийным и до сих пор непревзойденным стало исполнение роли Андрея Прозорова. Перефразируя известное высказывание о Луспекаеве, который «навсегда сыграл Ноздрева», можно сказать, что Басилашвили «навсегда сыграл» Андрея Прозорова.

Этого актера, воспитанника школы-студии МХАТа, Товстоногов пригласил еще в период работы в Ленинградском театре им. Ленинского комсомола. На первых порах «двигался он медленно, сложно». Но уже в ранних своих ролях проявил умение видеть «драматические нотки в судьбе героя», отмечать «виновность как будто безвинного, несостоятельность вроде бы состоявшегося человека» — короче говоря, «нечто схожее с чеховским Андреем Прозоровым».

В «Трех сестрах» Басилашвили «играл драму человека, который видит, понимает происходящее вокруг и с ним самим, но из желания “обогнуть” неприятные обстоятельства все безнадежнее увязает в трясине собственной бесхарактерности»[[314]](#footnote-315). Знаменитый монолог из III акта Андрей Прозоров в товстоноговском спектакле произносил не перед сестрами, а наедине с собой — здесь звучала и попытка самооправдания, и почти против его воли зарождающееся и растущее осмысление трагизма своего положения и собственной вины. Актер «с истинным потрясением передал всю муку, которую терпит Андрей, пусть и опустившийся, и слабый, его жажду понять глубинный смысл окружающего»[[315]](#footnote-316).

В сотрудничестве с актером Товстоногов глубоко постиг «многозначительную чеховскую тайну» — «чем ниже опускается Андрей, тем шире становятся его суждения, его взгляд на мир. Если поначалу он {93} сосредоточен на мыслях о своей судьбе, то в последнем акте он мучительно размышляет не столько о себе, сколько о жизни вообще»[[316]](#footnote-317). Развитие образа, созданного Басилашвили, шло одновременно по двум все дальше и дальше расходящимся руслам. Выстраивая сценическую жизнь своего персонажа по психологическим мотивировкам, Басилашвили в Андрее Прозорове (как позднее в Войницком из чеховского «Дяди Вани») играл метафизическое содержание. Как ни парадоксально это звучит, но именно Товстоногов помогал свято уверовавшему во мхатовский метод Басилашвили обретать уверенность в моменты, когда необходимо было за пределы этого метода выйти. Сохраняя во время репетиций весь внешний ритуал и лексику работы «по методу», Товстоногов никогда не вводил в жесткие рамки внутреннюю суть играемой актером роли. Она могла изливаться у каждого актера свободно, далеко перехлестывая через барьеры и «психологического рисунка роли», и «правды характера», и всех причинно-следственных, прозаических связей.

Не всегда эти моменты бывали поняты и приняты критикой. Так, по поводу сыгранного Басилашвили Войницкого Беньяш сетовала: «взвинченность, воспаленность его реакций смешна, потому что *неадекватна конкретному поводу*»[[317]](#footnote-318). Думается, суть играемого актером образа лучше поняла И. Вергасова: «Его дядя Ваня, одичалый от деревенской жизни, неуклюжий, согнувшийся от сидения за столом, внезапно ошарашен догадкой о бессмысленно погубленной судьбе. И тогда в срыве крика, в ярости, в спонтанном волевом жесте, в неожиданном бунте вдруг вырывается прежде скрытая и подавленная, поистине медвежья сила»[[318]](#footnote-319).

Басилашвили обладает способностью играть перипетийные «переключения» сценического мышления в другой проблемный пласт, в иной душевный регистр, где не срабатывают житейская логика и обыденная мораль, где человек остается наедине с кардинальными вопросами бытия. Когда-то В. Гюго утверждал, что драматическое искусство достигает своего истинного назначения, «открывая зрителю двойной горизонт… сочетая в одной картине драму жизни и драму совести»[[319]](#footnote-320). А наш современник М. Мамардашвили называл театр «своеобразным устройством для впадения в состояние сознания»[[320]](#footnote-321). В. Библер говорит об актуальности «формирования эстетически осмысленного, неповторимого образа нравственной перипетии» в культуре XX века — в эпоху, когда индивид чересчур легко «прилепляется к внешним моральным постулатам, — лишь бы поскорее избавиться от собственных, непереносимых {94} нравственных перипетий»[[321]](#footnote-322). Чеховские герои Басилашвили этих «непереносимых перипетий» не избегали.

Однако многие ли роли, сыгранные Басилашвили, давали ему материал для работы на пределе своих возможностей? По большому счету, он оказался отлучен от современной отечественной драматургии, сыграв в БДТ лишь второстепенных персонажей в пьесах Розова, Рощина и Радзинского. Володинского героя ему довелось сыграть в кино («Осенний марафон»), и он обнаружил точное попадание в авторскую проблематику и стилистику. Несмотря на большую занятость в репертуаре БДТ и обилие работ в классике, Басилашвили остался актером до конца нереализованным.

Особенно это касается ролей, находящихся вне рамок «школы переживания», — ролей как драматических, так и комедийных. В немногочисленных работах этого плана Басилашвили продемонстрировал и иные взаимоотношения актера с ролью, и иначе протекающий процесс создания образа.

Играя Ксанфа в «Лисе и винограде» Г. Фигейредо (1967, второй вариант спектакля), актер, как описывал Золотницкий, «*любуется* про себя *парадоксами характера*, смакует их. Это *высокий комизм*»[[322]](#footnote-323). Второй раз с аналогичной ролью Басилашвили встретится только через десять лет, и то получит ее случайно, из-за болезни намечавшегося исполнителя. На вопрос интервьюера: «Вы рады, что будете играть Джингля?» — Басилашвили ответит в своем обычном духе: «Я в ужасе, хотя о роли мечтал»[[323]](#footnote-324). И блистательно сыграет Джингля практически с первой же репетиции. В «Пиквикском клубе» (1978) за недостатком времени у него не будет возможности проделать обычную процедуру, описанную в книге Юрского: после первых ярких интуитивных находок впасть в «период яростной самокритики, недовольства», и, когда «все найденное уничтожено им самим, испорчено», приняться за поиск новых ходов к образу[[324]](#footnote-325). В Джингле зрителям удалось увидеть роль, выстроенную Басилашвили на основе лаконичной образной формулы. В выразительном и рельефном рисунке актер существовал с той же удивительной свободой и органикой, какую он прежде проявлял в работах совсем другого склада. Герой Басилашвили демонстрировал здесь свой метод действования во всей первозданности и чистоте, без перегруженности психологическими деталями и приплюсовывания пресловутых «приспособлений».

«Юмор роли Басилашвили — в упоенности и четкости этой жизни в “зерне”», — описывала спектакль И. Соловьева. В речи Джингля «его {95} отрывистость забавна тем, как воинственна и повелительна; можно предположить, что артиста подзадоривал образ молодого наполеоновского маршала… Краткость боевого клича. Жест и грим с картины, где герой хватает знамя на Аркольском мосту. <…> Как кратко распорядится он, увидев подбитый глаз у одного из пиквикистов: “Сырой говядины! Средство против синяков!” Спас — и далее, далее!»[[325]](#footnote-326). И кто же из персонажей после этого обратит внимание на его короткие, не по росту, рукава и задумается о подозрительном знакомстве со «средствами против синяков?» Этому самоуверенному неудачнику и возвышенному вымогателю было нетрудно поразить воображение своих наивных компаньонов.

В «Пиквикском клубе», спектакле, в целом выстроенном совсем в ином ключе, чем Джингль — Басилашвили, у актера была достойная сценическая партнерша — Волкова в роли Рейчел. Возможно, именно она «спровоцировала» Басилашвили на такое решение образа или, по крайней мере, помогла утвердиться в нем. Ведь этой актрисе всегда были свойственны яркие сценические находки и замечательное чувство ритма. В дуэтах Волковой и Басилашвили складывалась «прекрасная зависимость партнеров друг от друга»[[326]](#footnote-327). Проявленная этими актерами общность эстетических устремлений позволила им создать свой «спектакль в спектакле», решенный в остром театральном рисунке.

Еще один памятный актерский дуэт — на этот раз Басилашвили и Юрского — состоялся в спектакле, поставленном Юрским по булгаковскому «Мольеру» (1973). Критика не случайно отмечала, что «Мольер еще более понятен благодаря Людовику — Басилашвили»[[327]](#footnote-328). Актер точно уловил как таящийся в его герое действенный заряд, так и специфический способ его реализации в структуре этого спектакля. В сцене ужина Людовик, не повышая голоса, не педалируя угрожающие интонации, с аристократической непринужденностью ронял сами по себе ничего не значащие светские реплики. Но в магнитном поле булгаковской ситуации — «правитель и художник» — они, как в ядерном ускорителе, разгонялись до таких немыслимых скоростей и высоких энергий, что были способны ураганом смести зыбкое благополучие Мольера, завоеванное им с таким трудом и унижениями. Во время этого ужина шел диалог не только конкретных людей, но их полярных статусов. Общение Мольера — Юрского и Людовика — Басилашвили, сидевших тет‑а‑тет за миниатюрным столиком, шло словно бы не напрямую, а посредством усилительного «эха», возникающего где-то в просторах свободного пространства сцены. Мольер — Юрский ощущал всю разрушительную мощь невинной внешне беседы еще до того, как реплики Людовика проходили все свои энергетические витки. Людовик — Басилашвили {96} также прекрасно сознавал весовую категорию изящно оброненных им фраз — и оттого с таким интересом и тайным удовлетворением наблюдал за их автономной жизнью. Он ощущал свою неограниченную, смертоносную для Мольера власть так, словно она материальна, словно ее можно повертеть в руках, полюбоваться и насладиться, как безделушкой, для прочих непомерно опасной.

\* \* \*

Совсем иначе, чем в «Трех сестрах», но не менее драматично строились диалоги и сценическое сосуществование персонажей в товстоноговских «Мещанах» (1965) — как «безобразная полифония личных воплей в одной комнате в одно время». «Скандал здесь парадоксальный эрзац единения», «закон скандала» держит этот мир: «мучительно бестактны все — и связаны этой бестактностью; осуществляют через нее свои контакты»[[328]](#footnote-329). Сложные драматические функции несло здесь оформление сцены (созданное самим постановщиком). Обычные с виду мебель и предметы обихода представали на фоне заурядных обоев в мелкий цветочек. Однако фон этот располагался не в виде стен дома, а в некотором отдалении, сам по себе — не создавая ощущения опоры и защищенности, словно за спиной горьковских героев была пустота. Впечатление же замкнутого круга, из которого не удается вырваться, возникало благодаря драматическому напряжению между персонажами.

«Вопиющее мещанство», которое принято было клеймить и обличать в советском театре, здесь предстало в своей человечной и страдающей ипостаси — мещанством «вопящим», словно восполняя отсутствие на сцене тех лет эрдмановских «Мандата» и «Самоубийцы». В Бессеменове — Лебедеве потрясала «жажда защитить свою правоту… сила его горя… просветленность его благодарной молитвы за спасение дочери»[[329]](#footnote-330). И незаметно Бессеменов Лебедева и Татьяна Э. Поповой приобретали укрупненный масштаб — и вот уже Бессеменов «не сквалыга, а Саваоф», для которого пропажа досточки через лужу свидетельствует о порче мира, а Татьяна — «принцесса в нищете» «из того же царственного дома, что Бессеменов»[[330]](#footnote-331).

Героиня Э. Поповой «производила впечатление странной силы. Силы немалой, но нереализованной и подавляемой постоянно»[[331]](#footnote-332). Когда она, «подняв для убедительности по два пальца на каждой руке, крикнет слова про две правды, то сила этого фанатизма преобразит Татьяну в вашем воображении в боярыню Морозову с темпераментом {97} протопопа Аввакума»[[332]](#footnote-333). Сама стилистика, в которой создавала роль Э. Попова, укрупняла этот образ. Когда она раз за разом поднимала вверх руки, словно пытаясь прихлопнуть что-то летающее над ее головой, — этот жест, вроде бы оправданный и с бытовой (ловит моль?), и с психологической (не мерещится ли ей эта моль от нервного перенапряжения?) стороны, в основе своей нес нагрузку жеста архетипического. Жеста безысходности, отчаяния, немой мольбы; жеста воздетых рук. Жеста, которому в его чистой форме ни бытовой, ни психологический театры не оставляли места, но в котором актриса ощущала потребность.

На послепремьерном обсуждении «Мещан», состоявшемся в БДТ, Костелянец заметил, что сыгранная Э. Поповой Татьяна вызывает желание увидеть эту актрису в роли леди Макбет. Но ролей такого масштаба и такого уровня обобщения на долю Э. Поповой пришлось немного. Шекспировскую героиню ей сыграть не довелось, и вершинами в ее творческой биографии остались Татьяна в «Мещанах» и Мадлена Бежар в «Мольере». Спектакли же, в которых режиссер предлагал ей сугубо житейские, обыденные мотивации или принижающе-сатирический оттенок (как в «Дачниках» и «Энергичных людях»), оказались ей внутренне чуждыми.

\* \* \*

Если в «Мещанах» или «Трех сестрах» разъединенность персонажей, несовпадение или даже столкновение индивидуальных мелодий были художественно оправданы, то в других спектаклях БДТ это звучало явным диссонансом. По поводу «Пиквикского клуба» И. Соловьева заметила, что в спектакле нет «единой лирической точки схода всех его мотивов»[[333]](#footnote-334). О «Дяде Ване» И. Вергасова написала: внешне спектакль напоминает прежние работы Товстоногова, вошедшие в золотой фонд, «но кажется, словно что-то утеряно — живая душа ли, значительность ли проблемы, острота ли концепции… Мы слышим чеховские слова — но их истинный смысл трудноуловим, мы следим за фабулой, но перестаем понимать глубинные связи событий, мы видим характеры хорошо известных героев, но не угадываем их судьбы. Каждый из актеров, словно чувствуя недостаток личной, все скрепляющей режиссерской интонации, играет свою пьесу в своем спектакле»[[334]](#footnote-335).

Ощущая необходимость изменений в эстетике своих спектаклей, Товстоногов попытался осуществить их не в режиссерской концепции, а путем приглашения в БДТ актеров — носителей новой для БДТ эстетики. Так в театре появились О. Волкова, Л. Малеванная, В. Ивченко, {98} А. Фрейндлих. Разумеется, это не могло решить проблем Большого драматического, а в чем-то их даже обострило.

С приходом Ивченко в БДТ появился актер, резко обособленный и по способу сценического существования, и по воплощаемой им концепции театрального героя. Если у Басилашвили, Копеляна, Шарко, Э. Поповой метод и основные лейтмотивы творчества хотя и не исчерпывались пределами, задаваемыми товстоноговской режиссурой, однако и не были ей явно антагонистичны, то Ивченко играл (вне зависимости от своих намерений) не только в изоляции, но иногда вопреки общей концепции спектакля и многим своим сценическим партнерам. Хотя именно этот актер способен остро ощущать взаимозависимость персонажей («Персонажи обусловливают друг друга. Так, нет Сатина без Луки, хотя они и встречаются на короткий миг»[[335]](#footnote-336)). Более органично складывались дуэты с В. Медведевым, В. Ковель, О. Волковой — актерами, близкими и по эстетике, и по энергетическому «накалу».

Герои Ивченко всегда реализуют свободу выбора. Как бы ни были они загнаны в угол и понуждаемы обстоятельствами, решение принимается ими — по большому счету — добровольно, и ответственность за него они несут в полной мере. Способ достижения цели и его Глумов («На всякого мудреца довольно простоты», 1985), и его Тарелкин («Смерть Тарелкина», 1983) не только избирают, но и изобретают сами. И за свой выбор расплачиваются сполна.

Он нередко привносит трагедийные мотивы в те роли, где драматургический материал этого не предусматривал — таковы трагическое прозрение Сатина в «На дне» или преувеличенный масштаб глумовского самопредательства в «На всякого мудреца довольно простоты». Если Копелян в осмыслении событий и коллизий мог отрываться от своих героев, «раздваивая» течение драматического действия, а Басилашвили видит, переживает и осмысливает драматические ситуации как бы «от имени» персонажей и, не расставаясь с ними, возвышает их до понимания бытийных проблем, то Ивченко интересуют главным образом такие моменты, когда его сценические герои сами себя перерастают, начиная мыслить на уровне всеобщих и общезначимых понятий и категорий. Ему близок космический трагизм, присущий поэтике Гоголя.

Роль Тарелкина начиналась у Ивченко (в полном соответствии с музыкальной партитурой А. Колкера) без экспозиции, с эмоциональной кульминации — «точно гонимый неодолимой силой, он вылетал из темноты на середину сцены со стоном пронзительным и протяжным. В отчаянной, как сигнал бедствия, “выходной арии” героя Ивченко звучал призыв к смерти и яростный укор миру»[[336]](#footnote-337). Такая логика развития {99} действия — сразу с высочайшей точки, со взрыва — была актером легко освоена. Композиция спектакля была нарушена самим режиссером, когда финал роли Тарелкина — этого смыслового и эстетического центра спектакля — не совпал с финалом сценического действия в целом. Знаменитый монолог Тарелкина в тюрьме звучал у Ивченко с подлинным трагизмом, вызывая ассоциации с гоголевским Поприщиным[[337]](#footnote-338). Финалом же спектакля Товстоногов сделал благополучный для Тарелкина эпизод с получением им высокой должности, никак не вытекающий из художественной логики образа, созданного Ивченко. Историческая перспектива персонажа, воплощенная когда-то в «Горе от ума» и «Мещанах» — на ином драматургическом материале, с помощью иного актера (Лаврова) и к тому же не так прямолинейно, — в «Смерти Тарелкина» оказалась явно неуместной. Финал спектакля, собственно, даже не ломал того, что было создано Ивченко, а просто выглядел излишним довеском, настолько необязательным, что он не бросал обратного отсвета на предыдущие эпизоды.

Когда в одном из интервью у Ивченко спросили, предпочел бы он сыграть Тарелкина по пьесе Сухово-Кобылина или все же Тарелкина в мюзикле Колкера (который и был поставлен в БДТ), актер ответил, что выбрал бы мюзикл. И в этом нет ничего удивительного. Мюзикл дал Ивченко возможность построить роль в стремительном движении, опираясь на ее самые общие контуры и силовые линии, не увязая в конкретике. И именно мюзикл дал темпоритмическую схему сценического существования Тарелкина. Некогда аналогичную функцию выполняла стихотворная пьеса, в дорежиссерскую эпоху задававшая (вне зависимости от своих чисто литературных достоинств) четкий метрический каркас действия. Начиная с 1930‑х годов, после насильственной ориентации всего отечественного театра на «мхатовский» метод, актерские навыки, связанные со стихотворной драматургией, а также с условным, предельно обобщенным ритмическим рисунком роли, постепенно утрачивались. В ЛГИТМиКе последним педагогом, понимавшим основные законы «стиходействия», был Л. Макарьев[[338]](#footnote-339). Мюзикл, заполонивший наши театры в 1970‑е, в завуалированной форме восстановил в правах театральную эстетику, искусственно изгнанную с нашей сцены на несколько десятилетий. Наиболее чуткие актеры сразу почувствовали возможности, мюзиклом предоставляемые. Что же касается режиссуры, то музыкальное построение могло отчасти решить проблему темпоритма спектакля, подменив режиссерское решение.

В «Смерти Тарелкина» потенциальные возможности мюзикла были реализованы Ивченко, Медведевым (Варравин), Ковель (Брандахлыстова) во всей полноте. Последняя блистательно проявила свою {100} еще в спектакле «История лошади».

\* \* \*

Проблемы, остро вставшие перед БДТ со второй половины 1970‑х, нашли более адекватное отражение не в ленинградской, а в московской критике. С одной стороны, это объясняется стремлением ленинградских рецензентов оградить БДТ от какой бы то ни было критики — справедливой или несправедливой — в связи с весьма негативным отношением к Товстоногову ленинградского обкома КПСС. С другой — более широким театральным контекстом, в котором оказывались товстоноговские спектакли в глазах москвичей, и, соответственно, более высоким уровнем требований, предъявляемых ими к режиссуре.

Во время московских гастролей БДТ 1983 года Вергасова так сформулировала проблемы, стоящие перед этим театром: достигнутое ранее «исчерпало себя», живое развитие театра требует «большей эстетической гибкости». Театр «нуждается в воспитании новых актерских сил (а талантливой молодежи явно не хватает в БДТ), в поисках “своей” драматургии, скрепляющей репертуар, в приходе молодых режиссеров», причем наиболее остра последняя проблема[[339]](#footnote-340).

Насколько разрешимы были эти коллизии?

Что касается актерской молодежи, то ее можно воспитать только при наличии собственной эстетической системы, авторской, неповторимой — чего в БДТ не было (Товстоногов предпочитал суммировать апробированное другими). Не случайно, когда Товстоногов все же почувствовал исчерпанность старого пути и настоятельную необходимость обновления театра, он приступил к этому через приглашение в свой театр зрелых актеров — носителей иной поэтики. Всегда опираясь в своих режиссерских устремлениях на актеров, он рассчитывал изменить таким способом и что-то в эстетике БДТ в целом. Он не попытался выйти к еще нераскрытым возможностям «старых» своих актеров — хотя некоторые из них таким потенциалом обладали.

Могла ли быть у Товстоногова «своя» драматургия — при его индифферентности (несмотря на все декларации) к стилю пьесы? Как часто даже в лучших спектаклях БДТ в горьковских постановках звучало что-то слишком чеховское, в чеховских — слишком горьковское. На репетициях «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылина режиссер обращался к коллективному персонажу спектакля — «хору фантомов»: «Вы уже читали *Гоголя*, знаете, что собой представляют российские чиновники». На сомнения исполнителя роли Варравина Медведева, что, согласно требованию Товстоногова, логика поведения персонажей «получается по законам психологической драмы», режиссер отвечал: «Так {101} и должно быть. Мы работаем по этим законам»[[340]](#footnote-341). Если сближение поэтики Сухово-Кобылина с гоголевской еще имеет основания, то одновременное обращение и к Гоголю, и к психологическому реализму свидетельствует о явной художественной нечуткости. В 1960‑е в БДТ не была понята стилистика Радзинского, в 1970‑е — Вампилова и Шукшина.

Могло ли изменить ситуацию появление в театре молодых талантливых режиссеров? Даже если отвлечься от позиции Товстоногова в этом вопросе (диктуемой отнюдь не эстетическими принципами)? Судя по спектаклям, поставленным в БДТ Аксером, актерская труппа, за единичными исключениями, и в этом случае сохраняла свои специфические свойства — непопадание в стиль драматурга, различную манеру исполнения и сползание «в привычное русло психологической игры»[[341]](#footnote-342). Да и последние сезоны Большого драматического, прошедшие уже после смерти Товстоногова, с другими режиссерами — Т. Чхеидзе, А. Шапиро, — доказывают, что проблемы сохраняются в том же виде, что и при Товстоногове: автономное сценическое существование персонажей, нередко решенных в различной эстетике, глухота актеров к общей концепции спектакля. О «Вишневом саде» в постановке Шапиро Е. Кухта пишет: «Мастеров современного БДТ в целом трудно признать актерами чеховского ансамбля» — «в труппе БДТ едва не сплошь — первые скрипки», «преобладает солирующий способ сценического существования». В итоге «зритель не поглощен полифонией трагикомического действия, а испытывает в большей или меньшей мере удовольствие от персональных встреч с любимыми актерами»[[342]](#footnote-343). «Премьерствовать в спектакле по мере сил пытается каждый», — говорится в статье другого критика. «Не растерянные персонажи трагической комедии в четырех действиях — потерянные товстоноговские “премьеры” все длят и длят паузу прощания с потускневшим домом»[[343]](#footnote-344).

Актеры БДТ не были приучены соотносить собственные художнические потенции с какой бы то ни было режиссерской системой. Метод работы самого Товстоногова — начиная с его манеры вести репетиции («первое слово он почти всегда предоставляет актеру»[[344]](#footnote-345)) и кончая способом создания общей конструкции спектакля — этому не способствовал. Актеры не получили навыков диалога с режиссурой, навыков соотнесения актерской логики сценического существования с режиссерским пластом спектакля, собственного художественного мышления с чужим. Характерно, например, что Басилашвили при переводе репетиций {102} «Дяди Вани» на большую сцену чувствовал себя неуютно в слишком «нелогичной», по его мнению, декорации Кочергина — поле драматического напряжения режиссером не создавалось, и весь антураж воспринимался как необязательный, неоправданный. По словам Басилашвили, «дом существует как задник», «иронию и пустынность чувствуют те, кто в зале. Актеру это не ясно»[[345]](#footnote-346). Однако тот же Басилашвили был вполне органичен в «Мольере», поставленном Юрским, среди оформления, созданного тем же Кочергиным, и гораздо более лаконичного и условного, чем в товстоноговских спектаклях. Немногочисленные, отобранные с ювелирной точностью жесты его Людовика XIV во время диалога с Мольером — Юрским на фоне огромного пустого пространства с легкими силуэтами канделябров обретали особую графичность и безошибочно рифмовались со сценографическим образом.

Режиссуру многие актеры этого театра воспринимали на уровне «разводки». «Кстати, я в первый раз за многие годы услышал этот репетиционный термин в БДТ. Мои актеры его не знали», — удивлялся Шапиро[[346]](#footnote-347). Они готовы были следовать жестким указаниям, кому где стоять или сидеть, но не способны уловить режиссерское решение, выраженное в развитии ритмов, интонационного строя спектакля, его пластических линий.

Товстоноговский метод построения спектакля из автономных образов был разрушителен по отношению к пьесе и спектаклю в целом, способствовал не просто разномасштабности, но разнонаправленности и разностильности актерской игры. Однако он давал простор потенциальным возможностям незаурядных актеров. Не принадлежа к «поэтической режиссуре», Товстоногов выстраивал свои спектакли по законам отчасти жизнеподобия, отчасти социально-психологического театра, по причинно-следственным связям, а не по законам рифм, лейтмотивов, музыкальных аккордов. В его спектаклях каждый актер непременно становился полноправным субъектом действия и никогда не был оттенком и подголоском. Не случайно не только актеры, проработавшие в БДТ до самого последнего времени, но и ушедшие из театра Юрский или Доронина до сих пор вспоминают о Товстоногове с благодарностью. Актер получал право на беспрепятственное выражение своей творческой индивидуальности, своей актерской темы. Наиболее значительные открытия БДТ состоялись не на уровне режиссерского метода и не с помощью актерского ансамбля. Они совершились на уровне отдельных актерских работ.

{103} \* \* \*

Формирование принципиально новой актерской школы, нового направления в актерском искусстве часто происходит с запозданием по отношению к сугубо постановочным открытиям. Режиссура в этом плане, вероятно, смогла быстрее восстановить искусственный разрыв с традициями театра 1920 – 1930‑х годов. На развитии же актерского искусства этот разрыв сказался более болезненно (хотя «упадок» режиссуры и был более нагляден). У отдельных актеров, в отдельных ролях или хотя бы гранях роли современные мотивы и темы, новые ракурсы художественного мировосприятия могут проявляться даже раньше, чем в режиссуре. Но это — только счастливые спонтанные вспышки. Утверждение же нового художественного метода в актерском искусстве происходит медленнее и в непременном сопряжении с режиссерскими поисками.

Метод работы Товстоногова не мешал выявлению новых граней актерского искусства, но и не способствовал их возникновению. Товстоногов давал актеру возможность играть в любой избранной им стилистике — но не позволял встретиться со стилем режиссерским, без чего многие актерские возможности глохнут или не формируются вовсе.

Вхождение в строгую режиссерскую систему, соотнесенность с режиссерским замыслом, умение включаться в художественную целостность спектакля обогащают не только технику актера, но и способ его театрального мышления. Актер режиссерской эпохи должен чувствовать «магнитные линии», «зоны вязкости», «воздушные ямы» спектакля как целого и уметь сочетать с ними свою игру. Если режиссура не выстраивает для него такого контекста, не дает ему в партнеры, помимо других исполнителей, еще и рифмы, аллитерации, интонационный строй спектакля, индивидуальную для каждого случая «фактуру» драматического конфликта — актер не развивает в себе способность воспринимать и воплощать целый комплекс современных театральных идей. Разумеется, постоянное сотрудничество с одним и тем же представителем «авторской» режиссуры в определенной степени сковывает, ограничивает актера; не случайно примета современного театрального искусства — работа актеров с различными режиссерами. («Я сознательно, для того чтобы актеры были гибки и пластичны, время от времени приглашал в свой театр режиссеров, не похожих на меня, по-другому работающих», — говорит Шапиро[[347]](#footnote-348).)

В первой трети XX века многие ведущие режиссеры и актеры (из тех, кто с режиссерами сотрудничал) были «однолюбами». Термины «актер Мейерхольда», «актер Таирова» или «актер МХТа» вполне правомерны. Даже крупные актеры могли не испытывать творческой неудовлетворенности {104} в этих рамках. Лишь единицы переходили от одного режиссера к другому, и крупнейшие режиссеры той поры неохотно принимали в свой театр «чужаков».

Русский театр последних десятилетий уже не требует, чтобы актер непременно и воспитывался, и всю жизнь играл в одной и той же режиссерской системе. В современном театре актер может работать с режиссерами очень разными по своему методу. Это позволяет углублять актерское искусство за счет сопряжения с режиссурой и в то же время не ограничивает актера рамками единственной режиссерской системы — он имеет возможность пробовать себя в различных. Любимовские актеры могли вполне успешно работать с А. Эфросом, а А. Васильев, П. Фоменко, И. Райхельгауз способны создавать стилистически однородные спектакли с актерами, принадлежащими к самым разным направлениям. Театр 1990‑х вообще стал заметно склоняться от «одновекторного» к «многовекторному» принципу ориентации и актеров, сотрудничающих с несколькими режиссерами, и режиссеров, работающих с различными труппами. Единственное условие — потребность и умение актера воспринимать тот пласт театральной образности, который может быть создан режиссером и никем другим.

# **{****105}** О. Мальцева Актер театра Юрия Любимова

В первые годы существования Театра на Таганке Ю. Любимова нередко обвиняли в том, что актеру в его спектакле уделена несоразмерно с другими составляющими малая роль. Один из возмущенных откликов на первые работы режиссера так и назывался: «Театр без актера?»[[348]](#footnote-349) С течением времени подобного рода претензии исчезли, хотя актер оставался по-прежнему, как и у Мейерхольда, строго определенной составляющей спектакля. Не замечать актеров становилось все труднее, бывшая «стая молодых», как когда-то выразился Г. Бояджиев[[349]](#footnote-350), исподволь превратилась в плеяду крупных мастеров. Многие работы Ф. Антипова, И. Бортника, В. Высоцкого, А. Граббе, Н. Губенко, А. Демидовой, Р. Джабраилова, И. Дыховичного, К. Желдина, Т. Жуковой, В. Золотухина, Л. Комаровской, И. Кузнецовой, И. Петрова, М. Полицеймако, Г. Ронинсона, С. Савченко, Н. Сайко, Л. Селютиной, В. Семенова, З. Славиной, В. Смехова, Ю. Смирнова, А. Трофимова, С. Фарады, Л. Филатова, Б. Хмельницкого, В. Шаповалова, Л. Штейнрайха, Д. Щербакова и других стали заметными явлениями в театральной жизни последних десятилетий.

А если согласиться с М. Захаровым, полагающим, что приглашение театральных актеров в кино является одним из возможных критериев их профессиональных качеств (конечно, критерием не абсолютным: слишком много известно примеров, когда он «не срабатывает» и когда у замечательных актеров театра отношения с киноискусством не складываются), и применить его к таганковским актерам, то окажется, что большинство из них удовлетворит и этому критерию. Хорошо известны работы в кино И. Бортника, В. Высоцкого, А. Демидовой, Н. Губенко, В. Золотухина, Н. Сайко, Л. Филатова и мн. др.

Однако главные достижения и успехи основной части труппы — в театре. Театральные работы таганковских актеров и будут нас интересовать. Тема эта необъятна, и речь пойдет в основном о способе существования актера в любимовском спектакле.

В одной из первых обобщающих статей, посвященных Театру на Таганке, Р. Кречетова писала: «Приходя теперь на “Доброго человека из Сезуана”, мы не можем пережить пережитое тогда: годы неизбежно Должны были сгладить и сгладили полемичность спектакля. Зато сегодня {106} мы знаем, *что* начиналось им, видим, как много тут было уже заявлено. Понимаем, что дипломный спектакль 63‑го года оказался не просто случайной точкой отсчета, но носителем генетического кода, определившим будущее Театра на Таганке»[[350]](#footnote-351). И дальше, после размышлений о загадке стремительного становления творчества Любимова, чей первый спектакль явил миру зрелого мастера режиссуры, ставятся важные в интересующем нас плане вопросы: «Дальше — проблема актера. Не случилось ли так, что преодолеть трудности Брехта ученикам Любимова помогла не только иная техника, но и молодость, и вера в учителя? Можно ли пронести все это через годы и театральные будни?»[[351]](#footnote-352). Время показало, что и эта часть фундамента возводимого здания театра, представленная в первом спектакле, была вполне основательной, не случайной и также несла в себе «генетический код» будущего театра.

Как большой художник, Любимов, разумеется «не стесняясь, берет из театральных кладовых все, что ему может пригодиться»[[352]](#footnote-353). Однако сначала обратили внимание на то, чем его спектакли в целом и актеры в частности отличались от спектаклей и актеров современного театрального окружения. А именно: бросилось в глаза, что в «Добром человеке из Сезуана» актеры «не старались перевоплотиться ни в жителей Сезуана, ни в богов, не старались нас уверить, что на сцене реальный Сезуан»[[353]](#footnote-354). В то же время удивило, что «у нас перехватило горло от волнения»[[354]](#footnote-355), ибо это входило в противоречие с теоретическими постулатами Брехта. И тогда заговорили о неком слиянии Брехта «с русским, сердечным, эмоциональным искусством — иначе как объяснить самое живое и горячее наше волнение?»[[355]](#footnote-356)

Другие рецензенты, покоренные подлинностью человеческих чувств, явленных на таганковской сцене, отказывались анализировать образ, созданный актером. «Ни о каком отчуждении, — писал Ю. Головашенко, — здесь говорить не хочется. Подлинное человеческое чувство высоко взметнулось в страстном голосе артистки, кажется, поднявшемся до последней черты, словно своим криком Шен Те захотела прорвать все вставшие перед нею нерушимые преграды, потребовать ответа, суда, справедливости, заставить тех, от кого зависят человеческие жизни, поступить по совести, выполнить свой долг, как выполнила его сама Шен Те, движимая собственным разумением, наивным, но великим»[[356]](#footnote-357).

{107} И этот первый, и последовавшие затем спектакли заставили критиков кроме Б. Брехта вспомнить и Евг. Вахтангова, и Вс. Мейерхольда, и К. Станиславского. А в статье, посвященной творчеству Любимова, Б. Зингерман в свойственной ему манере широких и смелых обобщений, сопоставлений и выводов заявил: «Обворожительная пластичность художественного мира Любимова, его внутренняя подвижность, свидетельствующая о духовной свободе и неистощимости фантазии, проявляется не только в действенных метафорах, развивающихся как музыкальный лейтмотив во времени и пространстве спектакля, в гибкой *стыковке* мизансцен, эпизодов и *актерских систем*, прежде всего она дает себя знать в интерпретации литературного текста»[[357]](#footnote-358). Итак, «стыковка актерских систем»? Любимов, конкретизирует автор статьи, «безболезненно, с видимым наслаждением сращивает друг с другом… Станиславского — с Мейерхольдом, Вахтанговым и Брехтом»[[358]](#footnote-359).

Подобная точка зрения довольно распространена. Приведем хотя бы еще одно, не менее авторитетное суждение. В. Комиссаржевский также пришел к выводу, «что сегодняшний актер должен… уверенно владеть и системой Станиславского, увенчанной жизнью человеческого духа на сцене, и техникой Брехта. <…> Когда я увидел, — продолжает критик, — как Зинаида Славина в “Деревянных конях” Ф. Абрамова, только что исступленно и торжественно сыграв свою смерть, живя в этом неистовом монологе до конца искренне и самозабвенно, “по Станиславскому”, в следующую секунду выключилась из него и с какой-то раздумчивой и спокойной печалью прокомментировала свой собственный уход, — я получил тому разительное подтверждение»[[359]](#footnote-360).

О Станиславском особенно настойчиво заговорили после спектакля «А зори здесь тихие…» (1971). Что отмечали в этом спектакле? Во-первых, «естественность» и «достоверность» существования актеров.

«Люди в спектакле такие, — писал один из рецензентов, — словно бы их взяли да пересадили из зрительного зала на сцену без предварительного прохождения курса театрального учебного заведения. И так как действия каждого из них естественны, речь лишена актерских придыханий и звучит голосами обычных людей, то и кажется столь же естественным, когда эти голоса обретают патетическую силу, когда в них — пафос и раздумье о смысле жизни. <…>

Манера игры тут значит многое. То, что иной раз кажется, что и нет ее, игры, вероятно, есть одна из главных, если не главная тайна этого представления. Артист В. Шаповалов, играющий старшину Васкова, которому доверили судьбы девичьего подразделения, достоверен необычайно. И чем далее, тем более. И оттого раздражающий поначалу, кажущийся дубоватым службист с ограниченным словарем, позаимствованным {108} из уставов… по мере течения действия становится человеком все более и более привлекательным, цену его познаешь все более и более, испытание открывает в нем и человеческую мудрость, и неведомые тайники больших психологических эмоций, и великое чувство ответственности за вверенные ему судьбы людские… В этом спектакле все артисты находят в своих ролях ту меру жизни, без которой невозможно искусство»[[360]](#footnote-361).

Мы позволили себе столь обширное цитирование, поскольку приведенные высказывания типичны.

Другие авторы не только указывают на достоверность, но и обнаруживают в спектаклях «характеры». «Басков — В. Шаповалов (“А зори здесь тихие…”), Пелагея — З. Славина, Милентьевна — А. Демидова (“Деревянные кони”) — конкретные *характеры*… — пишет один из исследователей, — живые люди, с “биографией”, с индивидуальной речью, интонацией, жестами. <…> В том, как Шаповалов — Васков степенно, истово показывает женщинам, как надевают портянки, вдруг чудится отголосок “натурализма” раннего Художественного театра, разумеется, преображенный временем и индивидуальностью актера»[[361]](#footnote-362). Или вот опять о «характере»: «Все глубже и глубже, до самых мельчайших деталей анализируя характер своего героя, артист находит в нем и вину и беду — беду, которую он поровну и честно делит со всеми, вину, которая мешает ему оберечь от ненужной гибели молодые жизни»[[362]](#footnote-363).

И, наконец, третьи обнаруживают и самый «Станиславский» способ сценического существования актера, как, например, А. Гончаров. «Слияние актера с героем, — пишет он, — глубочайшее проникновение личности исполнителя в образ я называю “эффектом присутствия” человека-артиста в художественном произведении. Высокий образец “эффекта присутствия” видел я в спектакле Ю. Любимова “А зори здесь тихие…”, который превосходен не потому только, что в нем много режиссерских находок, очень талантливых и интересных, не потому, что в нем необычайно интересна работа художника Д. Боровского, а потому, что я впервые увидел в этом театре поразительную “жизнь человеческого духа” и сопричастность исполнителей героям. В спектакле есть великолепные девушки-зенитчицы, солдаты великой войны, очень подлинные, очень узнаваемые, но главное в нем — работа В. Шаповалова в роли старшины Васкова. Тут иголки нельзя просунуть между артистом и образом»[[363]](#footnote-364).

Зритель не обманывался. Любимовские спектакли действительно всегда отличались «достоверностью» существования актеров на сцене. И естественностью. Только не забудем, как естественность понимают {109} на Таганке, например, Демидова, которой, видимо, не возразит ни один из актеров этого театра: «Естественность и в искусстве и в жизни — это обостренный артистизм»[[364]](#footnote-365). Не забудем также, что достоверность и естественность, как известно, не являются прерогативой системы Станиславского.

А сценический характер? Был ли он в любимовских произведениях, в том же спектакле «А зори здесь тихие…»? Сценический характер остается теоретической проблемой. При определении типа персонажа сегодня, на наш взгляд, наиболее целесообразным выглядит применение критерия, учитывающего субъектно-объектные отношения между актером и персонажем. Этот критерий довольно подробно рассмотрен Е. Калмановским, который, кстати, вполне убедительно показал, что в созданиях таганковских актеров, в том числе и в спектакле «А зори здесь тихие…», «доминирует субъект творчества, то есть актер и — шире — театр»[[365]](#footnote-366). Исследователь называет этот тип актерского создания «игрой отношений». Персонажи представлены здесь «лишь какими-то отдельными своими сторонами. <…> По самой сути дела так же поступает театр и с Васковым, и с другими… персонажами — в них тоже основой является “игра отношений”, особый отбор и монтаж»[[366]](#footnote-367).

По существу, о том же пишет Н. Крымова: «Непрерывная жизнь роли (закон театра Станиславского) не создается, как правило, в спектаклях Любимова»[[367]](#footnote-368). Это было написано до создания спектакля «А зори здесь тихие…» Но верным оставалось на протяжении всех лет творчества режиссера.

Теперь несколько слов о «психологизме». О неплодотворности применения этого термина в театроведении сказано уже достаточно[[368]](#footnote-369). Можно только добавить, что наш материал лишний раз продемонстрировал это. Сошлемся хотя бы на определение типа персонажей в спектакле «Тартюф». Если одни назвали их «масочно однозначными»[[369]](#footnote-370), то другие — «психологически трактованными»[[370]](#footnote-371). Если первая характеристика как-то указывает на определенность типа персонажа, то вторая лишена конкретности и может относиться к разным типам: и к «масочным», и к характерам, и т. д.

Что касается «слияния актера с героем», в действительности, понятно, не существующего, но остающегося идеальным пределом в глазах театральных деятелей, считающих себя последователями Станиславского, то оно, несмотря на свою укорененность в театроведении, {110} требует уточнения. Что означает реально, что в действительности этого «слияния» не бывает никогда? — Только то, что актер наряду с персонажем присутствует в театре любого типа. Другое дело, что его роль в становлении художественного смысла создаваемого актером образа и спектакля в целом может либо сводиться к нулю, либо быть значительной не меньше, чем роль персонажа, как в театре Вс. Мейерхольда и — как мы попытаемся показать — в театре Любимова.

Следовательно, автор процитированной рецензии, зафиксировавший «слияние актера с героем» в спектакле «А зори здесь тихие…», не увидел или посчитал несущественной эту роль для содержания спектакля. Однако она и определенна, и значительна, и к тому же многократно отмечена критиками. Мы уже привели мнение Калмановского о доминировании субъекта творчества, т. е. актера, в рассматриваемом спектакле. Другими словами, но не менее определенно высказались по этому поводу и авторы одной из обобщающих статей, посвященных современному актерскому искусству. «“А зори здесь тихие…” — один из самых актерских спектаклей театра. Каждая человеческая судьба предстает перед нами в своей неповторимости и правде, в своей невосполнимости и уникальности, в трагической оборванности войной, несвершенности желаний и надежд. А вместе с тем в этом искусстве сосредоточенного, насыщенного, глубокого постижения ролей различимы и собственные голоса актеров, ведущих исповедь “от себя”, из нынешнего времени. Спектакль проникнут современным ощущением минувшей войны, суждением людей 70‑х годов о том, что произошло уже более чем тридцать лет назад»[[371]](#footnote-372).

Добавим, что авторы инсценировки не зря часть Васильевского текста ввели в реплики. И в этих частях реплик, и в других актеры весьма деликатно, без резких «выходов» из роли, но вполне явно «сопутствуют» своим героям. Такая тонкая игра с персонажем вносит по ходу спектакля уловимый дополнительный драматизм, поскольку в таком «сопутствии» отчетливо просматривается своеобразное противостояние, отдельность актера и персонажа.

Необходимость сопоставления частей образа, создаваемого актером, кроме всего прочего, нередко закладывается уже в самом принципе назначения актеров на роль. В частности, это было специально отмечено критиками и в таком «Станиславском», по мнению многих, спектакле, как «Деревянные кони»: «Тенденция использования актера впрямую, в соответствии с его наиболее очевидными, легко доступными качествами заметно ослабела. Сегодня все более утверждается принцип диссонансного, или контрапунктного, взаимодействия “нерастворимой” индивидуальности исполнителя и материала роли»[[372]](#footnote-373). В качестве примера такого «контрапунктного» взаимодействия актера и роли авторы {111} статьи называют образ, созданный Демидовой: «Изысканная в своем пластическом и эмоциональном качестве, актриса холодноватого и проницательного ума, большой культуры, Демидова в “Деревянных конях”, в роли Василисы Милентьевны, раскрывает безбрежное русское великодушие, широту истинно народной натуры, легкость и щедрость сердца простой деревенской старухи»[[373]](#footnote-374). Сопряжение актера и персонажа в этих двух и в остальных спектаклях Таганки, включаясь в развитие действия, содержательно влияет на становящееся перед нами целое спектакля, вбирающее и своеобразное противостояние разных человеческих миров — актера и персонажа.

Несомненно, Станиславский близок Любимову и новаторством, и нравственным пафосом своего искусства, и пристальным интересом к жизни как она есть. Иначе обстоит дело с художественной определенностью театров, созданных этими режиссерами, в частности, со способом сценического существования их актеров.

При ближайшем рассмотрении оказывается, что ни в первом, ни в последующих любимовских спектаклях «слияния» актера и персонажа не было. Кроме того, актер на сцене Таганки всегда создавал нечто отличное от непрерывной, развивающейся по закону причин и следствий жизни человеческого духа. Возникал «особый отбор» отдельных сторон персонажа.

Наконец, актер становился одним из героев происходящего на сцене действа.

… В начале спектакля «Добрый человек из Сезуана» (1964) на сцене появлялись двое ведущих, один с гитарой, другой с аккордеоном, и шумная ватага всех занятых в спектакле актеров. Они слушали вместе со зрителями записанные на фонограмму слова Брехта о театре улиц. При этом у правого портала высвечивался огромный портрет драматурга. Здесь, в прологе, перед нами были *актеры* Театра на Таганке.

В следующем эпизоде, непосредственно начинавшем сюжет о добром человеке, перед зрителями были уже *персонажи*. Действие персонажей следовало за действием актеров. Фабульному образу предшествовало собственно режиссерское построение. Разумеется, весь спектакль — сочинение режиссера. Но одни эпизоды спектакля являются сценическим воплощением эпизодов литературной основы (пьесы, прозы и т. д.), а другие — полностью плод режиссерской фантазии. Для различения этих эпизодов мы и назвали последние «собственно режиссерскими».

В конце спектакля на сцене снова была труппа Театра на Таганке, которая обращалась к публике с финальным брехтовским резюме. Здесь зеркально отражался пролог. За последним эпизодом пьесы следовал собственно режиссерский эпизод. В заключительных сценах мы {112} встречались с персонажами, в эпилоге со зрителем прощались уже актеры.

Такие переходы от героев к актерам активизировали общение театра со зрителем не только в начале и в конце спектакля. Тут было правило, закон этого представления. В известном смысле можно сказать, что количество героев спектакля по сравнению с пьесой как бы удвоено.

Между брехтовскими эпизодами режиссер ввел несколько музыкальных номеров. Музыка во время перемены декораций при опущенном занавесе и погашенном свете — старый-престарый на театре прием. Но у Любимова он оказался своеобразным перевертышем. Нехитрые декорации действительно менялись где-то там, в темноте, а на авансцене в этот момент парень в фуражке и пиджачке (заметим: играет парня актриса Л. Комаровская, и это вовсе не скрывается, ибо открытость приема входит в условия игры) откровенно оповещал нас об этом, озорно выводя на черной доске, которую приносил с собой: «пе‑ре‑ста‑нов‑ка». Но и эта насмешка над таинством сцены, и музыкальный рефрен ведущих (актеры А. Васильев и Б. Хмельницкий, они же авторы музыки) не были осовремененными антрактами. Простой мотивчик всякий раз наполнялся для нас только что случившимся на сцене. Мы оказывались каждый раз другими — только что воспринявшими очередные эпизоды и потому иначе относились, казалось бы, к одному и тому же музыкальному куску.

Кроме того, зрительское восприятие этого рефрена было в достаточной мере обусловлено и бессловесным общением с залом актеров-музыкантов, вроде бы бесстрастно игравших на своих инструментах, но одновременно так серьезно и внимательно смотревших нам в глаза, как будто они желали понять наше отношение к происходящему на сцене, а может быть, и нас самих.

«Припев» становился своеобразным лирическим отступлением, ибо в музыкальных эпизодах театр переживал только что сыгранное, эмоционально подводя итог. Но здесь была не «чистая» лирика: на наших глазах будто менялся тип действия. Ведь люди от театра общались с нами, режиссер на деле выстраивал целый «сюжет» между своими артистами и зрителями.

Не случайно переходы от драмы к своеобразной театральной лирике — и в данном спектакле, и в других — наблюдаются на Таганке почти всегда во время смены фабульных эпизодов внефабульными. Это относится и к пространным актерским обращениям в зал, к которым постоянно прибегает театр, и к мгновенным, «мерцающим» переходам персонаж — актер и обратно.

Такие выходы из роли всегда наполнены личным, глубоко заинтересованным отношением актеров к происходящему на сцене, их личным переживанием ситуации. Это, несомненно, закладывалось режиссером в партитуру еще на стадии создания спектакля. Не зря с самого {113} начала Любимов стремился работать с актерами, воспитанными у него в театре[[374]](#footnote-375).

Действие героев пьесы или повести не просто остраняется открытым выходом актера из роли, этот выход вообще вряд ли можно считать однозначно привязанным к сюжету пьесы, обслуживающим этот сюжет или тем более — раскрашивающим его.

В том-то и дело, что лирика здесь драматизируется — не только потому, что переживания, которыми артисты делятся со зрителем, неоднозначны и сложны, но и потому, что театр задает сложность отношений между сценой и залом. В такой конструкции лирическое действие, если можно так выразиться, не дополняет драматическое, а сопоставлено или смонтировано с действием, предусмотренным писателем.

Сопоставление актеров и персонажей стало одним из проявлений общего принципа контраста, определившего строение «Антимиров» (1965). Этот принцип оказался необходимым для того, чтобы воплотить мир в его кричащих противоречиях и противостояниях. Контрасты достигались звуковыми, пластическими, световыми средствами. Так, бурный, трагически напряженный эпизод «Рок‑н‑ролл» (сценически воплощенное стихотворение «Отступление в стиле рок‑н‑ролла») прерывался мелодией скрипки и переходил в эпизод «Тишина» (одноименное стихотворение А. Вознесенского).

Заполнившая всю сцену, содрогающаяся в танце под аккомпанемент музыки и стиха, хором скандируемого танцующими, как будто заведенная толпа — определяла пластический образ первого эпизода. Ему противопоставлялась спокойная пластика эпизода «Тишина». Участники спектакля садились, образуя на сцене треугольник, в центр которого выходила усталая актриса (И. Кузнецова), исполнявшая стихотворение «Тишины хочу, тишины…»

Разные решения получило и противопоставление массы и личности. В нервом эпизоде время от времени из неистово двигавшейся толпы на несколько мгновений выделялся отдельный человек (отличными от других движениями, выходом на авансцену или специальным освещением). Толпа, не прекращая своего движения, замолкала. Стихотворение продолжало звучать, но уже в сольном исполнении:

Я носила часики —  
 вдребезги хреновые!  
Босиком по стеклышкам —  
 Ой, лады…

Так намеком возникала индивидуальная трагедия. Хор, продолжая свой танец, «отвечал» совершенно бесстрастно:

По белому линолеуму  
{114} Кровь,  
 кровь —  
 червонные следы,  
 червонные следы…

И снова эта на мгновение выделившаяся индивидуальность бесследно поглощалась толпой, сливаясь с ней. Опять перед зрителем единая безликая нервно-взвинченная масса. В эпизоде «Тишина» личность оказывалась в центре: ее слушали, ей внимали. И герои этого эпизода были уже не продукты «атомных распадов», а усталые актеры. Здесь эпизод, в котором действовали персонажи, сменялся эпизодом, где действовали актеры, — противопоставление шло и на этом уровне. Первый эпизод развивался под музыку в стиле рока, во втором эпизоде стихи звучали в полной тишине. Возникал другой мир, другой мотив, монтирующийся с соседним — контрастным ему. Эпизод «Тишина» наводил на сопоставление с только что прозвучавшим эпизодом «Рок‑н‑ролл», но был автономным. В этом спектакле об антимирах, о человеке и социуме, о разных общественных и личностных мирах то, что происходило с героями Вознесенского, значило не больше и не меньше, чем то, что происходило с актерами.

Часть стихов в спектакле была положена на музыку, в этом случае сценическое воплощение стихотворного образа представляло собой песню в хоровом или сольном исполнении.

С помощью контрастного пластического и звукового решения эпизодов, либо соединения сцен, где действовали актеры, с эпизодами, в которых действовали персонажи, либо по-разному выраженных частей (песня или стихотворение), либо, наконец, при помощи их комбинаций — достигался смысловой контраст эпизодов, задававший выбор следующих друг за другом стихотворений.

Таким образом, принцип связи между актерами и персонажами — сопоставление по контрасту — оказывался законом спектакля, проявлявшимся на разных уровнях; он соединял и эпизоды спектакля, следующие друг за другом; при этом противопоставлялся в том числе и язык, на котором эпизоды выражены, и смысл эпизодов.

К содержательному сопоставлению актеров и персонажей Театр на Таганке вел зрителя и в спектакле «Павшие и живые» (1965). Здесь соединялись эпизоды, в которых читались стихи (читались так, что в них прямо звучало отношение актеров к содержанию стихотворения, к теме спектакля — и отношение к реальному миру, прямо или косвенно вызвавшему к жизни это стихотворение), с эпизодами, где в сценически разыгранных новеллах действовали персонажи, а последние непосредственно соединялись с эпизодами пантомимы, в которых действовали актеры.

Так прочитывался замысел спектакля — столкнуть павших и живых на всех уровнях, в том числе и через отношение современного молодого человека к теме павших, к ответственности перед павшими.

И здесь подобное монтирование не стало локальным приемом, применяемым для соединения только этих элементов — актеров и персонажей. {115} Оно обнаруживалось многократно по мере становления темы спектакля, например, в соединении эпизодов. Так, кроме стихов поэтов, павших на войне, и стихов ныне живущих поэтов, в спектакль вошли стихи Маяковского и Пастернака. Эти последние стали, по сути, поэтическими эпиграфами спектакля.

Прозвучавшие в начале спектакля стихотворение Пастернака «Гамлет» и строфа из стихотворения «Юбилейное» В. Маяковского:

Мне бы  
 памятник при жизни  
 полагается по чину.  
Заложил бы  
 динамиту  
 — ну‑ка, дрызнь!  
Ненавижу всяческую мертвечину!  
Обожаю  
 всяческую жизнь! —

— сначала как бы мимоходом, но потом все яснее включали в сферу ассоциативного мышления зрителя судьбы Маяковского и Пастернака. Так в спектакль о поэтах, павших на войне, вводилась более общая тема судьбы поэта. А среди живых рядом с поэтами оказывались актеры Таганки — они от своего имени обращались к залу.

В сценически разыгранных эпизодах романа «Что делать?» (1970) действовали персонажи. В романных же авторских отступлениях, воплощенных театром, действовал то Чернышевский в исполнении Л. Филатова, то сам актер как наш современник, напрямую общавшийся с залом. В ряде эпизодов актеры, скандировавшие некрасовские стихи, также выступали от собственного лица, выражая лирический пафос спектакля. Наконец, отдельным слоем спектакля были документы. Актер, выступавший от собственного лица, занимал как бы срединное положение между фабульным и документальным слоями спектакля: с одной стороны, он подобен персонажам, своего рода образ, с другой, по отношению к вымыслу, — он реальное лицо.

Спектакль «Товарищ, верь…» (1973) оказался своеобразной энциклопедией Театра на Таганке. Здесь было все: стихи и проза, художественная литература и документы, песни и эпизоды… Стихи и песни, прямые обращения в зал исполнялись, как правило, актерами от собственного лица, при этом постоянно возникали «мгновенные» переходы актер — персонаж и обратно, персонаж — актер. Таков, например, разговор со зрителем Филатова, одного из актеров, игравших «за Пушкина», построенный на материале статьи «О народной драме и драме Погодина “Марфа Посадница”» (в эпизоде принимал участие еще один из игравших «за Пушкина» актеров — В. Золотухин). В эпизодах же, созданных на основе фрагментов из «Евгения Онегина», переписки поэта, документальных материалов, в эпизодах, вобравших сцены и реплики из «Бориса Годунова», действовали по преимуществу персонажи. Но и эти эпизоды содержали «мерцания» персонаж — актер, актер — персонаж.

{116} Спектакль «Три сестры» (1981) развертывался как огромная сцена мышеловки. Перед сооруженным на сценической площадке помостом сидели актеры, чьи персонажи не участвовали в данный момент в предусмотренных фабулой событиях, и вместе со зрителями взирали на происходящее. Время от времени актеры оборачивались, следя за реакцией зала, как бы вопрошая своих современников — от лица чеховских героев и от лица актеров, разыгрывавших в который раз вслед за предыдущими поколениями эту, видимо, навечно вошедшую в репертуар отечественного театра пьесу. И опять то, что происходило между этими актерами и зрителями, было не менее существенно для развития действия, чем происходящее между персонажами на помосте. Содержание спектакля и здесь становилось в процессе соотнесения, мотивирования зрителем этих сосуществующих ветвей действия.

В начале «Бориса Годунова» (1982 и 1988) своеобразная распевка труппы-хора оборачивалась вступлением в действие одного из главных персонажей — народа. Завершая I акт, хор выстраивался в круг, как и в начале спектакля. Под энергичное бессловесное пение каждый как будто снимал со своей головы воображаемую корону и поднимал ее вверх. Но тотчас расслабленные руки безвольно опускались. В этот момент на сцене были и актеры, венчавшие конец первой части символической пантомимой на тему только что сыгранного ими, и одновременно народ, который способен мгновенно уловить суть происходящего, какими бы хитроумными ходами и интригами его ни запутывали власть предержащие.

В нужный момент отдельные актеры, участники хора, становились персонажами, игравшими в очередной сцене. Актера выводили, поднимали ему руку, привлекая к нему внимание, и с этого момента перед нами был персонаж, точнее, сложный образ, составляющей которого являлся в том числе и персонаж. Так, например, «слоился» образ, создаваемый Золотухиным в сцене «Ночь. Келья в Чудовом монастыре». Рассуждая о Пимене, который

Спокойно зрит на правых и виновных.  
Добру и злу внимая равнодушно, —

Григорий властным жестом подчинял себе хор-народ, заставляя его повторить последнюю строку. Власть дирижера — это от Григория, уже начавшего воплощать далеко идущие замыслы в такой своего рода репетиции, в проверке собственных возможностей. И власть эта употреблена по отношению к народу, поспешно подчинившемуся силе. Однако пушкинскую строку, выражающую опасную философию равнодушия, народ произносил хотя и по воле свыше, но с собственным мудрым пониманием и горьким знанием. В то же время мы видели и самого актера Золотухина, который предлагал своим коллегам-актерам подчеркнуть существенную для спектакля и нашего времени мысль. И это актеры Таганки вместе с хором-народом, вкладывая в волнение горький опыт наших современников, обращали внимание зрителей, своих соотечественников, на актуальнейшее пушкинское высказывание.

{117} Подобные расслоения часты в спектакле. Порой возникали моменты, когда казалось, что хор — это народ и только. Но тут же мы замечали — по интонационному строю, по взглядам, обращенным к зрителю, — что перед нами одновременно были и собственно актеры Таганки, наши современники, граждане своей страны, художники.

Итак, актеры у Любимова всегда оказывались полноправными героями спектакля — наряду с персонажами. Но вправе ли мы отсюда сделать вывод о том, что перед нами система Брехта или ее аналог? Разумеется, Брехт совсем не случайно признан Таганкой, наряду с Мейерхольдом, Станиславским и Вахтанговым — одним из главных учителей. Дух новаторства и острота поднимаемых в творчестве немецкого режиссера и драматурга проблем, видимо, важнейшие тому причины. Что касается эстетики, то здесь гораздо больше различий, чем сближающих моментов. Ведь у Брехта (помним, что мы всюду говорим о его теории) с персонажем сопоставляется именно личность актера как таковая. У Любимова — другое.

То, что актер, даже выступая от собственного лица, от лица театра, тоже предстает перед нами не в чистом виде, а в определенном, созданном им образе, критикой было осознано и вполне четко сформулировано. «Подобная техника, — писала Р. Кречетова, — ничего не имеет общего с “безобразностью”, возникающей в том случае, когда актерское “я” вносится на сцену в обыденном, частном его варианте, не пройдя эстетического преображения»[[375]](#footnote-376).

«Возможна и такая ситуация, — рассуждал другой автор, — когда актер вроде бы вообще никого не играет, а ограничивается намеком на изображаемый персонаж или же обходится вообще без намека, а просто рассуждает о персонаже, комментирует его поведение, обращается к зрителю не посредством создания образа, а прямо от своего лица, как бы лично от себя.

Но в том-то все и дело, что на самом деле артист, выходя на сцену, выступает не сам по себе, а как представитель автора, представитель театра, представитель создателей спектакля, то есть опять же играет роль, образ участника данного коллектива, образ участника данного спектакля»[[376]](#footnote-377).

В контексте рассуждений о своеобразии феномена «актер Таганки» по-своему показательным, даже вызывающим по демонстративности является тот факт, что «премьершами» театра (здесь для нас не важна иерархия, просто этот статус уже как бы зафиксирован) являются два таких полюса, как З. Славина и А. Демидова. Существенно, что в процессе анализа создаваемых актрисами образов рецензенты обращают внимание на ярко выраженное своеобразие творческих индивидуальностей и темпераментов своих героинь, но на этом фоне при сравнении {118} творческих портретов Славиной и Демидовой обращают внимание на общее в способе существования актрис на сцене, способе, являющемся родовым для таганковских актеров.

Творческий портрет Славиной, написанный В. Раевским по итогам трехлетней деятельности актрисы, при сегодняшнем прочтении подтверждает догадку о том, что с самого начала Любимов имел вполне определенную если и не творческую программу, то систему идей, в том числе и относительно актерского искусства. Она никогда не вырисовывалась в его публичных высказываниях. А в спектаклях и отдельных актерских образах — вполне.

Нещадная растрата актрисой нервной энергии, страстный бурный темперамент заставляют критика заявить: «Славина играет, как играть не принято, как играть нельзя. Эти исступленные крики, эта взвинченная патетика. <…> Играет она так, как играют в мечтах о сцене, — не контролируемых разумом. <…> Можно сказать иначе: восстание сердца против рассудка»[[377]](#footnote-378). Раевский вспоминает в связи со Славиной о полулегендарных временах актеров-романтиков, об актерах «нутра». Но в этой параллели если и проступает истина, то не вся. И не боясь впасть в противоречие, исследователь продолжает: «Цветаевскую, женскую мелодию души своей Славина разыгрывает на поскрипывающих инструментах брехтовской железной мысли; обнаженной страстности здесь столько же, сколько и жесткого сарказма. Безудержный лиризм Славиной в подтексте своем интеллектуален… “Нутро” Славиной неотделимо от игры, от “представления”, от художественной иронии»[[378]](#footnote-379). Итак, с одной стороны — бурная страсть, вызывающая впечатление «не контролируемой разумом». А с другой — интеллектуализм, разыгрывание мелодии души на «инструментах мысли». С одной стороны — та же бурная страсть, исступленность, с другой — отчетливое впечатление игры, зритель видит именно играющую, а не «проживающую» фрагмент жизни персонажа актрису.

Манера игры актрисы, с «короткими, концентрированными, обжигающими вспышками энергии», как будто предназначена для любимовского поэпизодного построения спектакля. «Такая манера исключает драматургию обычного типа, повествовательную драматургию широкого дыхания и достаточно общих фраз»[[379]](#footnote-380). Эта манера, пишет Раевский, «резка, импульсивна», что сочетается с психологической документальностью. «Это искусство без полутонов, без оттенков»[[380]](#footnote-381). Но о чьей психологии говорит критик? По-видимому, о психологии изображаемого актрисой персонажа. С другой стороны, как мы помним, Славина разыгрывает на сцене и «женскую мелодию *своей* души». Иначе {119} говоря, на сцене, помимо персонажа, еще и сама Славина, если критик точен; во всяком случае та, мелодию чьей души она разыгрывает.

Правда, имея в виду отмеченный критиком лиризм, можно предположить, что мелодию своей души актриса разыгрывает, изображая персонаж. Значит, по Гаевскому, персонаж — это она, Славина, в предлагаемых обстоятельствах? Это подтверждается и следующим пассажем статьи, посвященным «Антимирам»: «В “Антимирах”, спектакле, составленном из поэтических текстов А. Вознесенского, Славина читает “Париж без рифм” — стихотворение юмористическое, радостно-легкомысленное, турандотовское по технике и по настроению. Надо слышать, какую волну веселья несет в себе это чтение. А ведь незадолго до того Славина вся заходится от гнева и плача в другом стихотворении — “Бьет женщина”. “Париж без рифм” читается в образе студентки Латинского квартала — в сценическом облике Славиной, в ее манерах и повадках, даже в ее прическе есть неуловимая близость к этому типу. “Бьет женщина” — монолог современной Катюши Масловой, это другая сторона души и облика Славиной»[[381]](#footnote-382).

Здесь уже недвусмысленно говорится о том, что та или иная часть души Славиной проявляется в персонаже. Но несколькими строками выше Раевский утверждает, что в игре Славиной «обнаженной страстности» столько же, сколько и «жесткого сарказма». Но даже если обнаженная страстность принадлежит только персонажу, пусть лирическому, то кто жестко саркастичен, если не сама актриса? Значит, на сцене кроме персонажа, причем персонажа лирического, присутствует и сама актриса. Да, собственно, Раевский говорит об этом напрямую: «Лучшие минуты у Славиной — когда она, вырываясь из контекста роли, из общения, из предлагаемых обстоятельств, бросает в зрительный зал свои звеняще-рыдающие фразы»[[382]](#footnote-383). И все-таки кто же это «она» — сама Славина в нехудожественном варианте? Нет и нет. И об этом в замечательной статье тоже есть. Ведь и вырываясь из контекста роли, бросая в зал свои «звеняще-рыдающие фразы», актриса не перестает декламировать. «Искусство Славиной, — пишет критик, — яростно декламационно. Даже прозаические фразы Брехта она читает как стихотворные. И наоборот, стихотворения звучат у нее как трагический монолог»[[383]](#footnote-384).

Причем в прозе, в стихах для нее важнейшей является интонационная наполненность фразы. «Сама громкость, скандальная взвинченность этого чтения становятся содержанием, можно не понять этих слов, нельзя не понять этих интонаций»[[384]](#footnote-385), — пишет Раевский. Кроме того, «есть скрытая музыкальность… в игре Славиной… Музыкальна пластическая форма Славиной. У нее тяжеловатый голос — и легкая, {120} стремительная пластика. Она могла бы сыграть танцовщицу. Какой странный и какой яркий контраст: декламация почти что площадного театра, а пластика почти что театра теней. <…> В пластике — поэтический подтекст яростно-декламационного искусства Славиной. Пластика вносит в него бесшумность. Пластика вносит в него и холодок игры. Иначе сказать, Славина не только актриса декламации, но и актриса пантомимы»[[385]](#footnote-386).

Значит, когда, вырываясь из контекста роли и бросая в зал «свои звеняще-рыдающие фразы», она продолжает декламировать, музыкальная пластика Славиной и в эти моменты также продолжает оставаться поэтическим подтекстом. В эти моменты обращения в зал перед нами именно актриса Славина как художник, и высказывается она напрямую, помимо роли, именно в образе художника, созданном с помощью обычных для нее средств.

Можно назвать это ее собственным лирическим героем, если угодно; во всяком случае, это не Славина «из жизни» (бывают ли актеры сами собой в жизни, как, впрочем, и все остальные, — другой вопрос). Помимо того, что это художник-лирик, разыгрывающий «цветаевскую женскую мелодию души своей», статья неоднократно указывает и еще на одну ее (художника) особенность. «Отличает же Славину, — пишет Раевский, — жанр, к которому она тяготеет, и некоторые гражданские мотивы. <…> То, что делает Славина в спектаклях театра на Таганке, — мелодекламация особого рода, почти что с обратным знаком… Славина оттеняет не напевность, но несдержанное волнение, клокочущую гражданскую страсть»[[386]](#footnote-387).

Итак, образ, создаваемый актрисой в спектакле, представляет собой довольно сложное сочетание из персонажа, причем персонажа лирического, и актрисы, предстающей в качестве художника со своей темой — и специфически женской, и художника-гражданина.

Автор работы, посвященной роли Ниловны в спектакле «Мать» (1969), начинает, на первый взгляд, полемизировать с Раевским: «Славина играет свою роль ровно и профессионально, без пафоса и исступления»[[387]](#footnote-388). Здесь получает развитие мысль Раевского о едва ли не взаимоисключающих возможностях Славиной-актрисы. Да, она может вести свою роль исступленно-страстно, а может и ровно, без пафоса и исступления. Вспомним пассажи Раевского об экспрессивной эмоциональности ее игры, как будто бы не контролируемой разумом, и, с другой стороны, о холодке ее игры и интеллектуализме. «История скромной женщины, сумевшей подняться от жизненной прозы и найти свой путь, рассказана Славиной скромно, ненавязчиво и убедительно»[[388]](#footnote-389), — завершает Г. Макарова свою статью.

{121} И все-таки в таком настойчивом рефрене, начинающем и завершающем статью, скорее больше полемического. Мы же склонны согласиться с В. Смеховым. «Роль ее, — пишет коллега по театру, — отшлифована, профессионально разделена на “куски”, на “задачи”, актриса прекрасно общается с партнерами, у нее сильный голос, отзывчивая нервная система, она доносит текст ясно, крупно, без единой потери. Но это, так сказать, первый этаж. Здание ее образа составлено несколькими этажами впечатлений. Высший среди них — достоверность человеческого страдания. Она играет чувство материнства, играет болью, ранимо, как главное в своей — ее — жизни. Это вообще свойство актрисы Славиной — играть роль, словно идти на свое первое и… предсмертное дело. Она беспощадно, непоправимо, исступленно темпераментна. Славина играет так, как летят в пропасть, когда вы можете услышать даже удары ребер о каменные выступы. <…> Следующая ее актерская победа наступит на территории современной прозы — у Федора Абрамова, в “Деревянных конях”. Она сыграет абрамовскую Пелагею с подробнейшей этнографией одежды, повадок и стиля, а трагедия русской пекарихи снова обдаст зрителей жаром горения, крайним выражением человеческого горя»[[389]](#footnote-390). На «одержимость З. Славиной, которая все делает так, словно речь идет о жизни и смерти»[[390]](#footnote-391), обращает специальное внимание и Т. Шах-Азизова.

А другая «премьерша»? «Чудо преображения… В чем его секрет применительно к творчеству Демидовой? — размышляет в своем исследовании А. Образцова. — Это прежде всего мастерство трезвого и беспощадного анализа. Актриса анатомирует духовную сущность своих героинь с пристрастием подчас педантичным». «Она [Эльмира в “Тартюфе”. — *О. М*.] грациозна, что обусловлено не столько грацией движений — хотя Демидова, как и другие ее партнеры по сцене, умеет владеть своим телом, — сколько своеобразной грацией ума. <…> Демидова никогда не скрывает строгой подчиненности всего, что делает, контролю мысли, все тщательно рассчитывая и отмеряя». «Этот метод исследования, отстаиваемый Демидовой, можно было бы посчитать излишне рационалистичным, если бы в созданных ею образах не раскрывалась в результате суть явлений, отнюдь не поддающихся только контролю рассудка»[[391]](#footnote-392).

Мы помним, что Раевский немалую часть своей статьи посвятил пластической форме игры Славиной. Специальный разговор о пластической выразительности сценических созданий Демидовой ведет и Р. Беньяш. В ее описании Милентьевны перед нами то и дело предстает {122} именно пластический образ героини: «Она возникает впервые вдали, в самой глуби сцены, на низкой лапчатой бороне, неотлучной спутнице ее давней шершавой жизни. Сгущенным и резким лучом сосредоточенного на ней света выхвачен силуэт, двухмерный, длинный, чуть сникший, почти бесплотный», а в конце спектакля она отправляется «в глубь сцены и в прожитую теперь, вероятно, уже до края жизнь. Ее силуэт — наклонный, непрочный и чуть колеблемый воздухом — проходит обратный путь, может быть, последний»[[392]](#footnote-393).

Пластика обеих актрис умна, музыкальна и содержательно точна. Порой описания этой стороны ролей двух актрис на удивление похожи. Вспомним еще раз, что Раевский писал о музыкально-пластической форме игры Славиной и о пластике, в которой — поэтический подтекст ее искусства. А вот замечание Беньяш о Гертруде — Демидовой: «Вся пластика образа безупречна. Она составляет аккомпанемент главной теме и выражает мелодию внутреннюю. Рисунок демидовской королевы в спектакле выточен тонко и строго. Не только в движениях, но в самой статике чуть декоративных, изящных поз — не покой и не мудрость, как у Милентьевны, но стиснутость, острая напряженность, обузданный, потому что так надо, хотя безотчетный, порыв к бегству»[[393]](#footnote-394).

В той давней статье о Славиной Раевский заметил: «Окончив Щукинское училище, вероятно, наиболее профессиональное из московских художественных училищ, и сыграв главную роль в “Добром человеке из Сезуана”, технически наиболее сложном спектакле последнего времени, Славина сохранила какую-то замечательную необученность. Она читает стихи так, как их читают только на вступительных экзаменах. На выпускных экзаменах так читать уже не умеют. Играет она так, как играют в мечтах о сцене… Можно сказать, что игра Славиной — поддержанное режиссером Ю. Любимовым восстание старинного актерского театра против новейшего режиссерского»[[394]](#footnote-395). Звучит, конечно, эффектно, но здесь попытка уловить одно из реальных противоречий, которое если не разрешалось, то счастливым образом, как бы помимо воли режиссера, отчасти снималось в самом строении любимовского спектакля. Мало того, вспомним — Раевский настаивает на, казалось бы, парадоксальной необходимости для актрисы режиссуры именно этого рода. «В полную силу, — пишет он, — Славина может играть лишь в любимовских спектаклях — четких по рисунку, тенденциозных по идее»[[395]](#footnote-396).

Критик склонен полагать, что даже те индивидуальные актерские данные, которые присущи Славиной и открылись уже в самых первых спектаклях, своеобразно приговаривали ее к игре в любимовском театре. {123} Так, отмечая «тяжеловатый голос» и «легкую стремительную пластику», он констатировал: «Контраст вполне в стиле Театра на Таганке. Славина рождена для “поэтического представления”, созданного Ю. Любимовым жанра, рассчитанного на двойной эффект — интенсивно звучащего слова и призрачно тонко вырисовывающегося силуэта»[[396]](#footnote-397). И «тональная окрашенность» игры актрисы свидетельствует, по мнению Гаевского, о том же: «Игра Славиной окрашена двумя основными тонами — жалостливым и агрессивным. Промежуточные тона почти отсутствуют. <…> Это, впрочем, общее направление любимовского театра: человеколюбие, полное ненависти к рабству»[[397]](#footnote-398).

Так ли это или, напротив, конструкция любимовского спектакля с ее особой организацией, которая способна собрать разнообразный материал воедино, разной природы ритмы, ответственна за органическое вхождение образов, созданных актрисой Славиной, в любимовские творения (мы склонны видеть причину именно в последнем), — важен художественный результат.

Не меньше противоречий сосредоточено и в соотношении актерского образа, созданного Демидовой, и спектакля как целого. «Актриса охотно следует за режиссером, подчиняясь замыслу, — пишет А. Образцова, — но почти неизменно уходит несколько дальше, чем было первоначально намечено. Создается даже впечатление, что она самая непокорная и обособленная в актерском коллективе Театра драмы и комедии, несколько отстраненно и иронически корректирующая все, что происходит на сцене. В то же время, — не может не заметить автор статьи, — из ансамбля спектакля она не выпадает никогда»[[398]](#footnote-399). О сложности коллизии читаем и у других критиков: она «может не доверять автору пьесы и партнерам по сцене тоже. Любая роль, любая мизансцена нуждаются, по ее мнению, в личной проверке»[[399]](#footnote-400).

Наблюдения любопытны. Но интереснее, когда эти особенности актрисы обнаруживаются в самой ткани спектакля, в способе построения роли: играя Эльмиру в «Тартюфе», «Демидова хорошо понимает, что такое ансамбль, целостность спектакля, и выбирает для себя стиль лукавой эстетизации — смотрит на все чуть со стороны и в то же время делает положенное по ходу спектакля. Такой стиль совпадает и с предложенной Демидовой психологической трактовкой роли»[[400]](#footnote-401).

Здесь уже отчетливо просматриваются отдельные части образа, создаваемого актрисой в спектакле. Как минимум, их две. Во-первых, образ Дорины, трактованный, по мнению авторов статьи, «психологически». Во-вторых, есть некто, смотрящий на все со стороны и делающий «положенное по ходу спектакля». Это образ актрисы, так существующий {124} на сцене по ходу спектакля. Не сама актриса Демидова, а именно образ актрисы, созданный ею специально для этого спектакля. «Отъединенность героинь Демидовой от персонажей спектаклей не рвет ее контакта с публикой, — продолжают исследователи ее творчества. — Наоборот, ее стремление утвердить себя обращено в зал. Контакт этот достигается благодаря мастерству и явно ощутимому стремлению высказаться, раскрыться и быть понятой, стремлению найти свое место в мире»[[401]](#footnote-402).

Значит, стремление Демидовой утвердить себя обращено в зал не в моменты выхода из контекста роли, из предлагаемых обстоятельств, как у Славиной, которая именно в этот момент, по словам Гаевского, бросает в зал *свои* «звеняще-рыдающие фразы». Нет, ее контакт, ее общение с публикой происходит по ходу действия одновременно с этой, длящейся в течение спектакля отъединенностью ее героинь от остальных персонажей. Иными словами, в обращении к зрителю участвует и героиня Демидовой, и «сама актриса» (еще одна роль, которую Демидова играет помимо персонажа). В результате диалог со зрительным залом ведется посредством такого сложного слоящегося образа.

Среди спектаклей, в которых актеры оказывались «героями», особенное место занимает «Гамлет» (1971). Личность В. Высоцкого, его поэтическое творчество продиктовали режиссеру и намерение ставить пьесу, и ее трактовку.

Гамлет — Высоцкий. На протяжении спектакля возникало множество смыслов: судьба Гамлета — судьба поэта — судьба гражданина Высоцкого — судьба актера Театра на Таганке…

Это был спектакль «о мужестве человека, испившего до дна чашу трагического знания, вступившего в борьбу вопреки смерти, наперекор ей. <…> Боль его за человечество не какая-нибудь философическая, умозрительная, самая настоящая боль, сгибающая пополам, останавливающая сердце. <…> Гамлет у Высоцкого простой и скорбный. Подойдет к мечу, вонзенному в землю, прижмется лбом к холодной рукоятке: тошно. Печаль его не светла. Владеет им иссушающая тоска, мучительная ненависть, от которой перехватывает горло. <…> Он должен действовать в мире, состоящем из тюремных камер и подземелий, пораженных смертью, как чумной заразой. <…> Повинуясь лишь голосу своей совести, вопреки могуществу смерти бросается в схватку — во всем этом больше справедливости и, в конечном счете, разума, чем в самой изощренной рефлексий»[[402]](#footnote-403).

И в то же время: «Движение мысли поглощало его [Гамлета. — *О. М*.] целиком. На всем протяжении спектакля — максимальная, предельная сосредоточенность возмущенного разума. <…> Актер не только сам мыслил “сегодня, сейчас, здесь”, он силой заставлял и нас, зрителей, {125} делить с ним груз шекспировской мысли»[[403]](#footnote-404). Интересно, что если в начале приведенной цитаты Т. Бачелис говорит о мысли Гамлета, то в конце — незаметно переходит к мысли «актера», тем самым речь идет об интеллектуализме разных частей образа, созданного актером.

Можно сказать, что перед нами представал образ Поэта. Можно сказать… Это был один из тех любимовских образов, которые не исчерпываются никаким объяснением. Всегда останется что-то еще. Но в связи с нашей темой важно понять, что судьба Гамлета и судьба Высоцкого на самом деле, реально, а не метафорически, оказались теми решающими элементами, из которых выстроен сценический образ.

Исследователь структуры сценического действия Ю. Барбой в своем фундаментальном новаторском труде предложил следующее, по-моему, весьма плодотворное членение этого образа. «Здесь был В. Высоцкий — человек, поэт, артист. Здесь была маска Высоцкого… Здесь был живой человек… поколения, данный типизированно… своего рода маска скептического и жестокосердного “парня” 70‑х годов. Наконец, здесь была мощь индивидуального трагического духа, двухтысячелетний “воздух трагедии”»[[404]](#footnote-405). Причем маска актера, по мысли ученого, «как бы она ни была сращена с личностью Высоцкого, это специальное образование, созданное из самого Высоцкого и его героев его широчайшей аудиторией. Это был имидж, тиражированный массовой культурой, но не личностное Я артиста»[[405]](#footnote-406).

Проведенный анализ позволил Барбою указать и на генетические истоки созданного актером образа. «Мейерхольд стоял за спиной не только большого целого этой театральной работы, — утверждает исследователь, — он присутствовал не только в монтаже занавеса Д. Боровского с Гамлетом Высоцкого. Он тут предсказал ту структуру, которая держала на себе весь массив роли с ее частями, сочленениями и связями»[[406]](#footnote-407). Но тот же анализ обнаружил «не только родство группы крови, но и разность». Ведь у Высоцкого «личность актера… была тем стержнем, который пронизывал насквозь всю систему — и созданную взрывом массовой культуры маску Высоцкого… и маску современного героя с улицы… — пронизывал и смыкался с вечным Гамлетом: человек 1970‑х годов отвечал на вопросы, заданные человеком из старой пьесы»[[407]](#footnote-408). А у Мейерхольда, может быть, «тенденция к развертыванию личности артиста в чистом виде никогда не была столь ясной и последовательной, да и сама личность никогда не занимала в структуре образа такого подавляющего положения: в образах, созданных театром Мейерхольда, реальным центром структуры все-таки оставалась комбинация маски актера и структурированной роли»[[408]](#footnote-409).

{126} «Гамлет» как бы обобщил целый цикл спектаклей, в которых актеры были своеобразными, но существенными героями сценического действия. Конечно, эта работа оказалась единственной — единственными были Гамлет и Высоцкий. Но, будучи уникальной, она тем не менее не «выламывается» из типа образа, создаваемого таганковскими актерами, а лишь наиболее отчетливо проявляет его особенности. Ведь непременной составляющей любой роли в этом театре всегда оказывался «живой человек поколения» современников, «данный типизированно», — своего рода «маска» современника. Речь о маске в составе роли.

Но есть еще маска актера. Да, маска Высоцкого не имеет аналогий: неповторимость ее — в самом феномене Высоцкого. Однако элемент, подобный ей по функции, обнаруживается в строении образов, создаваемых любым актером на сцене Таганки. Это актер-художник — обязательная часть творимого актером создания в каждом любимовском спектакле. Эта часть аналогична маске актера в системе Мейерхольда. Актер-художник тоже «возникает только в процессе сценического творчества» и «сам по себе уже есть своего рода художественное создание»[[409]](#footnote-410). Он «становится опосредующим, промежуточным звеном между актером и ролью»; это «материал образа» в целом, а не персонажа; и одновременно это «не только материал — поскольку в сложном целом создаваемого артистом художественного образа»[[410]](#footnote-411) у него «всегда есть собственное содержание; более того, это содержание чрезвычайно активно воздействует на целое, частью которого его сделали»[[411]](#footnote-412). Подобно мейерхольдовской маске актера, этот элемент для каждого исполнителя отличается относительным постоянством, поскольку вбирает «актерские стороны актерского Я, начиная от физических, включая биологические, кончая психологическими свойствами натуры»[[412]](#footnote-413). Вот почему можно согласиться с С. Соловьевым, прямо назвавшим эту часть создаваемого актером образа маской: «Иногда представляется… что именно та маска грустного клоуна, который в самых невероятных комических ситуациях остается совсем серьезным, быть может, самая органичная и естественная для Филатова»[[413]](#footnote-414).

Подобная структура образа, создаваемого на сцене актером, обусловлена самим строением любимовского спектакля. Актеру-художнику отведена в нем особенная роль. Так, ему здесь не только позволено демонстрировать свое мастерство (да, именно демонстрировать, а не подспудно обнаруживать) — такая демонстрация предполагается и {127} непосредственно включается в действие. Так же, как откровенные, «напоказ», переходы артиста от одной роли к другой.

Может быть, наиболее показательным в этом смысле стало феерическое жонглирование ролями в «Борисе Годунове» Ф. Антиповым, который сыграл в спектакле Варлаама, поляка Собаньского, Хрущова, казака Карелу, Мужика на амвоне и еще двух безымянных персонажей. Это был своего рода звездный час актера. Заметим, кстати, что обычно оставляемый в тени критикой, этот артист не только практически не имел провалов, но создал ряд блестящих образов. Антипов, на наш взгляд, по-своему символизирует азартного, жадного до игры таганковского актера, каждый раз играющего, будто «дорвавшись», доставляющего зрителю величайшее удовольствие уже одним наслаждением, получаемым артистом от игры. Наслаждением не только не скрываемым, но и непосредственно включенным в действие.

Антипов занят в подавляющем большинстве спектаклей поздней Таганки. Несомненно, творческий потенциал актера тому причиной. Но, возможно, режиссерская увлеченность этим актером (осознанная или нет — неважно) свидетельствует и о большем. О том, например, что с течением времени роль актера-художника и в пределах образа, создаваемого исполнителем, и в спектакле в целом по крайней мере не уменьшается. И потому с годами не сокращается роль темы художника и — шире — искусства в любимовских постановках.

О необычной даже для актерской среды страсти таганковских артистов к игре писали неоднократно. Сошлемся хотя бы на С. Соловьева, работавшего в разное время с большим количеством преданных своему делу мастеров, истинных «игроков», однако посчитавшего необходимым специально отметить это качество у Л. Филатова. «Я спрашивал… — пишет режиссер, — для чего он ввязывается в изначально обреченные на художественный крах работы. А он складно объяснял мне, что любопытного и неожиданного нашел в каждой из них. И действительно — здесь он отрабатывал это, там — то… Из него бьет, хлещет “профессионализм”, желание сниматься, играть, перевоплощаться, меняя имена, костюмы, эпохи. Ему это интересно. И это можно понять. В чем-то он напоминает футболиста международного класса, который, выйдя из дома на тренировку раньше обычного, вдруг замечает во дворе мальчишек, азартно гоняющих мяч, — и вот он уже среди них, ошеломляя неожиданными финтами, замысловатыми приемами. Зачем ему это? Да незачем. Играть любит. Жить без этого не может. Вот и все»[[414]](#footnote-415). И в этом Филатов — типичный представитель своей труппы, где не ограничиваются мечтой о большой или малой роли, но нередко, не получив ее, готовят самостоятельно и, показав главному, порой начинают играть; где актер, наблюдающий из зала за процессом репетиции, {128} будучи приглашенным подыграть, выкладывается так, будто он в первый и последний раз на сцене. Этот своеобразный азарт игры — не только и не просто естественное и профессионально необходимое качество. Существенно, что он прямо участвует в развитии действия спектакля, являясь важнейшим элементом постоянного в любимовских постановках мотива лицедейства. Этот азарт включает и демонстрацию мастерства актера, и остроумные мизансцены, изобретательность постановщика, игру режиссера — как составляющими сценического языка, так и возникающими в результате этого сложнейшими образами, чем достигается доступная его искусству игра художественными смыслами. Так и являлась «стихия игры, гуляющая по таганским подмосткам»[[415]](#footnote-416).

До сих пор мы говорили об «исполнителе». Но актер-художник действует в любимовских спектаклях еще в одной ипостаси — как «сочинитель». Прежде всего он выступает в качестве соавтора трактовки персонажа.

Имея жестко выстроенную форму, спектакли Любимова одновременно предполагают разные трактовки одной и той же роли. В качестве примера укажем на два содержательно разных спектакля «Дом на набережной» (1980) — один с Глебовым — В. Смеховым, разрабатывающим философию самопрощения собственных грехов, и другой — с Глебовым — В. Золотухиным, брезгливо отмахивающимся от нахлынувших на него воспоминаний. Кроме того, возможны более прямые проявления актера-сочинителя в спектакле. Например, в «Товарищ, верь…» режиссер ввел ряд эпических эпизодов. Время от времени на сцене появлялся Человек с колотушкой, своего рода бесстрастный информатор, сообщавший сведения из биографии поэта. Но внешне бесстрастное цитирование документа не могло скрыть личную заинтересованность актера в судьбе поэта. И в исполнении В. Семенова эти эпизоды стали скорее лиро-эпическими.

Любимовская композиция «Мастера и Маргариты» органично вобрала в себя характерное для булгаковского романа соединение несопоставимых обычно вещей, явлений, ибо и в ней самой обычно сопрягаются такие вещи и явления. В лиро-эпико-драматическом многоголосий спектакля органичным оказалось и введение такого персонажа, как автор. Это был не сторонний комментатор (его играл, кстати, также Семенов). Хотя по ходу действия он комментировал происходящее, он участвовал в нем и непосредственно, в частности, становясь своеобразным помощником Воланда в выражении пафоса постановки. Композиционный принцип, напоминающий булгаковский, давал на сцене весьма специфические результаты. Ведь при сопоставлении романа и спектакля бросается в глаза заметное усиление лирического слоя. {129} Это особенно заметно, когда речь идет о Воланде. Воланд в исполнении Смехова стал едва ли не лирическим центром спектакля. Он всегда говорил непосредственно обращаясь к залу, притом что между ним и людьми постоянно оставалось ощущение «нездешней» дистанции, так что зритель чувствовал, что этот Воланд прилетел не столько в Москву 1920‑х годов, сколько в Москву наших дней, и отправил его сюда Юрий Любимов. В кульминации — эпизоде «Рукописи не горят!» — была и своеобразная кульминация одной из сквозных тем любимовского творчества — «художник и общество». В одном из своих неопубликованных «диалогов» Смехов признался: здесь был «восторг не только Воланда, но и мой».

Прежде мы уже заметили, что своеобразная театральная лирика возникает в пространных обращениях в зал и в «мерцаниях» персонаж — актер, актер — персонаж, т. е. она непосредственно связана с образом актера-художника. Именно этот образ позволяет проникать в спектакль личным пристрастиям актеров и тем самым вносить в произведение дополнительные содержательные акценты, чему режиссер не только не противится, но, как видим, напротив, вводит эти пристрастия в качестве полноправной составляющей целого, представляя нам творца-лирика. Другими словами, актер-«сочинитель» обнаруживается подспудно как создатель образа персонажа — в самом характере его трактовки и более непосредственно — в образе актера-художника, который также является полноценным художественным созданием, причем лирическим.

Итак, артист играет роль персонажа (или нескольких персонажей), своеобразную роль актера-художника. Но на этом ряд ролей, принимаемых на себя любимовским актером в спектакле, не оканчивается. Среди других назову отчетливо вычленяющуюся роль зрителя.

Действительно, своеобразное подбадривание, подыгрывание, подзадоривание и даже нескрываемое восхищение мастерством своих коллег то и дело усложняет развитие действия.

Выразительный пример тому — «Борис Годунов», где хор — то народ, то таганковская труппа, то зритель, следящий за происходящим на авансцене. Однако ситуация театра в театре, сцены на сцене со своими лицедеями и зрителями возникает не только в этом, но и в других спектаклях и помимо хора: зритель в зале ловит себя на том, что он с не меньшим интересом, чем за остальным, следит за тем, как время от времени то один, то другой из актеров воспринимает коллегу не только как партнер по игре персонаж — персонаж, но и как зритель, порой с восхищением, порой с иной оценкой и всегда — с азартным упоением его игрой.

Таким образом, любимовский актер в создаваемом образе не только «потеснил» персонажа, не только активно «деформировал» его, нередко лиризуя оного, но и «простерся» в неожиданную сферу «зрителя». Значит, зритель Таганки реально состоит из актеров и публики. И как {130} таковой оказывается уподобленным сценическому образу, который состоит из «актеров» и персонажей как минимум.

При этом подобная игровая стихия не посягает на автономию актера ни по отношению к коллегам, ни по отношению к залу. Сам тип сценического общения и предполагает, и защищает своеобразную суверенность актера-художника в спектакле. И прямое общение со зрителем в отсутствие четвертой стены на деле оказывается полным сложных коллизий контактом. Существенно, что внутрисценическое общение, например, общение персонажей между собой, происходит тоже через зал, с вовлечением зрителя (не косвенным, характерным для театра с другим способом существования актера на сцене, а непосредственно). «Они играют не на публику, — поясняет Б. Зингерман, — а вместе с публикой, превращая ее в партнера, включая в свою “компанию”. Не уставая, Любимов учит артистов общаться друг с другом не укромно, не шепотком, а через зрительный зал»[[416]](#footnote-417).

Р. Кречетова справедливо усматривает в особом способе общения на сцене Таганки важный содержательный уровень спектакля. Любимов, пишет она, «постоянно стремится к живым, не формальным коммуникациям с человеком и временем, осуществляемым через зрительный зал. <…> Актер на Таганке… не замыкается в образе, он работает в подвижной, каждый момент спектакля заново определяемой точке, где сливаются, встретившись, образ — личность актера — их восприятие зрителем. <…> Любимов стремился к тому, чтобы его актер и его зритель соприкоснулись, чтобы смешалась в одно их живая энергия»[[417]](#footnote-418). Понятно, что под образом здесь подразумевается персонаж. Подобный тип связи между рассматриваемыми элементами спектакля, по мнению Кречетовой, как обнаружил способность к определенного рода эволюции, так и в значительной мере обусловил возможности «зрелой» режиссуры Любимова. «Непосредственные открытые отношения между залом и сценой, — замечает исследователь, — утверждались и возникали уже в первых… спектаклях, но были прямолинейны и во многом все же традиционны. <…> … постепенно актеры научились на протяжении всего вечера сохранять с залом подвижный, естественный контакт»[[418]](#footnote-419).

На найденную актерскую технику опиралась и «тихая режиссура» «Деревянных коней», спектакля, заставившего некоторых критиков сделать вывод о едва ли не измене Любимова основополагающим принципам своего театра, как это было и после выхода спектакля «А зори здесь тихие…» Впрочем, именно благодаря достигнутому за долгие годы работы и поисков, как вполне справедливо заключает Кречетова, стали «возможны и это свободное общение героини Т. Жуковой сразу и с залом, и с пижмаками [жителями Пижмы. — *О. М*.], и с Милентьевной. {131} И эта как будто сама собой разумеющаяся, а в действительности сложнейшая партитура первого акта, где прямые подначивающие обращения в зал, размежевывающие сцену и зрителей, поглощаются атмосферой общего разговора, будто и мы сидим вместе с актерами вот так же неподвижно вдоль стенок и не то слушаем, не то смотрим, не то вспоминаем историю Милентьевны»[[419]](#footnote-420).

Проницательный исследователь, Кречетова совершенно точно отметила в обращениях в зал и момент размежевания. Общение с публикой на сцене Таганки было всегда реальным, отчетливо ощутимым, но при этом одновременно строго сохранялась автономия сцены, актера. Соответственно соблюдалась и автономия зрителя, даже, как ни странно, при «дерзких вторжениях в зал, хождении по ногам растерянных зрителей, ироническом рассматривании присутствующих, шпильках насчет московского вкуса и т. д. и т. п.»[[420]](#footnote-421), как в «Товарищ, верь…»

Эти принципы общения с залом проявились с самых первых спектаклей. Наиболее внимательные зрители и тогда, и позднее улавливали степень «открытости» театра, тем самым приближаясь к пониманию законов, по которым театр предлагал «общаться». Эту меру Н. Крымова, например, сумела определить в момент, когда участники спектакля «Десять дней, которые потрясли мир» (1965) «смешались» со зрителями в фойе театра, и потому близость с ними, казалось, была предельной. «Среди актеров, поющих в фойе… — писала она, — был морячок с гитарой [В. Высоцкий. — *О. М*.]. Могло показаться — знакомый тип “братишки”, которому театр поручил установить “свойское” общение с залом. Но у тех, кто пробовал с ним перемигнуться, ничего не получалось. Этот морячок и вышел из толпы, и стоял в толпе, и пел для нее, до него можно было дотронуться рукой — но любую фамильярность пресекало его лицо. Оно было замкнутым и каким-то яростным изнутри. Шутейные слова песни — необычно серьезное лицо. И гитару он держал так, что было ясно — ударь, не отдаст». Скоморох, добавляет Крымова, «всегда “сам по себе”, он и в толпе, и вне ее»[[421]](#footnote-422).

Если мы прислушаемся к тому, что говорил на репетициях по поводу сценического общения режиссер, то поймем, что каждый актер должен был сам решать задачу, которая формулировалась постановщиком в довольно общем виде. Здесь не было требования прямых контактов с залом. К тому же эта задача ставилась на каждом новом спектакле и мучительно решалась даже в поздние годы, например, при постановке спектакля «Дом на набережной».

С одной стороны, режиссер напоминал Золотухину — Глебову: «Ты перед зрительным залом — не надо четвертую стену делать». Или Трофимову — Кунику: «Вы опять “… в себя” играете. Вы так любите {132} [играть. — *О. М*.]. Вы не общаетесь с партнером»\*[[422]](#footnote-423). С другой стороны, он напоминает М. Полицеймако — Юлии Михайловне: «Начали — деликатно и тонко чувствующая, а потом — слишком “через зал”»\*. Или похожее — «не впрямую с залом, а то, что внутри, в груди что-то сжалось». «Здесь, — замечал Любимов актерам, — надо не конкретно комментировать», а представить «размышление-горечь». «Как только [начинается. — *О. М*.] суд чести — сразу конец спектаклю», — напоминает режиссер Смехову — Глебову. Постановщик добивался того, чтобы «зрителя забрало. Надо, чтобы сам с собой зритель оставался, наедине с собой». И вместе с тем настойчиво напоминает актерам: «Мы — привычка есть — все время декларируем в публику. И не надо делать вид, что этого нет в нашем театре»\*.

Вот это — «размышление-горечь», «в груди что-то сжалось» и при этом «в публику», но одновременно «не впрямую», хотя и непременно без четвертой стены — так сформулированное — требовалось для конкретного спектакля, а в сути своей оставалось сквозной особенностью сценического существования таганковских актеров на протяжении всей истории театра.

Общим всегда было: «прямо в глаза тебе смотрю, зритель. Я играю и смотрю тебе в глаза»[[423]](#footnote-424). Неизменным был герой на авансцене, смотрящий публике в глаза, неизменным был, по сути, крупный план актера, причем не только исполняющего главную роль, но и создателя эпизодического персонажа, пусть и появляющегося на мгновение. Эта мизансцена с крупным планом актера, смотрящего в зал, и «подает» актера, и по-своему обособляет его.

Так возникает особенная вселенная любимовского спектакля, где каждый оказывается в центре, где специфический способ общения героев через зал наделяет каждого своеобразным монологом, утверждая «центральность» художника-творца в мире, реализуя естественные эгоцентрические наклонности, сопутствующие художественному таланту и присущие всякому художнику.

Возникает вселенная, где каждый, попадая в режиссерский «луч», выступает соло, где этот «луч» выявляет одновременно и связанность художника с миром, и извечное одиночество его, где противоречие между коллективным характером театрального искусства и индивидуализмом актера не только не пытаются преодолеть, но включают в действие, претворяя его в драматическую составляющую спектакля.

Возникает вселенная, где в пределах точного режиссерского замысла у актера есть широкие возможности для импровизации. Каждая {133} из частей создаваемого актером образа, хотя бы тех, которые мы здесь выделили — персонаж, актер-художник, актер-гражданин, — может варьироваться от спектакля к спектаклю. Действительно, в каждый момент актер-художник — на подъеме или спаде вдохновения; его может интересовать та или иная сторона своего творчества — на одном спектакле он заворожит зрителя блеском «жонглирования» ролями во время демонстративных переходов из роли в роль, а на другом его больше увлечет создание филигранного рисунка роли.

Что касается персонажа, то здесь тоже предполагаются возможности для импровизации. Это хорошо видно, например, при сопоставлении двух разнесенных во времени режиссерских предложений актерам, играющим Пимена в «Борисе Годунове».

5 июля 1982 года: «Играть старика не надо, надо найти пластику “поосторожнее”. <…> Слова “Смиряй себя молитвой и постом” говори подобрее. <…> Не надо бояться смеховых моментов. В благостность Пимену не уходить, а то — сентиментальность получается. <…> “Царь Иоанн искал успокоенья в подобии монашеских трудов” — здесь ведь ирония даже. Там они спьяну устраивали монастырь — во дворце — Грозный и его кромешники»\*.

А вот что режиссер предложил на репетиции 1988 года: «Пимен старый, голос грудной, сосредоточенный. Зачем такая истеричность? Спокойнее. Не нужна тут плохая декламация. Поищи стариковскую походку. Устало, медленно, расслабленно двигайся. Воспоминания у него хорошие, светлые. Тогда снимается штамп строгого старца из оперы Мусоргского»\*.

«Актер: Пять лет назад вы не требовали играть возраст Пимена.

Любимов: А я и сейчас не прошу возраст играть… Но если вы будете паузы делать, дыхание чаще брать, четче говорить, то это поможет вам»\*.

На одной из репетиций сцены «Царская дума» В. Штернберг (Патриарх), произнося речь, дрожащими пальцами указывает на жезл. Режиссер поддерживает его: «Палец, дрожащая вытянутая рука — это хорошо. Старый человек». Но так ли уж важно играть Патриарха старым? Для концепции спектакля совсем не важно. Просто актер нашел убедительную краску, и режиссер тут же согласился с ним.

Любимов не настаивает на строго определенной совокупности индивидуальных особенностей персонажа. Они, как видим, могут даже меняться в зависимости от того, что в данный момент органичнее для актера. Нужно только не войти в противоречие с режиссерским замыслом.

Возникает, наконец, вселенная, будто предназначенная для утоления актерской страсти к игре, где каждый непременно играет несколько ролей, даже если создает в спектакле образ лишь одного персонажа.

И в любом таком многосоставном творении актера есть, по выражению Ю. Барбоя, «стержень, который пронизывает насквозь всю систему». Им является, как и в случае с Гамлетом — Высоцким, личность {134} актера. Значение личности актера критика постоянно отмечала. Вспомним, как подробно говорили об этом авторы творческих портретов Славиной и Демидовой.

«Дело было в уникальном единстве профессионального и человеческого, — писала Н. Крымова о Высоцком. — Именно человеческое в этом актере было так сильно, что не поддавалось шлифовке, почти неизбежной в театре. Он и менялся, и взрослел не как все. Он совершенствовался как художник и не уступал себя как человек. Из каждой крохотной роли в театре он извлекал нечто, по объему несоразмерное с этой ролью. Из каждого режиссерского урока выносил то, что обычно вообще с собой не уносят, оставляют в театре, как костюм в костюмерной»[[424]](#footnote-425). Поразительно, но почти то же самое отмечено другим автором о совсем другом актере. Работая с Филатовым, С. Соловьев обратил внимание на то, что «с первых же дней работы в актере выявился сильный внутренний стержень, явно ощутимая духовная упругость. Можно сказать, что, искусно меняя выражение лица, Филатов не изменяет выражению души. Его нравственное лицо органически не способно на всевозможные “пластические перемены”»[[425]](#footnote-426).

И никакие коллизии — давние или сегодняшние — не позволяют нам усомниться в справедливости утверждения Б. Зингермана, сколь бы прекраснодушным оно ни показалось: «Для того, чтобы исполнитель имел право обратиться к зрительному залу… “от себя”, через голову своего героя, нужно, чтобы ему было что сказать публике и чтобы личность актера-гражданина вызывала у публики интерес»; «Воспитанию актера этого типа — имея перед глазами идеальный пример Высоцкого — Любимов отдал свои лучшие душевные силы. Выходя из образа, оставаясь один на один с залом, артист Таганки не только поверяет ему свои мысли, но и заражает его своей энергией, взбадривает, встряхивает, сдувает с него сонную одурь»[[426]](#footnote-427). Не театральные мечтания, а реальность художественных воплощений — в основе и этого, и следующего утверждения Зингермана: «На беспощадных репетициях Любимова личность артиста остается неприкосновенной, здесь она может окрепнуть и расцвести. В роли постановщика он отличается твердостью воли и деликатностью натуры. Он дает актеру форму, требуя, чтобы тот безупречно сохранял рисунок роли и линию действенного поведения. Он не лезет актеру в душу, не порабощает его внутренний мир. Он апеллирует к лучшему, что есть в душе артиста, пробуждает в нем высокие свойства поэта и гражданина и терпеливо ждет, доверяя исполнителю, — иногда ожидание затягивается надолго. Ждет, пока артист не раскроется как личность»[[427]](#footnote-428)

{135} Зингерман вполне прав, утверждая, что Любимов «вбивает» актера «в форму, определяя пластический рисунок роли тщательно и неуклонно, почти как балетмейстер. Но всегда сохраняет актера как суверенную личность, проявляя по отношению к ней, при всем своем постановочном деспотизме, крайнюю деликатность»[[428]](#footnote-429).

Однако дело здесь не только и не столько в деликатности. Эта «суверенная личность» интересна режиссеру. Важно, чтобы это не было понято как общее место. Ведь именно актер-художник, с его своеобразием творца и с особенностями личности, является непременным героем любимовских спектаклей. И теперь, по прошествии лет, оглядывая в целом картину творчества Любимова, можно, пожалуй, утверждать, что это был главный герой его произведений. Скажем больше. Актер-поэт стал своеобразным лирическим героем спектаклей режиссера-поэта. Это была непростая и по-своему парадоксальная ситуация. Ведь здесь с неизбежностью вставали естественные проблемы отношений режиссер — актер, свойственные режиссерскому театру вообще и театру этого типа, в частности, на которые справедливо указала Р. Кречетова. «С течением времени, — писала она, — актерская проблема на Таганке все усложнялась. Соотношение свободы и дисциплины актера внутри любимовского спектакля все очевиднее обнаруживало свои непростые стороны. Для того чтобы оказаться способным на живую связь со зрительным залом, актер должен был ощущать себя свободным хозяином спектакля. И в то же время общий режиссерский рисунок, его причудливая мозаичность требовали, чтобы каждый все же “знал свое место” — и в переносном смысле, и в самом прямом. Это состояние — между беспрекословным подчинением режиссеру и раскованностью — предполагало подлинный, но совершенно особый профессионализм»[[429]](#footnote-430).

Любимов не просто, по выражению Кречетовой, «включает в общую фактуру спектакля сиюсекундность актерской личности, подчеркивая в актере его уникальность, свободу его внутренней жизни»[[430]](#footnote-431). Режиссер ставит это во главу угла, подавая актера вместе с персонажем крупным планом.

Повторю: у нас нет необходимости ссылаться на некие филантропические побуждения, заставляющие режиссера особенным образом относиться к актеру, оберегая его как творческую индивидуальность и как личность. Он не может не делать этого в силу самой что ни на есть «производственной необходимости» именно потому, что актер-художник здесь не только материал, но и тема спектаклей, или, точнее, один из главных мотивов произведений Любимова. Без этого не может быть выстроена сама структура его спектакля. Он, именно данный актер, нужен режиссеру, ибо он представляет неповторимый мир художника-поэта, {136} который прежде всего (хотя и неизбежно вместе с непрерывной, изнуряющей, не отпускающей от себя общественной борьбой, по роковой традиции отечественного искусства) — в центре каждого любимовского спектакля.

Нам здесь важно отметить принципиальное значение личности актера, пронизывающей всю структуру создаваемого им образа. Видимо, не стоит специально говорить, что особенности личностной обеспеченности образа значительно изменялись от актера к актеру. Но среди них были и непременно повторяющиеся. Это и обостренный интеллектуализм, отмеченный, как помним, еще в самых первых, потрясших одновременно исступленной страстностью, славинских творениях и с тех пор обращающий на себя внимание едва ли не во всех созданиях таганковских актеров — созданиях, в которых критики неизменно обнаруживали то «мастерство анализа», то «грацию ума», то «контроль мысли». Это и те характеристики, которые ориентируют личность актера именно на деятельность его как художника. Мы уже обсудили тематическую и технологическую причины их необходимости в строении образа. Сами художественные и другие, связанные с ними предпочтения режиссера заставляют его акцентировать определенные черты личности актера, выстраивая вместе с ним сценический образ.

Разумеется, Таганка не оставалась неизменной на протяжении четвертьвекового своего существования. Если в середине 1960‑х годов, «на излете оттепели» — в момент рождения театра — еще нужна была своеобразная резкость и в достаточной мере категоричная определенность художественных высказываний, которые и прозвучали в спектаклях театра тех лет, то драматически меняющаяся реальность 1970‑х и уже катастрофически расходящиеся сущность и явление действительности 1980‑х требовали для своего понимания большей пристальности, усложняющейся «оптики» и объемности суждений — и тоже получили адекватный художественный ответ в спектаклях этого времени. Хотя справедливости ради надо сказать, что и сложная диалектика художественного мышления, и богатство языка, и стремление к углубленно-сосредоточенному общению со зрителем были присущи режиссеру с самого начала. В этом смысле революции не понадобилось. А вот эволюционные изменения просматриваются. В том числе и в особенностях создаваемого актером образа. В частности, вместе с исчезновением резкой контрастности, присущей ранним спектаклям, исчезла и резкая противопоставленность актера и персонажа, резкость «выходов» из роли персонажа. Отношения актера и персонажа усложнялись и становились как бы более камерными. В то же время если в ранних спектаклях мы видели рефлексию актера, связанную прежде всего с персонажем, то позднее «автономия» артиста становилась заметней, а его размышления — более самостоятельными, и были они, по сути, размышлениями о жизни. Что касается персонажа, то, по справедливому утверждению Е. Калмановского, он всегда обрисовывался здесь лишь какими-то отдельными своими сторонами. Этих «сторон» оказывалось {137} то больше, то меньше, и персонаж тем самым представал то более, то менее подробно обрисованным. Говорить о сколько-нибудь последовательной эволюции здесь было бы натяжкой.

При этом никакие постоянно происходящие изменения не затрагивали принципиально способа существования актера на сцене. В соответствии с этим принципом сюжет любого спектакля Таганки включает не только предписанные литературным источником события, в которых действуют персонажи, но и не менее значимые «события», развертывающиеся между актерами и зрителями, и события, развивающиеся между персонажем и актером (здесь, как мы выяснили, не только отношение актера к персонажу, но и своеобразный диалог между актером и персонажем, так как актер, точнее «образ актера», высказывается по поводу происходящего и на сцене, и в жизни вообще), и события, возникающие между персонажами и зрителями (они разворачиваются в момент общения между персонажами, так как это общение происходит «через зал», а также и в те моменты, когда актер обращается в зал через персонаж, выведенный в этот момент из фабулы, как это было замечено, например, у Демидовой — Дорины), и, наконец, события, развертывающиеся между актерами-творцами и актерами-«зрителями». Все эти события являются полноправными составляющими драматического действия.

До сих пор мы говорили о результате. Разумеется, режиссер — это его спектакль. Намерения могут не иметь к результату никакого отношения. Мы не можем однозначно утверждать, что знакомство со способом работы режиссера как-то поможет нам в постижении произведения. И все же. Думаю, что, размышляя над способом сценического существования актера Таганки, небесполезно прислушаться лишний раз к тому, что режиссер говорил на репетициях, как он добивался воплощения своей цели.

Конечно, постановка «Бориса Годунова» — событие выдающееся даже для Таганки. Но это был этап, к которому режиссер пришел не неожиданно. Здесь в полной мере проявился метод, сформировавшийся в своей основе уже в первых его спектаклях. Именно поэтому работа над трагедией так важна для исследователя творчества любимовского актера.

Прежде всего вырисовывается первенство мысли как исходного пункта в игре актера. Вот что говорит по этому поводу сам режиссер: «Тут очень важно наполнение слов мыслью и энергией»[[431]](#footnote-432); «Ведите мысль, и тогда действие будет… стремительно развиваться» (с. 57), «Скажите просто. Только мысль скажите. <…> Думайте о мысли» (с. 57 – 58).

{138} Итак, первое — мысль. И та, что высказывается в данный момент в конкретной реплике, и та, которая диктуется всей логикой действий персонажей. Но самое главное — понимание роли этой мысли в общей концепции спектакля. Актера постоянно должна сопровождать мысль о целом: «Думайте о том, что мы говорим сегодня этой пьесой» (с. 58). «Сегодня» — это и современный момент, и понимание настоящего времени именно этими, играющими в этот сезон актерами и даже — творящими в этот вечер. Начиная очередной сезон, Любимов сам подробно репетирует каждый спектакль, даже если тот идет давно — тем более, если давно. И в этом — наряду с художественным совершенством — видимо, таится причина феноменального долголетия его созданий. Ведь здесь репетиция старого спектакля — это не только технический прогон, восстанавливающий строгий рисунок мизансцен, связи между ними, всякого рода временные и пространственные характеристики. Любимову надо, чтобы спектакль дышал воздухом сегодняшнего дня, чтобы в нем звучала сегодняшняя боль и вставали сегодняшние проблемы.

И еще: чтобы актеры не приспосабливались к роли, из года в год играя одно и то же, а меняли бы роль в соответствии со своим меняющимся возрастом, жизненным опытом и т. д. Так, через девятнадцать лет после премьеры, в начале очередного сезона режиссер, «запуская» «Доброго человека из Сезуана», напоминал актрисе: «Говорите низким голосом, присущим вам сейчас. Вы должны свою мудрость, которую обрели за эти годы, внести в спектакль. Вам сегодня не девятнадцать, вы повзрослели. Соответственно повзрослела и ваша героиня. Она вашего возраста и обладает вашим жизненным опытом»\*.

Еще и еще раз постановщик напоминает исполнителям: «Спектакль девятнадцать лет играем. Целая жизнь! Это и надо играть. Спектакль служит радаром — слышат артисты время или нет. А не музейная реликвия. Здесь сразу видно, кто играет сегодня, а кто повторяется»\*. З. Славиной: «Что это за город? Если городом правят несправедливо, город должен восстать. Вы в шестьдесят четвертом году это кричали, пытаетесь кричать и сейчас. А сейчас уже все другое. Сегодня ситуация другая. Город другой. Сейчас кричать не надо»\*. В. Золотухину о Прологе спектакля: «Пока вы не обратились к своим друзьям. Надо по-настоящему “зацепить” актеров. Мы — артисты театра улиц. Да, мы можем сегодня и на “жигулях”, а можем и…»\*.

Добиваясь постижения общего замысла спектакля «Борис Годунов» и сознательного воплощения его каждым актером, режиссер применяет самые разные подходы. Здесь и более или менее общие прямые формулировки концепции: «На сцене должна быть вечная “Русь в персонажах”» (с. 41); «Это вещь о совести, о нашей совести прежде всего» (с. 41); «Что может успокоить человека в наш бессовестный век? Ведь это очень важно» (с. 49); «Народ — всякий. Прохиндействует, и скорбит, и плачет. Бывают моменты великого подъема — тогда народ творит чудеса. Было у нас такое чудо, когда была выиграна война. Был {139} героизм, но было и предательство массовое. Сотни тысяч предавали. Народ-то, он всякий. Бывают и люди-звери. Превращения людей в животных делают на праздниках в деревнях: волчьи морды одевают и клички дают» (с. 51).

Здесь и многочисленные ссылки на проблемы реальной жизни, целые россыпи ассоциаций, которые поясняют решение спектакля и помогают актерам найти живые связи с персонажами. Так, обсуждая реплику Воротынского в сцене «Кремлевские палаты», режиссер замечает: «Тут же знакомые для нас дела: “Ты что — служил Берии?” А ты играешь, как будто не понимаешь, о чем речь идет, будто ничего особенного не происходит. А тут страшный вопрос: “Зачем же ты его не уничтожил?”» (с. 43).

Бортнику — Пимену, который вынужден резко оборвать разошедшегося в пляске и пении Григория, постановщик предложил следующую ассоциацию: «Вот как Можаев говорил министерше: “Стыдно!”»\* (подробнее актерам объяснять не надо, это воспоминание об одном из эпизодов жизни театра — кампании травли за спектакль «Живой»).

На репетиции в мае 1988 года, когда спектакль восстанавливался, а по сути, впервые выходил к зрителям, режиссер, обращаясь к труппе, говорил: «Надо играть — как сегодня. Слава Богу, Сталина сейчас нет, слава Богу, и Брежнева нет. <…> Нас не за форму закрыли, а за пушкинский текст, четкий. Нам и сейчас надо так поставить, чтобы и сейчас закрыли»\*, — тем самым демонстрируя и полную включенность в отечественную жизнь, несмотря на свое почти пятилетнее отсутствие в стране, и свойственную ему бескомпромиссность.

Порой замечания Любимова на первый взгляд относятся только к тем историческим событиям, которым посвящена пьеса, однако в них неизменно проступает окружающая действительность, ни на секунду не дающая актерам отвлечься, сбиться на игру «вообще». «У народа положение тяжелое, неизвестно, что будет», — ну, разумеется, это не только и не столько о народе времен Бориса Годунова. Золотухину — Самозванцу во время репетиции сцены в келье: «Показывай, как цинично власть берут»\*. А вот Казанчееву — Самозванцу о реплике

Я знаю дух народа моего;  
В нем набожность не знает исступленья:  
Ему священ пример царя его —

«Вот какой народ! Для них не устои, а слово царское важно».

Репетируя эпизод с приставами в корчме, режиссер поясняет: «Годунов проиграл потому, что народ такой. Не служат, а делают вид. И Гришку проворонили. Только поборы интересуют». После прихода приставов — о монахах, пьянствующих в корчме: «Хулиганят, а потом, как в милицию, — боятся»\*.

Но, обнаруживая ассоциации с современностью или с недавним прошлым, помогая актеру приблизиться к материалу, Любимов настойчиво отказывается от аллюзий, направляя актера на создание обобщенных, емких, многозначных образов. Так, режиссер предложил Золотухину — {140} Самозванцу своеобразный «манок», посоветовав веско, «немного с грузинским акцентом» начинать сцену «Краков. Дом Вишневецкого». Актер увлекся и вот уже, произнося «не род, а ум поставлю в воеводы», сопровождает ее сталинским жестом: поглаживанием усов. Постановщик решительно возражает: «Мы не про него играем спектакль. Вот если про него будем, тогда — пожалуйста»\*.

Но у Любимова театр не «разговорный». Важнейшую роль играет здесь зрительный ряд. В частности, замысел должен получить свое выражение в актерской пластике. Здесь одно из главных требований — естественность (тут, видимо, кстати напомнить о таганковском понимании естественности как обостренном артистизме). Добиваясь ее, режиссер нередко обращал внимание на непосредственные человеческие реакции, возникавшие у артистов в процессе репетиций.

Так, по ходу одной из репетиций Савченко — Юродивый, который должен был идти наощупь (поскольку глаза закрывал железный колпак-ведро), потеряв ориентацию в пространстве сцены, приподнял «колпак» и посмотрел, туда ли он идет. Режиссер тут же предложил актеру поступать таким образом каждый раз, когда это понадобится, пояснив сидящему рядом ассистенту: «Чтобы естественно было». Или, например, попросил Штернберга — Патриарха, чья реплика оказалась не услышанной партнером, повторить ее еще раз: «Так и на спектакле. Если не услышал, повтори громче»\*.

Во имя все той же естественности режиссер упорно боролся с такой объяснимой, но уже чисто актерской «естественной» реакцией, как стремление участников хора принять позу «повыразительней»: «Когда оглядываетесь или застываете, то не надо “долепливать” пластику — “для выразительности”»\*; «Не надо пластику “делать”, когда поете. Пластика должна быть естественной, такой, как вам удобно. Все, даже знаменитые певцы имеют какие-то свои приспособления. У одного из них спрашиваю: “Что ты кулак сжимаешь, когда поешь? Зачем тебе кулак?” — “А у меня так лучше получается”, — отвечает»\*.

Но естественность вовсе не означает применения обыденной пластики. Об этом свидетельствуют и рассуждения режиссера на репетициях, и, разумеется, сами любимовские спектакли. Пластический рисунок его постановок может быть сколько угодно далеким от жизнеподобной пластики. Создавая его, режиссер порой прибегает к заимствованиям у других родов искусства. Так, его привлекла выразительность рук на иконах, особенно часто встречающиеся фронтальные изображения кистей рук, о чем он говорил на репетициях. Но этот прием не был прямо перенесен в театр. Мы не найдем в спектакле ни малейшего намека на стилизацию иконописной пластики сомкнутых кистей рук. Руки актеров в ходе действия, кажется, обычны и свободны в движении. И все-таки они играют заметно большую роль, чем во многих любимовских же спектаклях.

Особенная жизнь рук начинается уже во время вступительного распева, когда вместе с нарастающей громкостью пения они, поднятые {141} над головами, вытягиваются, напрягаются, а потом вдруг бессильно падают. Здесь, как в своеобразной увертюре, заявляется один из ведущих мотивов в спектакле — мотив народа. Множество рук в едином движении — это, конечно, всегда эффектно. Но по ходу спектакля обращают на себя внимание и руки отдельных персонажей, а не только участников хора в их едином порыве. Разумеется, актеры Таганки как профессионалы высокого класса отлично знают выразительные возможности человеческого тела и умеют искусно пользоваться ими. Но в рассматриваемом спектакле жизнь рук стала особенной и благодаря чисто режиссерскому решению. Сценическое пространство по ходу действия почти всегда затемнено, и на этом приглушенном фоне с помощью специальной подсветки выделяются лица актеров и кисти рук, естественно, останавливающие на себе внимание. Конечно, такие крупные планы требуют от актеров мастерства и точности в пластике.

Здесь нельзя не отметить своеобразного режиссерского пристрастия к рукам вообще как к материалу для создания лаконичных, но чрезвычайно выразительных образов. Среди них назовем эпизод «Руки отцов города» в «Десяти днях, которые потрясли мир», где зритель видит только множество пар рук на длинном столе, красноречиво передающих душевное состояние каждого из заседающих и общую атмосферу собрания. Или несколько эпизодов из того же спектакля, созданных средствами пантомимы. А также незабываемый, ставший классическим, эпизод гибели Лизы Бричкиной (М. Полицеймако) из спектакля «А зори здесь тихие…», где перед нами были только выхваченные лучом света судорожно растопыренные, отчаянно тянущиеся вверх, взывающие о помощи кисти рук утопающей.

Естественность пластики предполагает свободное владение точным рисунком, предложенным режиссером. Оно позволяет, во-первых, создавать у зрителя впечатление того, что эта пластика удобна, органична для актера, какой бы необычной, даже экзотической, она ни была. И, во-вторых, импровизировать в пределах этого рисунка, внося изменения, диктуемые особенностями хода именно сегодняшнего представления и психофизического состояния исполнителя.

Итак, актер должен иметь в виду мысль, то, во имя чего он выходит сегодня на сцену в данный момент спектакля и на спектакль в целом, то, ради чего театр играет сегодня данную пьесу. И точно выразить эту мысль пластически и в слове.

Обсуждая способ существования актера на сцене, мы должны ответить в том числе и на вопрос, какой «ход» применяет актер при работе над ролью: от внешнего к внутреннему или наоборот. И тут надо сказать, что Любимов не настаивает жестко на определенном пути. Он полагает, что каждый художник сам выбирает ход, который ведет его к овладению ролью; режиссер может только подсказать и направить, так чтобы актерский образ стал органичной частью спектакля. Однако на репетициях он нередко требует умения «брать смело от внешнего», {142} брать точно и осмысленно. А внутреннее наполнение, по Любимову, может возникнуть при точном воплощении мысли в слове и пластике.

А что же чувства? Рассуждая о мысли, Любимов не забывает говорить об эмоциях и чувствах. Они не должны быть предметом забот актера: «Не заботьтесь о чувствах, — настаивает он, — Они сами придут. Когда начинаешь красить слова эмоциями, то из сцены уходит смысл» (с. 57). Чувства могут не возникнуть совсем, и это не разрушит созданный в соответствии с замыслом образ: «Найдите в себе мужество свободно играть, не заботиться о чувстве, — призывает режиссер. — Не хлопочите о нем. Оно может вообще не посетить вас в данную репетицию или спектакль. Но вы можете играть верно, если будете идти по мысли…» (с. 57 – 58).

Больше того, именно в результате точного следования мысли, считает Любимов, и возможно рождение чувства: «Нужно все время идти по мысли, — обращается к актеру режиссер, — а ты идешь по эмоции. Это неверно. Эмоции будут, если ты будешь верно идти по действию» (с. 54). Противоположный ход, от чувства, чреват разрушением стиха, искажением его ритма и хода поэтической мысли: «Тут нельзя так в себе, внутри переживать, ковыряться. Тогда не идет мысль, драматургия. Сцена останавливается (с. 43), — поясняет режиссер. — Вы подходите к поэзии, как к психологической пьесе. Тут нельзя так рассматривать… (с. 48). Без… пауз не прочтешь строфы, какое бы чувство ни было. Наоборот, оно вам даже помешает. Все равно, как если певца начнут душить настоящие рыдания во время арии» (с. 57).

Так что же, на Таганке возможны сухие рассудочные спектакли, чуть ли не предполагаемые самим режиссерским замыслом? Наоборот, вряд ли найдется сегодня режиссер, чьи спектакли были бы сопоставимы с любимовскими по страстной наполненности. Известно, что Таганка давно стала властителем не только дум, но и сердец.

Дело в том, что, говоря о чувствах, которые могут и не возникнуть и без которых спектакль тем не менее будет успешно сыгран, режиссер имел в виду чувства и переживания персонажа. Но ведь образ, создаваемый актером, как мы пытались показать, не сводится к персонажу и включает в качестве составляющих еще как минимум актера-художника и актера-зрителя.

Эмоциональный накал таганковских спектаклей и связан прежде всего именно со специфическими творческими, художническими и гражданскими чувствами актеров. Об этих чувствах режиссер специально не говорит, но исподволь кропотливо и настойчиво провоцирует их формирование, создавая определенную атмосферу.

Чувство творческой радости от собственной игры и от игры партнеров, от спектакля в целом и отдельных его частей — вот основной источник эмоциональной стихии спектакля. Если сюда добавить еще и эмоциональный отклик на зрительское восприятие самой постановки, также нередко прямо входящий в спектакль, то мы получим представление и об этом спектре чувств. Повторим, что все эти чувства являются {143} реальными, полноправными составляющими спектакля и участвуют в становлении его содержания.

И, наконец, гражданский темперамент актера. Каждая репетиция Любимова оказывается одновременно и уроком воспитания участника спектакля — в том числе как гражданина. Чураясь пафоса, сам режиссер так формулирует эту сторону своей деятельности: «Я человек озорной и часто специально говорю хулиганские вещи, грубо говорю, привожу современные ассоциации, нам близкие, чтоб вас задело» (с. 48). «Хулиганскими вещами» Любимов называет здесь многочисленные, с артистическим блеском поведанные или разыгранные лаконичные, остроумные рассказы, мимоходом брошенные реплики, зарисовки, байки, анекдоты, замечания, возникающие из его собственных воспоминаний, воспоминаний знакомых и друзей, литературных источников с применением в них материала, известного и близкого актерам. (Вспомним ахматовское:

Когда б вы знали, из какого сора  
Растут стихи, не ведая стыда…).

Все это, благодаря мощному актерскому и гражданскому — не говоря о режиссерском! — темпераменту, позволяет ему в процессе репетиций не только подвести актеров к рациональному постижению замысла, но пробудить в них и гражданские чувства, превратить их в соавторов, чьи четкие позиции, интеллектуальные и эмоциональные оценки получают прямое отражение, предъявляя нам непосредственно и актера-гражданина — еще одну составляющую сложного образа, творимого актером Таганки на сцене.

Осознавая заведомую схематизацию живого художественного явления в предпринятом типе анализа и принципиальную (и благодатную!) невозможность в данный момент поставить точку в постижении предмета нашего исследования, полагаем, сегодня уже понятно, что соответствие и даже своеобразная предназначенность манеры игры таганковского актера любимовскому спектаклю, о которых упоминали рецензенты, — не метафора. Способ сценического существования любимовского актера в действительности органичен для любимовской постановки. Строение создаваемого актером образа подчиняется тому же принципу, что и строение спектакля.

Монтируя относительно самостоятельные мотивы, части, зритель «творит» художественный мир действия. Монтируя отдельные части создаваемого актером образа, зритель «выстраивает» и этот образ. И подобно становлению пульсирующего ассоциативными смыслами поэтического целого спектакля — по мере соотнесения многочисленных ролей, исполняемых актером, — возникает поэтически многозначное, мерцающее целое образа, создаваемого актером и зрителем в Театре на Таганке.

# ***{******144}*** Приложения

## 1. Аннотированный указатель упомянутых актеров и их основных ролей Составитель И. Громова

**Антипов Феликс Николаевич.** Род. в 1942 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1968 г.[[432]](#footnote-433)

*Театр на Таганке*: Чаплин, Гитлер — «Павшие и живые» (1968); Полицейский — «Добрый человек из Сезуана»\*; Полицейский, Обыватель, Извозчик, Хозяин — «Что делать?»\*; Могильщик — «Гамлет»\*; за Жуковского — «Товарищ, верь…»\*; Оргон — «Тартюф»\*; Чичиков — «Ревизская сказка» (1978); Мармеладов — «Преступление и наказание» (1979); Император — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Шулепников — «Дом на набережной» (1980); Чебутыкин — «Три сестры» (1981); Лука — «На дне» (1985); Мотяков — «Живой»\*; Варлаам, Поляк Собаньский, Хрущев, Казак, Мужик на амвоне, два безымянных персонажа — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Симеонов-Пищик — «Вишневый сад» (1985); Председатель, Жид, Лепорелло — «Пир во время чумы» (1989); Подсекальников, Пугачев — «Самоубийца» (1990); Комаровский, Громеко — «Живаго (Доктор)» (1993); Эгей — «Медея Еврипида» (1995).

**Ахеджакова Лия Меджидовна (Мендлиновна).** Род. в 1938 г. ГИТИС, выпуск 1961 г.

*Московский ТЮЗ*: Дилл — «Убить пересмешника» (1964); Бабушка — «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1973).

*Современник*: Тетя Соня — «Спешите делать добро» (1980); Мать — «Мы не увидимся с тобой» (1980); Вера — «Восточная трибуна» (1983); Ау, Коломбина, Галя, Света — «Квартира Коломбины» (1986); Певица Мостовая — «Стена» (1987); Варвара — «Мелкий бес» (1989); Зина — «Крутой маршрут» (1989); Рахель — «Трудные люди» (1992); Челеста — «Адский сад» (1994).

**Басилашвили Олег Валерианович.** Род. в 1934 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1956 г.

*Лен. театр им. Лен. комсомола*: Гоша Филиппов — «Город на заре» (1957); Федор Славин — «В поисках радости» (1957); Обломов — «Обломов» (1958).

{145} *БДТ*: Степан — «Варвары» (1959); Бучер — «Карьера Артуро Уи» (1963); Господин N. — «Горе от ума» (1962); Феликс — «Еще раз про любовь» (1964); Андрей Прозоров — «Три сестры» (1965); Хлестаков — «Ревизор» (1972); Людовик XIV — «Мольер» (1973); Серпуховской — «История лошади» (1975); Басов — «Дачники» (1976); Джингль — «Пиквикский клуб» (1978); Режиссер — «Наш городок» (1979); Лыняев — «Волки и овцы» (1980); Войницкий — «Дядя Ваня» (1982); Мамаев — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Барон — «На дне» (1987); Илл — «Визит старой дамы» (1989); Гаев — «Вишневый сад» (1993).

**Богачев Геннадий Петрович.** Род. в 1945 г. ЛГИТМиК, выпуск 1969 г.

*БДТ*: Мортимер — «Король Генрих IV» (1969); Владимир Михайлович — «Третья стража» (1970); Осип — «Ревизор»\*; Котэ — «Ханума» (1972); Захария Муарон — «Мольер» (1973); Замыслов — «Дачники» (1976); Митрий Коршунов — «Тихий Дон» (1977); Огастас Снодграсс — «Пиквикский клуб» (1978); Мурзавецкий — «Волки и овцы» (1980); Просвещенная личность — «Смерть Тарелкина» (1983); Шаргаев — «Порог» (1984); Васька Пепел — «На дне»\*; Джим О’Коннор — «Стеклянный зверинец» (1988); Хлестаков — «Ревизор»\*; Пэррис — «Салемские колдуньи» (1991); Альфредо Марильяно — «Призраки» (1993); Макбет — «Макбет» (1995).

**Борисов Олег (Альберт) Иванович** (1929 – 1994). Школа-студия МХАТ, выпуск 1951 г.

*Киевский рус. драм. театр им. Леси Украинки* (1951 – 1963): Андрей — «В добрый час!»; Петр — «Последние»; Аркашка — «Лес»; Конь — «Враги».

*БДТ*: Дживола — «Карьера Артуро Уи» (1963); Карцев — «Еще раз про любовь» (1964); Ганя Иволгин — «Идиот» (1966); Петр — «Мещане» (1966); Принц Уэльский — «Король Генрих IV» (1969); Еремеев — «Прошлым летом в Чулимске» (1974); Кистерев — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Суслов — «Дачники» (1975); Мелехов — «Тихий Дон» (1977); Сиплый — «Оптимистическая трагедия» (1981), Он — «Кроткая» (1981).

*МХАТ*: Астров — «Дядя Ваня» (1985); Выборнов — «Серебряная свадьба» (1985).

*ЦТСА*: Павел — «Павел I» (1989).

*«Антреприза Олег Борисов и сын»*: Альт — «Человек в футляре»; От автора, Графиня, Чекалинский — «Пиковая дама» (1992).

**Бортник Иван Сергеевич.** Род. в 1939 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1961 г.

*Театр на Таганке*: Муса Джалиль — «Павшие и живые» (1965); Щигаев — «Пугачев»\*; Власов — «Мать» (1969); Майор — «А зори здесь тихие…»\*; Лаэрт, Могильщик — «Гамлет»\*; за секретаря Булгарина, за Бошняка — «Товарищ, верь…»\*; Павел Амосов — «Деревянные кони» (1974); Альберт, Моцарт, Молодой человек — «Пир во время {146} чумы» (1989); Соленый — «Три сестры»\*; Сатин — «На дне» (1985); Спиряк, Васька — «Живой» (1989); Пимен — «Борис Годунов» (1982 – 1988).

**Броневой Леонид Сергеевич.** Род. в 1928 г. Среднеазиатский гос. институт театр. искусства (Ташкент), выпуск 1950 г.; Школа-студия МХАТ, выпуск 1953 г.

*Магнитогорский гор. драм. театр им. А. С. Пушкина*: Кандыба — «Калиновая роща» (1951).

*Оренбургский обл. драм. театр им. М. Горького*: Володя Ульянов — «Семья» (1952).

*Рус. гор. драм. театр им. М. Ю. Лермонтова* (Грозный): Теодоро — «Собака на сене» (1955); Андрей — «В добрый час!» (1956).

*Воронежский драм. театр им. А. Кольцова*: Ленин — «Третья Патетическая» (1958); Сорин — «Чайка» (1959).

*Театр на Малой Бронной*: Иона Гудмэн — «Бруклинская идиллия» (1965); Аркадий — «Платон Кречет» (1968); Рахума — «Золотая карета» (1969); Капулетти — «Ромео и Джульетта» (1970); Блохин — «Сказки старого Арбата» (1970); Полуэктов — «Человек со стороны» (1971); Никольский — «Снятый и назначенный» (1975); Яичница — «Женитьба» (1975), Щеглов и Власов — «Беспокойный юбиляр» (1966); Шпигельский — «Месяц в деревне» (1977); Мундир Государя — «Лунин, или Смерть Жака» (1979); Директор — «Директор театра» (1984); Серпилин — «Солдатами не рождаются» (1985); Сократ — «Ксантиппа и этот, как его…» (1986).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Крутицкий — «Мудрец» (1989); Дорн — «Чайка» (1994).

**Васильев Анатолий Исаакович.** Род. в 1939 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1966 г.

*Театр на Таганке*: Янг Сун, Ведущий — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Радневский — «Час пик» (1969).

**Вилькин Александр Михайлович.** Род. в 1943 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1968 г.

*Театр на Таганке*: Анджей — «Час пик» (1969); Тартюф — «Тартюф»\*, Гильденстерн — «Гамлет» (1971); Дмитриев — «Обмен»\*.

**Волков Николай Николаевич.** Род. в 1934 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1962 г.

*Театр на Малой Бронной*: Максвелл — «Мятеж “неизвестных”» (1964); Торчиков — «Физики и лирики» (1965); Вершинин — «Три сестры» (1967); Платон Кречет — «Платон Кречет» (1968); Отец — «Счастливые дни несчастливого человека» (1969); Брат Лоренцо — «Ромео и Джульетта» (1970); Манагаров — «Человек со стороны» (1971); Лесиков — «Ситуация» (1973); Дон Жуан — «Дон Жуан» (1973); Подколесин — «Женитьба» (1975); Отелло — «Отелло» (1976); Отец — «Лето и дым» (1980); Собакевич — «Дорога» (1980); Талейран — «Наполеон I» (1983); Вознесенский — «Директор театра» (1984).

{147} *Театр им. Вл. Маяковского*: Клим — «Жизнь Клима Самгина» (1981); Панкратов — «Летят перелетные птицы» (1986); Арве Лейб — «Закат» (1987); Талейран — «Наполеон I» (возобн., 1993).

*Театр им. Антона Чехова*: Гаев — «Вишневый сад» (1990).

Волкова Ольга Владимировна. Род. в 1939 г. Драм. студия при Лен. ТЮЗе, выпуск 1960 г.

*Лен. ТЮЗ*: Эллен Келлер — «Сотворившая чудо» (1964); Дуэнья — «Дон Кихот» (1966); Катя — «Радуга зимой» (1968); Мэри Пикфорд — «Наш, только наш» (1969).

*Лен. Театр комедии*: Фалалей — «Село Степанчиково и его обитатели» (1970); Калугина — «Сослуживцы» (1971); Оринтия — «Тележка с яблоками» (1972); Параша — «Горячее сердце» (1973).

*БДТ*: Рут — «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки» (1977); Рейчел — «Пиквикский клуб» (1978); Соумс — «Наш городок» (1979); Лукерья — «Кроткая» (1981); Анна — «На дне» (1987); Мавруша — «Смерть Тарелкина» (1983); Сваха — «За чем пойдешь, то и найдешь» (1990); Армида — «Призраки» (1993).

Волчек Галина Борисовна. Род. в 1933 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1956 г.

*Современник*: Нюрка-хлеборезка — «Вечно живые» (1956); Нина — «Два цвета» (1959); Первая дама — «Голый король» (1960); Грачиха — «Без креста!» (1963); Мать — «Назначение» (1963); Буфетчица, Бюрократ — «Всегда в продаже» (1965); Лидия — «Традиционный сбор» (1967); Амелия Ивенс — «Баллада о невеселом кабачке» (1967); Анна Андреевна — «Ревизор» (1983); Марта — «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1984).

Воронов Иван Дмитриевич. Род. в 1915 г. Театр. училище при Театре им. Вс. Мейерхольда, выпуск 1938 г.

*Театр им. Вс. Мейерхольда*: Нелькин — «Свадьба Кречинского»\*; Ляпкин-Тяпкин — «Ревизор»\*; Петр — «Лес»\*.

*ЦДТ*: Жильберт — «Город мастеров» (1944); Упманис — «Я хочу домой» (1949); Троекуров — «Дубровский» (1949); Фамусов — «Горе от ума» (1951); Ноздрев — «Мертвые души» (1952); Журден — «Мещанин во дворянстве» (1954); Борис — «Борис Годунов» (1957); Эд — «На улице Уитмена» (1959); Роман Тимофеевич — «Неравный бой» (1960); Серегин — «Перед ужином» (1962); Кочкарев — «Женитьба» (1963); Скотинин — «Недоросль» (1964); Кошкин — «Любовь Яровая» (1967); Монтанелли — «Итальянская трагедия» (1971); Захар Бардин — «Враги» (1976); Жан Вальжан — «Отверженные» (1983).

Высоцкий Владимир Семенович (1938 – 1980). Школа-студия МХАТ, выпуск 1960 г.

*Театр на Таганке*: Янг Сун, Муж — «Добрый человек из Сезуана»\*; Галилей — «Жизнь Галилея»\*; за Маяковского — «Послушайте!»\*; Керенский — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Хлопуша — «Пугачев» (1967); Гамлет — «Гамлет» (1971); Лопахин — «Вишневый сад» (1975); Свидригайлов — «Преступление и наказание» (1979).

{148} **Граббе Алексей Николаевич**. Род. в 1947 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1971 г.

*Театр на Таганке*: 1‑й Бог — «Добрый человек из Сезуана»\*; Рейнальдо, Актер — «Гамлет»\*; Немецкий солдат — «А зори здесь тихие…» (1971); за Дубельта — «Товарищ, верь…» (1973); Афонька — «Деревянные кони» (1974); Траубенберг — «Пугачев»\*; Сотский, Шпик, Сторож в суде — «Мать»\*; Лоран — «Тартюф» (1968); Дед Дмитриева — «Обмен»\*; Крысобой, Вар-Равван, Санитар, Алхимик — «Мастер и Маргарита»\*; Мунка Ду, Ка Мю — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Парень в очках — «Дом на набережной» (1980); Священник, Иван — «Пир во время чумы» (1989); Дирижер, Басманов, Пристав, «Двойник» боярина Пушкина — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Корнеич — «Живой» (1989); Отец Елпидий — «Самоубийца» (1990).

**Грачев Анатолий Дмитриевич**. Род. в 1937 г. ГИТИС, выпуск 1959 г.

*Театр на Малой Бронной*: Роман — «Девятый вал» (1962); Женька Маркелов — «Гроссмейстерский балл» (1966); Родэ — «Три сестры» (1967); Ромео — «Ромео и Джульетта» (1970); Кузьма — «Сказки старого Арбата» (1970); Чешков — «Человек со стороны» (1971); Алеша — «Брат Алеша» (1972); Дон Алонсо — «Дон Жуан» (1973); Черкун — «Варвары» (1976); Беляев — «Месяц в деревне» (1977); Скроботов — «Враги» (1977); Окунев — «Директор театра» (1984); Синцов — «Солдатами не рождаются» (1985).

*Антреприза А. Калягина «Et cetera»*: Серебряков — «Дядя Ваня» (1993).

**Губенко Николай Николаевич**. Род. в 1941 г. ВГИК — актерский (1964), режиссерский (1970) ф‑ты.

*Театр на Таганке*: Янг Сун — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Печорин — «Герой нашего времени» (1964); Керенский — «Десять дней, которые потрясли мир» (1965); Чаплин, Гитлер — «Павшие и живые» (1965); Пугачев — «Пугачев» (1967); Годунов — «Борис Годунов» (1982 – 1988).

**Демидова Алла Сергеевна**. Род. в 1936 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1964 г.

*Театр на Таганке*: Госпожа Сун — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Эльмира — «Тартюф» (1968); Гертруда — «Гамлет» (1971); Василиса Милентьевна — «Деревянные кони» (1974); Мать Раскольникова — «Преступление и наказание» (1979); Маша — «Три сестры» (1981); Марина Мнишек — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Элина — «Прекрасное воскресенье для пикника» (1985); Раневская — «Вишневый сад» (1975); Донна Анна, Луиза, Маргарита — «Пир во время чумы» (1989); Электра — «Электра» (1992).

**Демич Юрий Александрович** (1948 – 1990). Театр. студия при Драм. театре (Куйбышев), выпуск 1966 г.; ГИТИС, з. о., выпуск 1970 г.

*Куйбышевский драм. театр им. А. М. Горького*: Царевич Федор — «Царь Иоанн Грозный» (1965); Жадов — «Доходное место» (1968); {149} Глумов — «На всякого мудреца довольно простоты» (1971); Гамлет — «Гамлет» (1973).

*БДТ*: Пашка — «Прошлым летом в Чулимске» (1974); Женька — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Влас — «Дачники» (1976); Гарри Перси — «Король Генрих IV»\*; Михаил — «Жестокие игры» (1978); Моцарт — «Амадеус» (1982); Сэм Уэллер — «Пиквикский клуб»\*; Васька Пепел — «На дне» (1987).

*Московский драм. театр им. М. Н. Ермоловой*: Комиссар — «Прощай, Иуда…» (1988).

**Джабраилов Расми Халидович.** Род. в 1933 г. ГИТИС — режиссерский (1961), актерский (1965) ф‑ты.

*Театр на Таганке*: Лин То — «Добрый человек из Сезуана»\*; Сенатор, Делегат Думы, Дипломат, Соглашатель — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Павел Константинович — «Что делать?»\*; Могильщик — «Гамлет»\*; за Пушкина — «Товарищ, верь…» (1973); Слесарь на даче — «Обмен»\*; А Ша Сен — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Мармеладов — «Преступление и наказание» (1979); Отчим Шулепникова — «Дом на набережной» (1980); Татарин — «На дне» (1984); Дед Филат — «Живой» (1989); Четвертый — «Самоубийца» (1990).

**Дмитриева Антонина Ивановна.** Род. в 1929 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1954 г.

*ЦДТ*: Стелла — «Мы втроем поехали на целину» (1955); Лидия Михайловна — «Друг мой, Колька!» (1959); Жена — «Бывшие мальчики» (1960); Агафья Тихоновна — «Женитьба» (1963).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Нюра — «В день свадьбы» (1964); Инга — «Снимается кино…» (1965); Бегбик — «Что тот солдат, что этот» (1965); Маша — «Чайка» (1966).

*Театр на Малой Бронной*: Бочкарева — «Платон Кречет» (1968); Дашенька — «Золотая карета» (1969); Полина — «Трибунал» (1971); Пелагея Филатовна — «Ситуация» (1973); Фекла Ивановна — «Женитьба» (1975); Мотря — «Занавески» (1978); Антонина — «Впервые замужем» (1979); Плюшкин — «Дорога» (1980); Мурзавецкая — «Волки и овцы» (1981); Зинаида — «Наваждение» (1982); Алтана — «Татуированные души» (1987).

**Доронина Татьяна Васильевна.** Род. в 1933 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1956 г.

*Лен. театр им. Лен. комсомола*: Женя Шульженко — «Фабричная девчонка» (1957); Оксана — «Город на заре» (1957); Леночка — «В поисках радости» (1957); Ольга — «Обломов» (1958).

*БДТ*: Надежда — «Варвары» (1959); Валя — «Иркутская история» (1960); Настасья Филипповна — «Идиот»\*; Софья — «Горе от ума» (1962); Наташа — «Еще раз про любовь» (1964); Маша — «Три сестры» (1965); Лушка — «Поднятая целина» (1964).

{150} *МХАТ*: Грушенька — «Братья Карамазовы» (1967); Альдонса — «Дульсинея Тобосская» (1971); Она — «Скамейка» (1974); Мамаева — «На всякого мудреца довольно простоты» (1973).

*Театр им. Вл. Маяковского*: Дульсинея — «Человек из Ламанчи» (1972); Ксантиппа — «Беседы с Сократом» (1975); Елизавета и Мария — «Да здравствует королева, виват!» (1977); Аркадина — «Чайка» (1978); Мэгги — «Кошка на раскаленной крыше» (1981).

*Московский драм. театр им. М. Н. Ермоловой*: Михалева — «Спортивные сцены 1981 года» (1986).

*МХАТ (на Тверском бульваре)*: Раневская — «Вишневый сад» (1989); Елена — «Белая гвардия» (1991).

**Дорошина Нина Михайловна.** Род. в 1934 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1956 г.

*Современник*: Фира — «В поисках радости»\*; Варя — «Вечно живые»\*; Катя — «Пять вечеров» (1959); Принцесса — «Голый король» (1960); Анита — «Пятая колонна» (1962); Катерина — «Без креста!» (1963); Нюта — «Назначение» (1963); Майя — «В день свадьбы» (1964); Ольга Носова — «Традиционный сбор» (1967); Василиса — «На дне» (1968); Маша — «Чайка» (1970); Рита — «Валентин и Валентина» (1971); Надя — «Любовь и голуби» (1982); Мадлен — «Восточная трибуна» (1983); Инна — «Мурлин Мурло» (1990).

**Дуров Лев Константинович.** Род. в 1931 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1954 г.; Высшие режиссерские курсы ГИТИСа, выпуск 1976 г.

*ЦДТ*: Афанасий — «В добрый час!» (1955); Оуэн — «На улице Уитмена» (1959).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Гели Гей — «Что тот солдат, что этот» (1965); Юра — «Снимается кино…» (1965); Бутон — «Мольер» (1966); Медведенко — «Чайка» (1966).

*Театр на Малой Бронной*: Чебутыкин — «Три сестры» (1967); Тибальт — «Ромео и Джульетта» (1970); Снегирев — «Брат Алеша» (1972); Терешко — «Трибунал» (1971); Сганарель — «Дон Жуан» (1973); Жевакин — «Женитьба» (1975); Пожлаков — «Снятый и назначенный» (1975); Грушиков — «Вы чье, старичье?» (1975); Яго — «Отелло» (1976); Кузьма — «Занавески» (1979); Лепо Карлович Релло — «Продолжение Дон Жуана» (1979); Ноздрев — «Дорога» (1980); Вилли Кларк — «Весельчаки» (1982); Лебонс — «Оркестр» (1985).

**Дыховичный Иван Владимирович.** Род. в 1947 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1969 г.

*Театр на Таганке*: Офицер — «Тартюф»\*; Профессор, Итальянец — «Час пик» (1969); Серж — «Что делать?» (1970); Розенкранц — «Гамлет» (1971); за Пушкина — «Товарищ, верь…» (1973); Коровьев, Доктор — «Мастер и Маргарита» (1977); Епиходов — «Вишневый сад» (1985).

**Евстигнеев Евгений Александрович** (1926 – 1992). Театр. училище (Горький), выпуск 1951 г.; Школа-студия МХАТ, выпуск 1956 г.

{151} *Современник*: Чернов — «Вечно живые» (1956); Глухарь — «Два цвета» (1959); Король — «Голый король» (1960); Сергей Усов — «Традиционный сбор» (1967); Управляющий — «Пятая колонна» (1962); Куропеев — «Назначение» (1963); Александр II — «Народовольцы» (1967); Свердлов — «Большевики» (1967); Сатин — «На дне» (1968); Дорн — «Чайка» (1970).

*МХАТ*: Хромов — «Сталевары» (1972); Адамыч — «Старый Новый год» (1973); Соломахин — «Заседание парткома» (1975); Окунев — «Обратная связь» (1977); Девятов — «Мы, нижеподписавшиеся…» (1979); Серебряков — «Дядя Ваня» (1985).

*Театр им. Антона Чехова*: Фирс — «Вишневый сад» (1990).

*АРТель АРТистов*: Глов-старший — «Игроки‑XXI» (1992).

**Елисеева Антонина Васильевна** (1917 – 1984). Театр. училище при Театре Революции, выпуск 1937 г.

*ЦДТ*: Сильветта — «Романтики» (1940); Настя — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1948); Наташа — «Где-то в Сибири» (1949); Эльза — «Тайна вечной ночи» (1949); Софья — «Горе от ума» (1951); Маша — «В добрый час!» (1954); Кейт — «На улице Уитмена» (1959); Антонина Васильевна — «Неравный бой» (1960); Эмма Константиновна — «Перед ужином» (1962); Простакова — «Недоросль» (1964); Ольга Носова — «Традиционный сбор» (1967); Валентина Михайловна — «Начнем сначала» (1975); Бернарда Альба — «Дом Бернарды Альбы» (1978).

**Ефремов Олег Николаевич.** (1927 – 2000) Школа-студия МХАТ, выпуск 1949 г.

*ЦДТ*: Володя — «Ее друзья» (1949); Иван — «Конек-Горбунок» (1952); Костя — «Страница жизни» (1953); Алексей — «В добрый час!» (1954); Ковьель — «Мещанин во дворянстве» (1954); Григорий — «Борис Годунов» (1957).

*Современник*: Борис — «Вечно живые» (1956); Борис Родин — «Два цвета» (1956); Винченцо де Преторе — «Никто» (1958); Ильин — «Пять вечеров» (1959); Он — «Четвертый» (1961); Бороздин-старший — «Вечно живые» (1961); Ухов — «Старшая сестра» (1962); Филипп — «Пятая колонна» (1962); Лямин — «Назначение» (1963); Николай I — «Декабристы» (1967); Желябов — «Народовольцы» (1967).

*МХАТ*: Пушкин — «Медная бабушка» (1975); Потапов — «Заседание парткома» (1975); Зилов — «Утиная охота» (1979); Голубев — «Наедине со всеми» (1981); Аладьин — «Перламутровая Зинаида» (1987); Мольер — «Кабала святош» (1989); Гендель — «Возможная встреча» (1993).

**Желдин Константин Борисович.** Род. в 1933 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1961 г.

*Театр на Таганке*: 3‑й Бог — «Добрый человек из Сезуана»\*; Кирпичников, Сторож, Крямин, Подуров — «Пугачев»\*; Клеант — «Тартюф» (1968); Анджей — «Час пик»\*; Мерцалов — «Что делать?»\*; Гость в доме Бричкиной — «А зори здесь тихие…» (1971); Олеша — «Деревянные {152} кони»\*; Левий Матвей — «Мастер и Маргарита» (1977); Порфирий Петрович — «Преступление и наказание» (1979); Куно Иванович — «Дом на набережной» (1980); Кулыгин — «Три сестры» (1981); Мнишек, Шуйский — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Бубнов — «На дне» (1985); Иван Федорович — «У войны не женское лицо» (1985); Полубояринов — «Полтора квадратных метра» (1986); Петя Долгий, Отец Сергей — «Живой» (1989); Второй — «Самоубийца» (1990); Бьёринг, Дорзан, Макар Иванович — «Подросток» (1996).

*Театр-студия «У Никитских ворот»*: Порфирий Петрович — «Два существа в беспредельности» (1987).

**Жукова Татьяна Ивановна.** Род. в 1939 г. ГИТИС, выпуск 1962 г.

*Театр на Таганке*: Жена торговца коврами — «Добрый человек из Сезуана»\*; Плакальщица — «Пугачев»\*; Старуха, хозяйка — «Что делать?»\*; Галя Четвертак — «А зори здесь тихие…» (1971); за цыганку Таню — «Товарищ, верь…» (1973); Маня-большая, Евгения — «Деревянные кони» (1974); Турандот — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Юлия Михайловна — «Дом на набережной» (1980); Анна — «На дне» (1985); Варя — «Вишневый сад» (1985); Ольга — «У войны не женское лицо» (1985); Авдотья — «Живой» (1989); Серафима Ильинична — «Самоубийца» (1990).

**Заливин Валерий Яковлевич** (1922 – 1969).

*ЦДТ*: Лешка Ходуля — «Дорогие мои мальчишки» (1947); Ваня Кочин — «Где-то в Сибири» (1949); Дик — «Снежок» (1948); Сеня — «Романтики» (1950); Анатолий Филимонов — «Настоящий друг» (1950); Аленорос — «Волынщик из Стракониц» (1952); Андрей — «В добрый час!» (1954); Дима Крылов — «Страница жизни» (1953); Алеша Летавин — «Мы втроем поехали на целину» (1955); Юродивый — «Борис Годунов» (1957); Штефан — «Ноль по поведению» (1958); Максим — «Традиционный сбор» (1967).

**Збруев Александр Викторович.** Род. в 1938 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1961 г.

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Лермонтов — «О Лермонтове» (1963); Володя — «В день свадьбы» (1964); Володя — «До свидания, мальчики!» (1964); Марат — «Мой бедный Марат» (1965); Хория — «Хория» (1976); Мыслитель — «Автоград‑XXI» (1973); Лебедев — «Иванов» (1975); Офицер — «Оптимистическая трагедия» (1984); Андре Марти — «Диктатура совести» (1986); Клавдий — «Гамлет» (1986); Городулин — «Мудрец» (1989); Серж — «Школа для эмигрантов» (1991).

**Зимин Михаил Николаевич** (1930 – 1991). Театр. училище (Горький), выпуск 1951 г.; Школа-Студия МХАТ, выпуск 1954 г.

*Современник*: Федор Бороздин — «Вечно живые» (1956); Федор — «В поисках радости» (1957).

*МХАТ*: Нил — «Мещане»\*; Бахирев — «Битва в пути» (1959); Крылов — «Иду на грозу» (1964); Лопахин — «Вишневый сад»\*; Мегатонн — «Будни и праздники» (1967); Мышлаевский — «Дни Турбиных» {153} (1967); Ростанев — «Село Степанчиково» (1970); Кола Брюньон — «Кола Брюньон» (1972).

*Театр им. Моссовета*: Яннинг — «Суд над судьями» (1983).

**Золотухин Валерий Сергеевич.** Род. в 1941 г. ГИТИС, выпуск 1963 г.

*Театр на Таганке*: Муса Джалиль — «Павшие и живые»\*; Ванг — «Добрый человек из Сезуана»\*; Народоволец, 1‑й крестьянин, Пьеро — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Грушницкий — «Герой нашего времени» (1964); за Маяковского — «Послушайте!» (1967); Находка — «Мать» (1969); Лопухов — «Что делать?» (1970); за Пушкина — «Товарищ, верь…» (1973); Гогер Могер — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Глебов — «Дом на набережной» (1980); Васька Пепел — «На дне» (1985); Трофимов — «Вишневый сад» (1985); Герцог, Дон Гуан, Фауст — «Пир во время чумы» (1989); Кузькин — «Живой» (1989); Первый — «Самоубийца» (1990); Самозванец — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Юрий Живаго — «Живаго (Доктор)» (1993); Креонт — «Медея Еврипида» (1995).

**Ивченко Валерий Михайлович.** Род. в 1939 г. Студия при Драм. театре им. Т. Г. Шевченко (Харьков), выпуск 1961 г.; Киевский театр. институт им. И. К. Карпенко-Карого, з. о., выпуск 1978 г.

*Украинский акад. драм. театр им. Т. Г. Шевченко (Харьков)*: Дон Жуан — «Каменный властелин» (1965); Потехин — «Чудаки» (1968).

*Николаевский драм. театр им. В. Чкалова*: Шмага — «Без вины виноватые» (1974); Вурм — «Коварство и любовь» (1973).

*Киевский акад. драм. театр им. И. Я. Франко*: Платон — «Дикий Ангел» (1979); Астров — «Дядя Ваня» (1980); Артем — «Гибель эскадры» (1981).

*БДТ*: Тарелкин — «Смерть Тарелкина» (1983); Андрей Буслай — «Порог» (1984); Глумов — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Сатин — «На дне» (1987); Миллер — «Коварство и любовь» (1990); Джон Хейл — «Салемские колдуньи» (1991); Лаврецкий — «Дворянское гнездо» (1992); Епиходов — «Вишневый сад» (1993).

**Каневский Леонид Семенович.** Род. в 1936 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1960 г.

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Попандопуло — «До свидания, мальчики!» (1964); Гальперин — «104 страницы про любовь» (1964); Трубач — «Снимается кино…» (1965); Урия Шелли — «Что тот солдат, что этот» (1965).

*Театр на Малой Бронной*: Толстячок из города — «Сказки старого Арбата» (1970); Питер — «Ромео и Джульетта» (1970); Муругов — «Не от мира сего» (1972); Сганарель — «Дон Жуан» (1973); Засекин — «Ситуация» (1973); Алан Льюс — «Весельчаки» (1982); Глава рода — «Детектив каменного века» (1985); Гуревич — «Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» (1989).

**Кваша Игорь Владимирович.** Род. в 1933 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1955 г.

{154} *Современник*: Володя — «Вечно живые» (1956); Шура Горяев — «Два цвета» (1959); Макс — «Пятая колонна» (1962); Кирилл — «Старшая сестра» (1962); Отец — «Назначение» (1963); Сирано — «Сирано де Бержерак» (1964); Джимми — «Оглянись во гневе» (1965); Пестель — «Декабристы» (1967); Лука — «На дне» (1968); Рассказчик — «Балалайкин и Ко» (1973); Мамбет — «Восхождение на Фудзияму» (1973); Гаев — «Вишневый сад» (1976); Фарятьев — «Фантазии Фарятьева» (1977); Стокман — «Доктор Стокман» (1979); Мякишев — «Спешите делать добро» (1979); Мольер — «Кабала святош» (1981); Алексей — «Дни Турбиных» (1985); Передонов — «Мелкий бес» (1989); Братец — «Трудные люди» (1992); Пьетро — «Титул» (1993).

**Ковель Валентина Павловна** Род. в 1923 г. Лен. Театр. институт, выпуск 1947 г.

*Театр им. А. С. Пушкина*: Лиза Сухарько — «Как закалялась сталь» (1947); Марья Антоновна — «Ревизор» (1952); Зойка — «Годы странствий» (1954); Настя — «На дне»\*; Ершова — «Второе дыхание» (1956); Сармисажетуза — «Титаник-вальс» (1957); Женщина — «Смерть коммивояжера» (1959); Варвара — «Гроза» (1963).

*БДТ*: Лидия — «Традиционный сбор» (1967); Эстер — «Цена» (1968); Валентина — «Валентин и Валентина» (1971); Анна Васильевна — «Прошлым летом в Чулимске» (1974); Сваха Кабато — «Ханума» (1972); Кузькина — «Энергичные люди» (1974); Вязопуриха, Циркачка Матье, Мари — «История лошади» (1975); Беатрис — «Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки» (1977); Бардл — «Пиквикский клуб» (1978); Брандахлыстова — «Смерть Тарелкина» (1983); Дама — «Визит старой дамы» (1989); Кармелла — «Призраки» (1993).

**Козаков Михаил Михайлович.** Род. в 1934 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1956 г.

*Театр им. Вл. Маяковского*: Гамлет — «Гамлет»\*; Цыган — «Аристократы» (1956); Ян — «Гостиница “Астория”» (1956); Дон Карлос — «Спрятанный кабальеро» (1956).

*Современник*: Марк — «Вечно живые»\*; Винченцо — «Никто»\*; Он — «Четвертый» (1961); Престон — «Пятая колонна» (1962); Джерри — «Двое на качелях» (1963); Камергер — «Голый король» (1960); Сирано — «Сирано де Бержерак» (1964); Женя Кисточкин — «Всегда в продаже» (1965); Адуев-старший — «Обыкновенная история» (1966); Каменев — «Традиционный сбор» (1967); Николай I — «Декабристы» (1967); Лорис-Меликов — «Народовольцы» (1967); Стеклов — «Большевики» (1967); Актер — «На дне» (1968).

*МХАТ*: Лорд Горинг — «Идеальный муж» (1971); Гусев — «Валентин и Валентина» (1971).

*Театр на Малой Бронной*: Кочуев — «Не от мира сего» (1972); Дон Жуан — «Дон Жуан» (1973); Кочкарев — «Женитьба» (1975); Ракитин — «Месяц в деревне» (1977); Автор — «Дорога» (1980).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Полоний — «Гамлет» (1984).

{155} **Комаровская Людмила Георгиевна.** Род. в 1937 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1964 г.

*Театр на Таганке*: Мальчик — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Галя Четвертак — «А зори здесь тихие…» (1971); Супруга господина Жана — «Мастер и Маргарита»\*; Жена Глебова — «Дом на набережной» (1980).

**Копелян Ефим Захарович** (1912 – 1975). Производственно-политехнические курсы по подготовке актеров и студия при БДТ, выпуск 1935 г.

*БДТ*: Яша — «Вишневый сад» (1940); Эдмунд — «Король Лир» (1941); Хрипун — «Фронт» (1942); Скроботов Николай — «Враги» (1948); Рюмин — «Дачники» (1949); Дон Сезар де Базан — «Рюи Блаз» (1952); Ведущий — «Когда цветет акация» (1956); Ричард — «Ученик дьявола» (1956); Марио Арманди — «Синьор Марио пишет комедию» (1958); Ильин — «Пять вечеров» (1959); Балтиец — «Гибель эскадры» (1960); Джексон — «Не склонившие головы» (1961); Горич — «Горе от ума» (1962); Эрнесто Рома — «Карьера Артуро Уи» (1963); Илларион — «Я, Бабушка, Илико и Илларион» (1964); Вершинин — «Три сестры» (1965); Тайрон — «Луна для пасынков судьбы» (1967); Савва Морозов — «Третья стража» (1970); Микич Котрянц — «Ханума» (1972); Тулупов-старший — «Три мешка сорной пшеницы» (1974).

**Круглый Лев Борисович.** Род. в 1931 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1953 г.

*Современник*: Федька — «Два цвета»\*; Ведущий — «Никто» (1958); Генка — «В поисках радости» (1957).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: От автора — «До свидания, мальчики!» (1964); Василий — «В день свадьбы» (1964); Леонидик — «Мой бедный Марат» (1965); Трофимов — «Снимается кино» (1965); Лагранж — «Мольер» (1966).

*Театр на Малой Бронной*: Тузенбах — «Три сестры» (1967); Антон — «Ситуация» (1973); Дон Карлос — «Дон Жуан» (1973); Свешников — «Рассказ от первого лица» (1976); Монахов — «Варвары» (1976); Любовник — «Их четверо» (1977); Левшин — «Враги» (1977).

**Крючкова Светлана Николаевна.** Род. в 1950 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1975 г.

*МХАТ*: Мать — «Синяя птица»\*.

*БДТ*: Люба — «Фантазии Фарятьева» (1976); Ловийса — «Молодая хозяйка Нискавуори» (1976); Аксинья — «Тихий Дон» (1977); Маша — «Жестокие игры» (1978); Купавина — «Волки и овцы» (1980); Мамаева — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Раневская — «Вишневый сад» (1993).

**Кузнецова Ирина Сергеевна.** Род. в 1940 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1963 г.

*Театр на Таганке*: Бэла — «Герой нашего времени» (1964); Госпожа Шин — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Эльмира — «Тартюф» (1968); Зося — «Час пик» (1969); Рита Осянина — «А зори здесь тихие…» {156} (1971); Таня — «Обмен» (1976); Ма Гогер — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979).

**Лавров Кирилл Юрьевич.** Род. в 1925 г.

*Киевский театр им. Леси Украинки*: Греков — «Враги» (1950); Сильвио — «Слуга двух господ» (1952); Сандро — «Стрекоза» (1952); Алексей — «В добрый час!» (1954).

*БДТ*: Викентьев — «Обрыв» (1956); Слава — «Пять вечеров» (1959); Сергей — «Иркутская история» (1960); Платонов — «Океан» (1961); Говард — «Четвертый» (1961); Молчалин — «Горе от ума» (1962); Давыдов — «Поднятая целина» (1964); Соленый — «Три сестры» (1965); Нил — «Мещане» (1966); Городничий — «Ревизор» (1972); Шаманов — «Прошлым летом в Чулимске» (1974); Тулупов-старший — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Ленин — «Перечитывая заново» (1980); Астров — «Дядя Ваня» (1982); Президент — «Коварство и любовь» (1990); Кэбот — «Под вязами» (1992).

**Лебедев Евгений Алексеевич** Род. в 1917 г. Московское театр. гор. училище, выпуск 1940 г.

*Тбилисский рус. ТЮЗ*: Митя — «Бедность — не порок» (1941/42); Труффальдино — «Слуга двух господ» (1945/46); Петр — «Мещане» (1945/46); Роллер — «Разбойники» (1945/46).

*Лен. театр им. Лен. комсомола*: Сталин — «Из искры…» (1949); Тихон — «Гроза» (1951); Подхалюзин — «Свои люди — сочтемся» (1952); Мелузов — «Таланты и поклонники» (1954); Степан — «На улице Счастливой» (1954); Ихменьев — «Униженные и оскорбленные» (1956).

*БДТ*: Мадемуазель Куку — «Безымянная звезда» (1956); Рогожин — «Идиот» (1957); Монахов — «Варвары» (1959); Боцман Кобзе — «Гибель эскадры» (1960); Ухов — «Моя старшая сестра» (1961); Загорецкий — «Горе от ума» (1962); Дед Щукарь — «Поднятая целина» (1964); Уи — «Карьера Артуро Уи» (1963); Бессеменов — «Мещане» (1966); Фальстаф — «Король Генрих IV» (1969); Тоот — «Тоот, другие и майор» (1971); Аристарх Петрович — «Энергичные люди» (1974); Холстомер — «История лошади» (1975); Уэллер Мартин — «Игра в карты» (1980); Чугунов — «Волки и овцы» (1980); Крутицкий — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Серебряков — «Дядя Ваня» (1982); Лука — «На дне» (1987); Фирс — «Вишневый сад» (1993).

*МДТ*: Кэбот — «Любовь под вязами» (1992); Фирс — «Вишневый сад» (1993).

**Луспекаев Павел Борисович** (1927 – 1970). Театр. училище им. М. С. Щепкина, выпуск 1950 г.

*Тбилисский рус. драм. театр им. А. С. Грибоедова*: Хлестаков — «Ревизор» (1952/53); Алексей — «Оптимистическая трагедия» (1952/53); Тригорин — «Чайка» (1953/54).

*Киевский рус. драм. театр им. Леси Украинки*: Бакланов — «Второе дыхание» (1956); Леонид Павлович — «В поисках радости» (1959).

{157} *БДТ*: Черкун — «Варвары» (1959); Виктор — «Иркутская история» (1960); Гайдай — «Гибель эскадры» (1960); Галлен — «Не склонившие головы» (1961); Бонар — «Четвертый» (1961); Трофимов — «Пять вечеров»\*; Агностос — «Лиса и виноград»\*; Макар Нагульнов — «Поднятая целина» (1964).

**Макарова Людмила Иосифовна.** Род. в 1921 г. Студия при БДТ, выпуск 1945 г.

*БДТ*: Аня — «Вишневый сад» (1940); Клариче — «Слуга двух господ» (1941); Снегурочка — «Снегурочка» (1951); Улинька — «Обрыв» (1956); Рэн — «Преступление Энтони Грэхема» (1956); Жермен — «Шестой этаж» (1956); Катя — «Пять вечеров» (1959); Лизанька — «Горе от ума» (1962); Анечка — «Океан» (1961); Наташа — «Три сестры» (1965); Елена Николаевна — «Мещане» (1966); Ольга Носова — «Традиционный сбор» (1967); Лаура — «Два театра» (1969); Анна Андреевна — «Ревизор» (1972); Ханума — «Ханума» (1972); Мамаева — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Ребекка Нерс — «Салемские колдуньи» (1991); Калитина — «Дворянское гнездо» (1992); Г‑жа Журден — «Мещанин во дворянстве» (1994).

**Малеванная Лариса Ивановна.** Род. в 1939 г. ЛГИТМиК, выпуск 1964 г.

*Красноярский ТЮЗ им. Лен. комсомола*: Надя Резаева — «Старшая сестра» (1965); Рита Вилгис — «Бригантина» (1966).

*Театр им. Ленсовета*: Анна-Лиза — «Пассажирка» (1969); Марютка — «Сорок первый» (1969); Вилена — «Остается час» (1969); Катя — «Хождение по мукам» (1970).

*Лен. театр им. Лен. комсомола*: Анфиса — «Две зимы и три лета» (1970); Катя — «С любимыми не расставайтесь» (1971); Аркадина — «Чайка» (1973); Берггольц — «Вторая студия» (1974); Жанна — «Жаворонок» (1975).

*БДТ*: Комиссар — «Оптимистическая трагедия» (1981); Елена Андреевна — «Дядя Ваня» (1982); Софья — «Последние» (1994).

**Медведев Вадим (Владимир) Александрович** (1929 – 1988). Студия Камерного театра, выпуск 1949 г.

*Театр им. А. С. Пушкина*: Орсино — «Двенадцатая ночь» (1953); Розенкранц — «Гамлет» (1954); Ведерников — «Годы странствий» (1954); Погуляев — «Пучина» (1955); Командир — «Оптимистическая трагедия» (1955); Бакланов — «Второе дыхание» (1956); Алексей — «Игрок» (1956); Тимофей — «Почему улыбаются звезды» (1958); Хэппи — «Смерть коммивояжера» (1959); Державин — «Друзья и годы» (1961); Джед — «Чудеса в гостиной» (1963); Борис — «Гроза» (1963); Адуев-старший — «Обыкновенная история» (1965); Шмиц — «Бидерман и поджигатели» (1966).

*БДТ*: Сергей Усов — «Традиционный сбор» (1967); Агностос — «Лиса и виноград» (2‑я ред.; 1967); Уолтер Франк — «Цена» (1968); Ляпкин-Тяпкин — «Ревизор» (1972); Архиепископ — «Мольер» (1973); Божеумов — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Микич — «Ханума»\*; {158} Шалимов — «Дачники» (1976); Адвокат Додсон — «Пиквикский клуб» (1978); Варравин — «Смерть Тарелкина» (1983).

**Межевич Дмитрий Евгеньевич.** Род. в 1940 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1968 г.

*Театр на Таганке*: Дед, Музыкант — «Добрый человек из Сезуана»\*, От автора, Тень прошлого — «Десять дней, которые потрясли мир»\*, Мужик — «Пугачев»\*, Мужик, Драгунов — «Мать» (1969); Цыган — «Что делать?» (1970); за Льва Пушкина, за Чиновника — «Товарищ, верь…»\*; Мальчик-актер — «Гамлет» (1971); Человек в берете — «Дом на набережной»\*; Гитарист — «Работа есть работа» (1976); Гитарист, Слуга — «Подросток» (1996).

**Мизери Светлана Николаевна.** Род. в 1933 г. Школа-Студия МХАТ, выпуск 1955 г.

*МХАТ*: Надя — «Враги» (возобн., 1955).

*Современник*: Вероника — «Вечно живые» (1956); Таня — «В поисках радости» (1957); Катя — «Два цвета» (1956).

*Театр им. Вл. Маяковского*: Зина — «Маленькая студентка» (1958); Валя — «Иркутская история» (1960); Медея — «Медея»\*; Жанна — «Проводы белых ночей» (1961); Нина — «Современные ребята» (1962); Груше — «Кавказский меловой круг» (1964); Людмила — «Дети Ванюшина» (1969); Одинцова — «Мария» (1970); Ксантиппа — «Беседы с Сократом» (1975); Марта — «Венсеремос!» (1976); Стелла — «Трамвай “Желание”» (1970).

*Московский театр им. А. С. Пушкина*: Комиссар — «Оптимистическая трагедия» (1981); Мария, Марго — «Закон вечности» (1982); Режиссер — «Подонки» (1988).

**Миллиоти Елена Юрьевна.** Род. в 1937 г. Школа-Студия МХАТ, выпуск 1959 г.

*Современник*: Даша — «Вечно живые» (1956); Катя — «Два цвета» (1959); Родька — «Без креста!» (1963); Элла — «Всегда в продаже» (1965); Наденька — «Обыкновенная история» (1966); Ульянова — «Большевики» (1967); Анна — «На дне» (1968); Тетя — «Фантазии Фарятьева» (1977); Самохвалова — «Восточная трибуна» (1983); Аносова — «Анфиса» (1991).

**Надеждина Татьяна Дмитриевна.** Род. в 1931 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1954 г.

*ЦДТ*: Таня — «В поисках радости» (1957); Лиза — «Неравный бой» (1960); Маша — «Молодой человек» (1963); Крупская — «Начало пути» (1966); Любовь — «Любовь Яровая» (1967); Надежда Константиновна — «Удивительный год» (1969); Джемма — «Итальянская трагедия» (1971); Сычиха — «Сычиха» (1985); Мать — «Алеша» (1985).

**Неёлова Марина Мстиславовна.** Род. в 1947 г. ЛГИТМиК, выпуск 1969 г.

*Современник*: Валентина — «Валентин и Валентина»\*; Лариса — «Четыре капли» (1974); Ника — «Из записок Лопатина» (1974); Вероника — «Вечно живые» (3‑я ред.; 1975); Виола — «Двенадцатая ночь» {159} (1975); Аня — «Вишневый сад» (1976); Люба — «Фантазии Фарятьева» (1977); Оля — «Спешите делать добро» (1979); Маркиза Чибо — «Лоренцаччо» (1980); Маша — «Три сестры» (1982); Марья Антоновна — «Ревизор» (1983); Хани — «Кто боится Вирджинии Вулф?» (1985); Лора — «Звезды на утреннем небе» (1988); Евгения Гинзбург — «Крутой маршрут» (1989); Анфиса — «Анфиса» (1991); Паулина — «Смерть и дева» (1992); Вальтрауте — «Адский сад» (1994).

**Нейман Матвей Семенович** (1900 – 1978). Киевский муз.‑драм. институт им. Лысенко, выпуск 1923 г.

*ЦДТ*: Герцог де Маликорн — «Город мастеров» (1944); Крутицкий — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1948); Советник — «Снежная королева» (1948); Русанов — «Тайна вечной ночи» (1949); Дурново — «Семья» (1960); Плюшкин — «Мертвые души» (1952); Петр Иванович — «В добрый час!» (1954); Учитель философии — «Мещанин во дворянстве» (1954); Шуйский — «Борис Годунов» (1957); Неделин-старший — «Перед ужином» (1962); Стародум — «Недоросль» (1964); Печенегов — «Враги» (1976).

**Ольхина Нина Алексеевна.** Род. в 1925 г. Студия при БДТ, выпуск 1947 г.

*БДТ*: Божена — «Под каштанами Праги» (1946); Лариса — «Бесприданница» (1948); Надя — «Враги» (1948); Вера — «Обрыв» (1956); Мона — «Безымянная звезда» (1956); Клея — «Лиса и виноград» (1957); Настасья Филипповна — «Идиот» (1957); Богоявленская — «Варвары» (1959); Наталья Дмитриевна — «Горе от ума» (1962); Бетти Дольфит — «Карьера Артуро Уи» (1963); Епанчина — «Идиот» (1966, 2‑я ред.); Агния — «Традиционный сбор» (1967); Мать — «Бедная Лиза» (1973); Анна Андреевна — «Ревизор» (1972); Мать — «Фантазии Фарятьева» (1976); Мурзавецкая — «Волки и овцы» (1980); Жена Илла — «Визит старой дамы» (1989).

**Пастухов Николай Исаакович.** Род. в 1923 г. Театр. училище им. М. С. Щепкина (неоконч.).

*ЦДТ*: Парторг — «Где-то в Сибири» (1949).

*Современник*: Степан — «Вечно живые» (1956).

*ЦТСА*: Маресьев — «Настоящий человек» (1955); Бибичев — «Фабричная девчонка» (1957); Ложкин — «Добряки» (1958); Бесавкин — «Камешки на ладони» (1966); Телегин — «Дядя Ваня» (1969); Кэлин — «Святая святых» (1977); Счастливцев — «Лес» (1978); Ермолаев — «Последнее свидание» (1980); Старик — «Старик» (1982); Иорам — «Закон вечности» (1982); Савостин — «Статья» (1986); Чижик — «Нянька» (1986); Николаев — «Ленинградец» (1987); Мошкин — «Холостяк» (1991).

*Московский театр им. А. С. Пушкина*: Тихон — «Одержимые» (1988).

**Перов Евгений Владимирович** (1919 – 1992).

*ЦДТ*: Павел Корчагин — «Как закалялась сталь» (1947); Лаврентьев — «Тайна вечной ночи» (1949); Директор школы — «Настоящий {160} друг» (1950); Замойский — «Романтики» (1950); Павлов — «Страница жизни» (1953); Пимен — «Борис Годунов» (1957); Лапшин — «В поисках радости» (1957); Галкин — «Неравный бой» (1960); Вадим Николаевич — «Бывшие мальчики» (1960); Илларион — «Перед ужином» (1962); Подколесин — «Женитьба» (1963); Том — «Хижина дяди Тома» (1966); Горностаев — «Любовь Яровая» (1967); Сэр Тоби — «Двенадцатая ночь» (1973); Конь — «Враги» (1976); Бухта — «Гибель эскадры» (1977).

**Петров Игорь Алексеевич.** Род. в 1941 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1963 г.

*Театр на Таганке*: Шу Фу — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Офицер — «Тартюф» (1968); Розенкранц — «Гамлет» (1971); за Воронцова, за Кошанского, за Игумена Иону — «Товарищ, верь…»\*; Отчим Шулепникова — «Дом на набережной» (1980); Умияшкин, Фатеев — «Живой» (1989).

**Печников Геннадий Михайлович.** Род. в 1926 г. Школа-Студия МХАТ, выпуск 1948 г.

*Современник*: Марк — «Вечно живые» (1956).

*ЦДТ*: Черкасов — «Тайна вечной ночи» (1949); Молчалин, Чацкий — «Горе от ума» (1951); Петя Яковлев — «Ее друзья» (1949); От автора — «Мертвые души» (1952); Тихонов — «Страница жизни» (1953); Аркадий — «В добрый час!» (1954); Курбский — «Борис Годунов» (1957); Федор — «В поисках радости» (1957); Уолтер Ленд — «На улице Уитмена» (1959); Царевич Рама — «Рамаяна» (1960); Валериан — «Перед ужином» (1962); Милон — «Недоросль» (1964); Легри — «Хижина дяди Тома» (1966); Роман Ильич — «Дом под солнцем» (1970); Мальволио — «Двенадцатая ночь» (1973); Яков Бардин — «Враги» (1976); Лунев — «Печальный однолюб» (1976); Бьенвеню — «Отверженные» (1983); Любим Торцов — «Бедность — не порок» (1983); Досужев — «Тяжелые дни» (1986); Ректор — «Кабанчик» (1987).

**Полицеймако Виталий Павлович** (1906 – 1967). Институт сценических искусств, выпуск 1927 г.

*БДТ*: Спавента — «Джой стрит» (1932); Достигаев — «Егор Булычов и другие» (1932); Бродский — «Интервенция» (1934); Нил — «Мещане» (1937); Шут — «Король Лир» (1941); Епиходов — «Вишневый сад» (1940); Лука — «На дне» (1944); Бенедикт — «Много шуму из ничего» (1946); Карандышев — «Бесприданница» (1948); Булычов — «Егор Булычов и другие» (1949); Артем Годун — «Разлом» (1950); Швандя — «Любовь Яровая» (1951); Достигаев — «Достигаев и другие» (1952); Эзоп — «Лиса и виноград» (1957); Редозубов — «Варвары» (1959); Фамусов — «Горе от ума» (1962); Догсборо — «Карьера Артуро Уи» (1963); Прозоров — «Палата» (1963).

**Полицеймако Марина Витальевна.** Род. в 1938 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1964 г.

*Театр на Таганке*: Госпожа Шин — «Добрый человек из Сезуана» (1964); Г‑жа Пернель — «Тартюф» (1968); Лиза Бричкина — «А зори {161} здесь тихие…» (1971); за Карамзину, за Арину Родионовну — «Товарищ, верь…» (1973); Кабаниха — «“Бенефис”. Артисты — А. Н. Островскому» (1973); Лизавета — «Преступление и наказание» (1979); Ма Гогер — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Юлия Михайловна — «Дом на набережной» (1980); Ольга — «Три сестры» (1981); Квашня — «На дне» (1985); Зинаида — «У войны не женское лицо» (1985); Шарлотта Ивановна — «Вишневый сад» (1985); Настя — «Живой» (1989); Мария Лукьяновна — «Самоубийца» (1990); Амалия Карловна — «Живаго (Доктор)» (1993); Кормилица — «Медея Еврипида» (1995); Татьяна Павловна — «Подросток» (1996).

**Попова Эмилия Анатольевна.** (1928 – 2001) Лен. Театр. институт, выпуск 1951 г.

*Лен. драм. театр им. В. Ф. Комиссаржевской*: Тина — «Стрекоза» (1953); Лиза — «Лев Гурыч Синичкин» (1953); Агния — «Не все коту масленица» (1954); Донья Хуана — «Дон Хиль зеленые штаны» (1955); Вероника — «Вечно живые» (1956); Анита — «Пятая колонна» (1958); Лиза — «Дети солнца» (1960); Варя — «Дикарка» (1961).

*БДТ*: Анна — «Варвары»\*; Ирина — «Три сестры» (1965); Татьяна — «Мещане» (1966); Настасья Филипповна — «Идиот»\*; Ольга — «Три сестры»\*; Зимина — «Счастливые дни несчастливого человека» (1968); Мария Львовна — «Беспокойная старость» (1970); Мадлена Бежар — «Мольер» (1973); Вера Сергеевна — «Энергичные люди» (1974); Ольга Алексеевна — «Дачники» (1976); Мурзавецкая — «Волки и овцы» (1980); Дорси — «Игра в карты» (1980); Марья — «Порог» (1984); Турусина — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Квашня — «На дне» (1987).

**Райкин Константин Аркадьевич.** Род. в 1950 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1971 г.

*Современник*: Валентин — «Валентин и Валентина» (1971); Сэр Эндрю — «Двенадцатая ночь» (1975); Епиходов — «Вишневый сад» (1976); Подпольный человек — «И пойду! И пойду!» (1976); Свен Вооре — «Монумент» (1977); Биллинг — «Доктор Стокман» (1979); Гурский — «Мы не увидимся с тобой» (1979); Бутон — «Кабала святош» (1981); Лоренцо — «Лоренцаччо» (1980).

*Московский гос. театр миниатюр*: Ведущий — «Лица» (1983); Актер — «Что наша жизнь» (1987).

*«Сатирикон»*: Соланж — «Служанки» (1988).

*«Сатирикон» совместно с Театром им. Антона Чехова*: Джордж — «Там же, тогда же…» (1991); Сирано — «Сирано де Бержерак» (1992); Брюно — «Великолепный рогоносец» (1994).

**Ронинсон Готлиб Михайлович** (1916 – 1991). Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1945 г.

*Театр на Таганке*: Живуля — «Каширская старина» (1946); Швейцар — «Призраки» (1957); Аким — «Факир на час» (1958); Кулик — «Фантазии для скрипки» (1961); 2‑й Бог — «Добрый человек из Сезуана» {162} (1964); Фабрикант, Сановник, Капиталист, Хозяин булочной, Покупатель, Артист, Делегат Думы, Дипломат, Генерал, Прохожий в шубе — «Десять дней, которые потрясли мир» (1965); Дож, Маршал, Кардинал — «Галилей» (1966); Оптимист — «Мать» (1969); Давидович — «Час пик» (1969); Отец Сони Гурвич — «А зори здесь тихие…» (1971); за немца, за старую цыганку — «Товарищ, верь…» (1973); Поплавский — «Мастер и Маргарита» (1977); Фирс — «Вишневый сад» (1975).

**Савченко Сергей Алексеевич.** Род. в 1946 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1970 г.

*Театр на Таганке*: Лин То — «Добрый человек из Сезуана»\*; Г‑н Лояль — «Тартюф»\*; Забельский — «Час пик»\*; Розальский — «Что делать?» (1970); за Энгельгардта — «Товарищ, верь…» (1973); Гоголь — «Ревизская сказка» (1988); Юродивый — «Борис Годунов» (1988); Дед Филат — «Живой»\*; Четвертый — «Самоубийца» (1990).

**Сайко Наталья Петровна.** Род. в 1948 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1970 г.

*Театр на Таганке*: Соня Гурвич — «А зори здесь тихие…» (1970); Офелия — «Гамлет» (1971); Эва Боженцкая — «Час пик»\*; за Гончарову — «Товарищ, верь…» (1973); Мэри, Лаура — «Пир во время чумы» (1989); Санюшка — «Деревянные кони» (1974); Наталья — «Три сестры» (1981); Наташа — «На дне» (1985); Ксения — «Борис Годунов» (1982 – 1988).

**Сайфулин Геннадий Рашидович.** Род. в 1941 г. Драм. студия при ЦДТ, выпуск 1961 г.

*ЦДТ*: Колька — «Друг мой, Колька!» (1959).

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Володя Ульянов — «Семья» (1965); Солдат — «Что тот солдат, что этот» (1965); Танкист — «Каждому свое» (1966).

*Театр на Малой Бронной*: Непряхин — «Золотая карета» (1969); Бенволио — «Ромео и Джульетта» (1970); Алеша — «Брат Алеша» (1972); Дон Карлос — «Дон Жуан» (1973); Кассио — «Отелло» (1976); Реваз — «Обвинительное заключение» (1977); Николай — «Если…» (1977); Мундир Второй — «Лунин, или Смерть Жака» (1979); Левашов — «Солдатами не рождаются» (1985); Месье де Жермани — «Пучина» (1992).

**Селютина Любовь Семеновна.** Род. в 1952 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1974 г.

*Театр на Таганке*: Соня — «Преступление и наказание» (1979); Соня — «Дом на набережной» (1980); Ирина — «Три сестры» (1981); Донна Анна, Луиза, Маргарита — «Пир во время чумы» (1989); Хрисофемида — «Электра» (1992); Тоня — «Живаго (Доктор)» (1993); Медея — «Медея Еврипида» (1995); Катерина Ивановна, Мать Оли — «Подросток» (1996).

**Семенов Виктор Семенович.** Род. в 1943 г. ВГИК, выпуск 1966 г.

{163} *Театр на Таганке*: Дед — «Добрый человек из Сезуана»\*; Чумаков, Шут, Мужик, Оболяев — «Пугачев»\*; Шевцов — «Мать»\*; Итальянец — «Час пик» (1969); Обыватель, Извозчик, Хозяин — «Что делать?»\*; Марцелл — «Гамлет»\*; Человек с колотушкой — «Товарищ, верь…» (1973); Сергей — «Деревянные кони» (1974); Автор — «Мастер и Маргарита» (1977); Клещ — «На дне» (1985); Гринька — «Живой» (1989); Третий — «Самоубийца» (1990).

**Сергачев Виктор Николаевич.** Род. в 1934 г. Школа-Студия МХАТ, выпуск 1956 г.

*Современник*: Кузьмин — «Вечно живые» (1956); Пчелкин — «Два цвета» (1959); Тимофей — «Без креста!» (1963); Де Гиш — «Сирано де Бержерак» (1964); Джимми Портер — «Оглянись во гневе» (1965); Никита Муравьев — «Декабристы» (1967); Клещ — «На дне» (1968).

*МХАТ*: Тесть — «Старый новый год» (1973); Косых, Шабельский — «Иванов» (1976); Медведенко — «Чайка» (1980); Князь — «Дядюшкин сон» (1981); Мефодий — «Перламутровая Зинаида» (1987); Фирс — «Вишневый сад» (1989).

*МХАТ им. А. П. Чехова*: Бухгалтер — «Олень и шалашовка» (1991).

**Славина Зинаида Анатольевна.** Род. в 1940 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1963 г.

*Театр на Таганке*: Шен Те, Шуи Та — «Добрый человек из Сезуана» (1964); «Антимиры» (1965); Дорина — «Тартюф» (1968); Берггольц — «Павшие и живые» (1968); «Послушайте!» (1967); Ниловна — «Мать» (1969); Вера Павловна — «Что делать?» (1970); Рита Осянина — «А зори здесь тихие…» (1971); Пелагея — «Деревянные кони» (1974); Катерина — «“Бенефис”. Артисты — А. Н. Островскому» (1974); Азазелло — «Мастер и Маргарита» (1977)\*; Катерина Ивановна — «Преступление и наказание» (1979); Василиса — «На дне» (1985); Люба — «У войны не женское лицо» (1985); Софи Глюк — «Прекрасное воскресенье для пикника» (1985); Авдотья — «Живой» (1989).

**Смехов Вениамин Борисович.** Род. в 1940 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1961 г.

*Театр на Таганке*: 3‑й Бог — «Добрый человек из Сезуана»\*; Сенатор, Прохожий с тростью, Делегат Думы, Солдат — «Десять дней, которые потрясли мир» (1965); Маяковский — «Послушайте!» (1967); Клеант — «Тартюф» (1968); От автора — «Павшие и живые» (1968); Жандармский генерал — «Мать» (1969); Кшиштоф Максимович — «Час пик» (1969); Клавдий — «Гамлет»\*; Воланд — «Мастер и Маргарита» (1977); Плюшкин — «Ревизская сказка» (1978); Глебов — «Дом на набережной» (1980); Барон — «На дне» (1985); Голощапов — «Самоубийца» (1990).

**Смирнитский Валентин Георгиевич.** Род. в 1944 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1964 г.

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Леонидик — «Мой бедный Марат»\*; Треплев — «Чайка» (1966); Муарон — «Мольер» (1966).

{164} *Театр на Малой Бронной*: Андрей — «Три сестры» (1967); Ипполит — «Уйти, чтобы остаться» (1968); Кузьма — «Сказки старого Арбата» (1970); Меркуцио — «Ромео и Джульетта» (1970); Китлару и Ведущий — «Общественное мнение» (1973); Притыкин — «Варвары» (1976); Яков Бардин — «Враги» (1977); Кассио — «Отелло» (1976); Мундир Первый — «Лунин, или Смерть Жака» (1979); Беркутов — «Волки и овцы» (1981); Михельсберг — «Врачи» (1982); Савва Морозов — «… Любящий Вас Коля» (1985).

**Смирнов Юрий Николаевич.** Род. в 1938 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1963 г.

*Театр на Таганке*: Тамбовцев — «Пугачев»\*; Отец Лизы — «А зори здесь тихие…»\*; за Бенкендорфа, Милорадовича, Высокое лицо — «Товарищ, верь…»\*; Прохор, Петр Иванович — «Деревянные кони» (1974); Бегемот — «Мастер и Маргарита» (1977); Яу Ель — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Костылев — «На дне» (1985); Оронт — «Мизантроп» (1986); Воротынский, Пушкин — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Пашка Воронин — «Живой» (1989); Калабушкин — «Самоубийца» (1990); Эгисф — «Электра» (1992); Вестник — «Медея Еврипида» (1995).

**Смоктуновский Иннокентий Михайлович** (1925 – 1994).

*БДТ*: Мышкин — «Идиот» (1957); Дзержинский — «Кремлевские куранты» (1957); Сергей — «Иркутская история» (1960); Мышкин — «Идиот» (2‑я ред.; 1966); Текст от автора — «Поднятая целина» (1964), Голос от автора — «Ревизор» (1972).

*Малый театр*: Царь Федор — «Царь Федор Иоаннович» (1973).

*МХАТ*: Иванов — «Иванов» (1976); Сакулин — «Обратная связь» (1977); Дорн — «Чайка» (1980); Иудушка Головлев — «Господа Головлевы» (1983); Гиви — «Тамада» (1986); Людовик — «Кабала святош» (1989); Войницкий — «Дядя Ваня» (1985); Гаев — «Вишневый сад» (1989); Бах — «Возможная встреча» (1992).

**Сперантова Валентина Александровна** (1904 – 1978). Театр. техникум им. А. В. Луначарского (ГИТИС), выпуск 1925 г.

*Первый гос. педагогический театр*: Егорка — «Черный яр» (1927); Ахметка — «Винтовка № 492116» (1929); Франька — «Так было» (1930).

*ГосЦенТЮЗ*: Ганя Семушкин — «Дом № 5» (1940); Панюшка — «Единая боевая» (1940).

*ЦДТ*: Ваня Солнцев — «Сын полка» (1945); Шура — «Красный галстук» (1947); Мать — «Ее друзья» (1949); Володя — «Володя Дубинин» (1950); Тугоуховская — «Горе от ума» (1951); Коробочка — «Мертвые души» (1952); Кукушкина — «Доходное место» (1953); Савина — «В поисках радости» (1957); Мария Ульянова — «Семья» (1960); Тетя Дуся — «Бывшие мальчики» (1960); Ольга Петровна — «Неравный бой» (1960); Мария Ивановна — «Перед ужином» (1962); Сваха — «Женитьба» (1963); Бабушка — «Обратный адрес» (1971).

**Стржельчик Владислав Игнатьевич** (1921 – 1995). Студия при БДТ, выпуск 1947 г.

{165} *БДТ*: Греков — «Враги» (1948); Клавдио — «Много шуму из ничего»\*; Сенявин — «Флаг адмирала» (1950); Рюи Блаз — «Рюи Блаз» (1952); Энтони — «Преступление Энтони Грэхема» (1956); Григ — «Безымянная звезда» (1956); Ганя Иволгин — «Идиот» (1957); Цыганов — «Варвары» (1959); Он — «Четвертый» (1961); Актер — «Карьера Артуро Уи» (1963); Лятьевский — «Поднятая целина» (1964); Кулыгин — «Три сестры» (1965); Генерал Епанчин — «Идиот» (2‑я ред.; 1966); Грегори Соломон — «Цена» (1968); Вано Пантиашвили — «Ханума» (1972); Адриан Фомич — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Шалимов — «Дачники» (1976); Мелехов — «Тихий Дон» (1977); Сэм Уэллер — «Пиквикский клуб» (1978); Беркутов — «Волки и овцы» (1980); Сальери — «Амадеус» (1982); Барни — «Этот пылкий влюбленный» (1985); Городулин — «На всякого мудреца довольно простоты» (1985); Актер — «На дне» (1987); Паскуале — «Призраки» (1993).

**Табаков Олег Павлович.** Род. в 1935 г. Школа-Студия МХАТ, выпуск 1957 г.

*Современник*: Миша — «Вечно живые» (1956); Олег — «В поисках радости» (1957); Дирижер и Повар — «Голый король» (1960); Василий — «В день свадьбы» (1964); Рылеев — «Декабристы» (1967); Крестьянин — «Народовольцы» (1967); Загорский — «Большевики» (1967); Адуев младший — «Обыкновенная история» (1966); Рагно — «Сирано де Бержерак» (1964); Лектор, Клава, Главный интеллигент — «Всегда в продаже» (1965); Николай — «Без креста!» (1963); Братец Лаймон — «Баллада о невеселом кабачке» (1967); Татарин — «На дне» (1968); Мальволио — «Двенадцатая ночь» (1975); Анчугин — «Провинциальные анекдоты» (1974); Фогт — «Доктор Стокман» о (1979); Балалайкин — «Балалайкин и Ко» (1973); Егор Полушкин — «Не стреляйте в белых лебедей» (1976); Коняев — «Восточная трибуна» (1983).

*МХАТ*: Сальери — «Амадей» (1983); Он — «Скамейка» (1984); Голощапов — «Серебряная свадьба» (1985); Мамаев — «На всякого мудреца довольно простоты»\*; Фамусов — «Горе от ума» (1992).

**Тенякова Наталия Максимовна.** Род. в 1944 г. ЛГИТМиК, выпуск 1965 г.

*Лен. театр им. Лен. комсомола*: Полли Пичем — «Трехгрошовая опера» (1965); Оль-Оль — «Дни нашей жизни» (1967).

*БДТ*: Клея — «Лиса и виноград» (1967); Аглая — «Идиот» (1967); Наташа — «Три сестры»\*; Настенька — «Счастливые дни несчастливого человека» (1968); Лицелотта — «Два театра» (1969); Марья Антоновна — «Ревизор» (1972); Арманда Бежар — «Мольер» (1973); Вера — «Три мешка сорной пшеницы» (1974); Юлия — «Дачники» (1976); Александра — «Фантазии Фарятьева» (1976).

*Театр им. Моссовета*: Грушенька — «Братья Карамазовы» (1979); Любовь Блок — «Версия» (1979); Любовь Сергеевна, Беатриче — «Тема с вариациями» (1979); Поликсена — «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1980); Она — «Если буду жив» (1980); Спасич — «ОБЭЖ» {166} (1981); Гедда — «Гедда Габлер» (1983); Фрося — «Печка на колесе» (1983); Панька — «Вдовий пароход» (1984).

*МХАТ*: Раневская — «Вишневый сад» (1989); Графиня — «Красивая жизнь» (1994).

*АРТель АРТистов*: Аделаида Ивановна — «Игроки‑XXI» (1992).

**Толмачева Лилия Михайловна.** Род. в 1932 г. Школа-студия МХАТ, выпуск 1950 г.

*Саратовский ТЮЗ им. Лен. комсомола* (1951 – 1952): Джульетта — «Ромео и Джульетта»; Вера Павловна — «Что делать?».

*Современник*: Ирина — «Вечно живые» (1956); Леночка — «В поисках радости» (1957); Тамара — «Пять вечеров» (1959); Нинучча — «Никто» (1958); Надя — «Старшая сестра» (1962); Гитель Моска — «Двое на качелях» (1962); Женщина — «Четвертый» (1961); Агния — «Без креста!» (1963); Роксана — «Сирано де Бержерак» (1964); Нюра — «В день свадьбы» (1964); Лиза — «Обыкновенная история» (1966); Агния — «Традиционный сбор» (1967); Настя — «На дне» (1968); Аркадина — «Чайка» (1970); Гюльжан — «Восхождение на Фудзияму» (1973); Ива — «Эшелон» (1975); Мадлен — «Кабала святош» (1981); Мария-Антуанетта — «Вдова Капет» (1986); Мещерская — «Титул» (1993).

**Толубеев Андрей Юрьевич.** Род. в 1945 г. ЛГИТМиК, выпуск 1975 г.

*БДТ*: Михаил — «Последний срок» (1977); Терентий — «Жестокие игры» (1978); Джордж — «Наш городок» (1979); Горецкий — «Волки и овцы» (1980); Казанова — «Поэтические страницы» («Конец Казановы», 1982); Алексей — «Оптимистическая трагедия» (1981); Посетитель — «Последний посетитель» (1986); Нерон — «Театр времен Нерона и Сенеки» (1986); Том — «Стеклянный зверинец» (1988); Миша — «Киноповесть с одним антрактом» (1984); Бальзаминов — «За чем пойдешь, то и найдешь» (1989); Вурм — «Коварство и любовь» (1990); Лопахин — «Вишневый сад» (1993).

**Трофимов Александр Алексеевич.** Род. в 1952 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1974 г.

*Театр на Таганке*: Рахметов — «Что делать?»\*; Иешуа — «Мастер и Маргарита» (1977); Гоголь — «Ревизская сказка» (1978); Раскольников — «Преступление и наказание» (1979); Куно Иванович — «Дом на набережной» (1980); Тузенбах — «Три сестры» (1981); Пимен, Патриарх — «Борис Годунов» (1982 – 1988); Лука — «На дне» (1985); Антипов — «Живаго (Доктор)» (1993); Язон — «Медея Еврипида» (1995).

**Ульянова Инна Ивановна.** Род. в 1934 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1956 г.

*Лен. Театр комедии*: Библиотекарша — «Ищу незнакомку» (1962).

*Театр на Таганке*: Ми Тци — «Добрый человек из Сезуана»\*; Розальская — «Что делать?»\*; Хозяйка — «А зори здесь тихие…» (1971); Мамаева — «“Бенефис”. Артисты — А. Н. Островскому» (1974); Лена — «Обмен» (1974); Императрица-мать — «Турандот, или Конгресс обелителей» {167} (1979); Арсинон — «Мизантроп» (1986); Серафима Ильинична — «Самоубийца» (1990).

**Фарада Семен Львович.** Род. в 1933 г.

*Театр на Таганке*: 2‑й Бог — «Добрый человек из Сезуана»\*; Анархист, Старичок, Делегат Думы — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Давидович — «Час пик»\*; Буфетчик, Важный господин, Извозчик — «Что делать?»\*; Отец Сони Гурвич — «А зори здесь тихие…»\*; Могильщик — «Гамлет»\*; Маклер — «Обмен»\*; Бенгальский, Соков, Босой — «Мастер и Маргарита»\*; А Ша Сен — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Тимошкин — «Живой» (1989); Калабушкин — «Самоубийца» (1990).

**Филатов Леонид Алексеевич.** Род. в 1946 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1969 г.

*Театр на Таганке*: Зарубин — «Пугачев»\*; Егор Иванович — «Мать»\*; Карбышев, Кульчицкий — «Павшие и живые»\*; Янек Боженцкий — «Час пик» (1969); Автор — «Что делать?» (1970); Горацио — «Гамлет»\*; за Пушкина — «Товарищ, верь…» (1973); Дмитриев — «Обмен» (1976); Мастер — «Мастер и Маргарита»\*; Неизвестный — «Дом на набережной» (1980); Барон, Дон Карлос, Сальери — «Пир во время чумы» (1989).

*Современник*: Алексеев — «Близнец» (1986).

*АРТель АРТистов*: Ихарев — «Игроки‑XXI» (1992).

**Фрейндлих Алиса Бруновна.** Род. в 1934 г. Лен. театр. институт, выпуск 1957 г.

*Лен. драм. театр*: Котька — «Светите, звезды!» (1957).

*Театр им. Ленсовета*: Элиза Дулиттл — «Пигмалион» (1962); Таня — «Таня» (1963); Джульетта — «Ромео и Джульетта» (1964); Лика — «Мой бедный Марат» (1965); Селия Пичем — «Трехгрошовая опера» (1966); Гелена — «Варшавская мелодия» (1967); Даша — «Хождение по мукам» (1970); Катарина — «Укрощение строптивой» (1970); Катерина Ивановна — «Преступление и наказание» (1971); Альдонса — «Дульсинея Тобосская» (1973); Ковалева — «Ковалева из провинции» (1973); 1‑й певец, Уриель Акоста, Мария-Антуанетта, Елизавета — «Люди и страсти» (1974); Раневская — «Вишневый сад» (1978).

*Современник*: Раневская — «Вишневый сад» (1979).

*БДТ*: Элейн, Бобби, Дженет — «Этот пылкий влюбленный» (1985); Ирина — «Киноповесть с одним антрактом» (1984); Настя — «На дне» (1987); Аманда — «Стеклянный зверинец» (1988); Леди Мильфорд — «Коварство и любовь» (1990); Шарлотта — «Вишневый сад» (1993); Леди Макбет — «Макбет» (1995).

**Хмельницкий Борис Алексеевич.** Род. в 1940 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1966 г.

*Театр на Таганке*: Торговец коврами, Музыкант — «Добрый человек из Сезуана»\*; за Маяковского — «Послушайте!»\*; Народоволец, Анархист, Покинутый муж, Офицер, Министр, Расклейщик афиш — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Кирпичников, Крямин, Шут — {168} «Пугачев»\*; Павел Коган — «Павшие и живые» (1968); Ноздрев — «Ревизская сказка» (1978); Мунка Ду — «Турандот, или Конгресс обелителей» (1979); Разумихин — «Преступление и наказание» (1979); Вершинин — «Три сестры» (1981).

**Чернышева Людмила Сергеевна** (1908 – 1963).

*ЦДТ*: Сережа — «Белый пудель» (1939); Воскресенский — «Сын полка» (1945); Валерий Вишняков — «Красный галстук» (1947); Тимка Жохов — «Дорогие мои мальчишки» (1947); Лариса — «Не было ни гроша, да вдруг алтын» (1948); Таня — «Ее друзья» (1949); Ваня Гриценко — «Володя Дубинин» (1951); Анастасия Ефремовна — «В добрый час!» (1954); Мисс Андерсен — «На улице Уитмена» (1959); Новикова — «Друг мой, Колька!» (1959); Тетка Сани — «Бывшие мальчики» (1960); Тамара Тимофеевна — «Неравный бой» (1960); Анна Ивановна — «Перед ужином» (1962).

**Шаповалов Виталий Владимирович.** Род. в 1939 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1968 г.

*Театр на Таганке*: Пугачев — «Пугачев»\*; Рыбин — «Мать» (1969); Могильщик — «Гамлет»\*; Васков — «А зори здесь тихие…» (1971); Дикой, Крутицкий — «“Бенефис”. Артисты — А. Н. Островскому» (1974); Понтий Пилат — «Мастер и Маргарита» (1977); Ганчук — «Дом на набережной» (1980); Борис — «Борис Годунов»\*; Гузенков — «Живой» (1989); Подсекальников — «Самоубийца» (1990); Маркел — «Живаго (Доктор)» (1993); Дядька — «Медея Еврипида» (1995).

**Шарко Зинаида Максимовна.** Род. в 1928 г. Лен. театр. институт, выпуск 1951 г.

*Новый театр*: Поэма — «Не называя фамилий» (1953); Люся — «До новых встреч» (1955).

*БДТ*: Раиса Ковригина — «Когда цветет акация» (1956); Леночка — «В поисках радости» (1957); Тамара — «Пять вечеров» (1959); Катя Редозубова — «Варвары» (1959); Зинка — «Иркутская история» (1960); Женщина — «Четвертый» (1961); Ева — «Божественная комедия» (1962); Женщина — «Не склонившие головы» (1961); Бабушка — «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1964); Острецова — «Еще раз про любовь» (1964); Ольга — «Три сестры» (1965); Ольга — «Сколько лет, сколько зим» (1966); Эржбет Орбан — «Кошки-мышки» (1974); Калерия — «Дачники» (1976); Анна — «Последний срок» (1977); Миссис Джипли — «Наш городок» (1979); Эленс — «Мачеха Саманишвили» (1982); Няня — «Дядя Ваня» (1982).

*Приют комедианта*: Старуха — «Медея» (1992).

**Ширвиндт Александр Анатольевич.** Род. в 1934 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1956 г.

*Московский театр им. Лен. комсомола*: Гамлет — «Центр нападения умрет на заре» (1962); Милый друг — «Вам 22, старики» (1962); Мартынов — «О Лермонтове» (1963); Джон Данкер — «До свидания, мальчики!» (1964); Феликс — «104 страницы про любовь» (1964); Нечаев — {169} «Снимается кино…» (1965); Гудериан — «Каждому свое» (1966); Людвиг — «Мольер» (1966); Тригорин — «Чайка» (1966); Джесси — «Что тот солдат, что этот» (1965).

*Театр на Малой Бронной*: Крестовников — «Счастливые дни несчастливого человека» (1969).

*Театр Сатиры*: Граф Альмавива — «Безумный день, или Женитьба Фигаро»\*; Добчинский — «Ревизор» (1972); Президент репортажа — «Клоп» (1974); Молчалин — «Горе от ума» (1976); Вово — «Ее превосходительство» (1979); Ахмед Рыза — «Чудак» (1980); Мервин Шпиндельман — «Крамнэгел» (1983); Лектор — «Молчи, грусть, молчи…» (1985); Негриш — «Рыжая кобыла с колокольчиком» (1986).

*Театр им. Антона Чехова*: Скотти — «Чествование» (1993).

**Штейнрайх Лев Аркадьевич.** Род. в 1923 г. ГИТИС, выпуск 1944 г.

*Театр на Таганке*: Щеголь — «Грех» (1954); Гастон — «Призраки» (1957); Труэн — «Тихий американец» (1958); Батин — «Наказание без мщения» (1962); Полоний — «Гамлет» (1971); Лукьянов — «Обмен» (1976); Кайфа, Граф Роберт — «Мастер и Маргарита»\*; Друзяев — «Дом на набережной» (1980).

**Щербаков Дальвин Александрович.** Род. в 1938 г. ГИТИС, выпуск 1966 г.

*Театр на Таганке*: Джон Рид — «Десять дней, которые потрясли мир»\*; Кирсанов — «Что делать?»\*; Владислав Сергеевич — «Деревянные кони»\*; Мастер — «Мастер и Маргарита» (1977); Вершинин — «Три сестры» (1981); Демин — «Живой» (1989); Первый — «Самоубийца» (1990).

**Юрский Сергей Юрьевич.** Род. в 1935 г. Лен. театр. институт, выпуск 1959 г.

*БДТ*: Пино — «Сеньор Марио пишет комедию» (1958); Родик — «Иркутская история» (1960); Джерри — «Воспоминание о двух понедельниках» (1960); Часовников — «Океан» (1961); Адам — «Божественная комедия» (1962); Чацкий — «Горе от ума» (1962); Дживола — «Карьера Артуро Уи» (1963); Илико — «Я, бабушка, Илико и Илларион» (1964); Тузенбах — «Три сестры» (1965); Линевский — «Сколько лет, сколько зим» (1966); Фердыщенко — «Идиот» (2‑я ред.; 1966); Эзоп — «Лиса и виноград» (2‑я ред.; 1967); Виктор Франк — «Цена» (1968); Генрих IV — «Король Генрих IV» (1969); Режиссер — «Два театра» (1969); Полежаев — «Беспокойная старость» (1970); Мольер — «Мольер» (1973); Фарятьев — «Фантазии Фарятьева» (1976).

*Театр им. Моссовета*: Игорь Михайлович, Лодовико — «Тема с вариациями» (1979); Грознов — «Правда — хорошо, а счастье лучше» (1980); Тесман — «Гедда Габлер» (1983).

*МХАТ*: Джако — «Обвал» (1982).

*АРТель АРТистов*: Глов — «Игроки‑XXI» (1992).

**Яковлева Ольга Михайловна.** Род. в 1941 г. Театр. училище им. Б. В. Щукина, выпуск 1962 г.

{170} *Московский театр им. Лен. комсомола*: Наташа — «104 страницы про любовь» (1964); Инка — «До свидания, мальчики!» (1964); Аня — «Снимается кино» (1965); Лика — «Мой бедный Марат» (1965); Нина — «Чайка» (1966).

*Театр на Малой Бронной*: Ирина — «Три сестры» (1967); Настенька — «Счастливые дни несчастливого человека» (1969); Джульетта — «Ромео и Джульетта» (1970); Лиза — «Брат Алеша» (1972); Эльвира — «Дон Жуан» (1973); Агафья Тихоновна — «Женитьба» (1975); Дездемона — «Отелло» (1976); Наталья Петровна — «Месяц в деревне» (1977); Альма — «Лето и дым» (1980); Коробочка — «Дорога» (1980); Люба — «Воспоминание» (1981); Жозефина — «Наполеон I» (1983); Анна Чудакова — «Директор театра» (1984).

*Театр на Таганке*: Настя — «На дне» (1984); Боди — «Прекрасное воскресенье для пикника» (1985); Селимена — «Мизантроп» (1986).

*Театр им. Вл. Маяковского*: Жозефина — «Наполеон I» (возобн., 1993).

## 2. Театры и учебные заведения: официальные названия Составитель И. Громова

**БДТ**— Ленинградский академический Большой драматический театр им. М. Горького. С 1991 г. — Академический Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова. Ныне — Российский государственный академический Большой драматический театр им. Г. А. Товстоногова.

**ВГИК**— Всесоюзный государственный институт кинематографии. С 1992 г. — Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова.

**ГИТИС**— Государственный институт театрального искусства им. А. В. Луначарского. С 1991 г. — Российская Академия театрального искусства.

**ГосЦенТюз**— Государственный центральный театр юного зрителя. В 1942 г. объединен с моек. ТЮЗом.

**ЛГИТМиК**— Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова (с 1984 г.). С 1993 г. — Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства.

**Ленинградский театр им. А. С. Пушкина**— Ленинградский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Ныне — Российский государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина.

{171} **Ленинградский ТЮЗ**— Ленинградский государственный театр юного зрителя им. А. А. Брянцева. С 1992 г. — Санкт-Петербургский государственный театр юного зрителя им. А. А. Брянцева.

**Ленинградский государственный театр им. Ленинского комсомола.** С 1991 г. — Санкт-Петербургский государственный театр «Балтийский дом».

**Ленинградский драм. театр (Театр им. В. Ф. Комиссаржевской).** С 1943 г. — Ленинградский драматический театр. С 1959 г. — Ленинградский государственный драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. С 1995 г. — Санкт-Петербургский государственный драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской. С 1995 г. — Санкт-Петербургский государственный академический драматический театр им. В. Ф. Комиссаржевской.

**Ленинградский театр Комедии.** С 1967 г. — Академический театр Комедии им. Н. П. Акимова. С 1989 г. — Санкт-Петербургский государственный академический театр Комедии им. Н. П. Акимова.

**Ленинградский Театр. институт.** С 1922 по 1926 г. — Институт сценических искусств. С 1939 г. — Ленинградский театральный институт. С 1948 г. — им. А. Н. Островского. С 1962 г. — ЛГИТМиК. С 1984 г. — ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова. С 1993 г. — Санкт-Петербургская государственная Академия театрального искусства.

**Малый театр**— Государственный академический Малый театр Союза ССР. С 1992 г. — Государственный академический Малый театр.

**МДТ**— Ленинградский государственный Малый драматический театр. С 1994 г. — Санкт-Петербургский академический Малый драматический театр.

**Московский театр им. А. С. Пушкина**— Московский государственный драматический театр им. А. С. Пушкина.

**Московский театр им. Ленинского комсомола.** С 1990 г. — Московский государственный театр «Ленком».

**Московский ТЮЗ**— Московский государственный театр юного зрителя.

**МХАТ**— Московский Художественный академический театр им. М. Горького. С 1987 г. — МХАТ им. А. П. Чехова (в Камергерском пер.) и МХАТ им. М. Горького (на Тверском бульваре).

**Новый театр**— Ленинградский государственный Новый театр. С 1953 г. — Ленинградский государственный театр им. Ленсовета. С 1992 г. — Санкт-Петербургский государственный академический Открытый театр.

**Первый Государственный Педагогический театр.** С 1931 г. — ГосЦенТЮЗ.

**«Сатирикон»**— Ленинградский государственный театр миниатюр (до 1982 г.), Государственный театр миниатюр (до 1987 г., в Москве). С 1987 г. — Государственный театр «Сатирикон». С 1992 г. — Государственный театр «Сатирикон» им. А. Райкина.

{172} **«Современник»**— Школа-студия «Современник». С 1965 г. — Московский театр «Современник». Ныне — Московский государственный академический театр «Современник».

**Театр им. Вл. Маяковского**— Московский государственный академический театр им. Вл. Маяковского.

**Театр им. Ленсовета**— Ленинградский государственный театр им. Ленсовета. С 1981 г. — Ленинградский государственный академический театр им. Ленсовета. С 1992 г. — Санкт-Петербургский государственный академический Открытый театр.

**Театр им. Моссовета**— Государственный академический театр им. Моссовета.

**Театр на Малой Бронной**— Московский драматический театр. С 1966 г. — Московский государственный драматический театр на Малой Бронной.

**Театр на Таганке.** С 1963 г. — Московский театр драмы и комедии на Таганке. С 1987 г. — Московский театр на Таганке.

**Театр Сатиры**— Московский государственный академический театр сатиры.

**Театр. училище им. Б. В. Щукина**— Высшее театральное училище им. Б. В. Щукина при Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова.

**Театр. училище им. М. С. Щепкина**— Высшее театральное училище им. М. С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре.

**Театр. техникум им. А. В. Луначарского.** С 1935 г. — **ГИТИС**.

**ЦТСА**— Московский центральный академический театр Советской Армии. С 1993 г. — Московский центральный академический театр Российской Армии.

**ЦДТ**— Центральный государственный детский театр. С 1992 г. — Российский академический молодежный театр.

**Школа-студия МХАТ**— Школа-студия (ВУЗ) им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТе.

# **{****175}** Выпуск III

# **{****177}** Предисловие

Исследование актерского творчества 1970 – 1980‑х годов строится не совсем так, как в предыдущем выпуске, не по режиссерским «школам», не по именам. Как раз на эту пору, на 1970‑е, пришлось время очередного актерского бунта против режиссуры и претензий на актерскую самодостаточность. Разумеется, «война» проходила в основном на уровне деклараций, актер по-прежнему работал в сложившемся типе театра. Но это время действительно не располагало к выдвижению значительных режиссерских фигур, тех, что должны были предложить актеру какую-то новую программу, и, значит, основания для актерского дискомфорта были. А. Васильев со своей школой появляется в самом конце исследуемого периода, и хотя он присутствует на этих страницах, по-настоящему он будет рассмотрен лишь в следующем выпуске. В этом же сборнике обозначено только одно режиссерское имя — имя Марка Захарова, который вместе со своими актерами сумел создать театр, идеально соответствующий художественным запросам только что появившейся на исторической арене массовой зрительской аудитории[[433]](#footnote-434). Строго говоря, этот тип актера в значительной степени соткался из воздуха эпохи, но бесспорная заслуга Захарова состоит в том, что он угадал этот тип, отшлифовал и блестяще применил к делу. Что касается остальных трех статей, посвященных студийному актеру, актеру в музыкально-драматическом спектакле и театральному актеру на киноэкране, то авторы сборника полагают, что в них представлены характерные феномены времени, позволяющие проследить тенденции актерского творчества эпохи так называемого застоя. Начало этой эпохи датируется достаточно зыбко, но зато конец обозначен точно: это 1987‑й год, многократно и, наверное, справедливо провозглашенный «годом перемен». Этих временных рамок — самый конец 1960‑х – 1987‑й — авторы сборника и придерживаются.

Разумеется, при этом они отнюдь не забывают о том, что в указанный период продолжали действовать все те персонажи, что были героями «истории», рассказанной во II выпуске. Ю. Любимов и А. Эфрос оставались лидерами театрального процесса и этого периода. Но что касается двух других героев II выпуска, то созданный ими тип актера в это время стал демонстрировать черты исторической исчерпанности. С уходом О. Ефремова исчез «тот» «Современник», а точнее будет сказать, {178} что уход Ефремова только окончательно удостоверил, что тех актеров, которые дали жизнь первому «Современнику», больше нет. Те, что продолжали работать под их именем, были уже совсем другими. Все более «закаменевал» в своем академическом мастерстве Большой Драматический, чего, в конце концов, не мог не признать уже сам Г. Товстоногов. «Театр, достигший некогда мировой славы, нельзя мумифицировать. Я вижу лишь один путь — через студии», — заявил он в 1983 году[[434]](#footnote-435).

Однако идея студии в классическом понимании — студия как свежий побег от мощного художественного ствола, лаборатория, ведущая автономный художественный поиск, — в ту пору была неосуществима. Мощный ствол оказался неспособным давать свежие побеги, а всякий автономный художественный поиск был подцензурен.

Поэтому описанная в статье Н. Песочинского «студийная история» на три четверти является историей любительских коллективов, возглавляемых, как правило, профессиональными режиссерами, для которых не нашлось места на казенной сцене. Студии возникали обычно при крупных учебных заведениях (студия МГУ, неразрывно связанная с именами Е. Карповой, Р. Быкова и М. Розовского, студия ЛГУ, знавшая период Е. Карповой и В. Голикова, студия В. Малыщицкого при ЛИИЖТе) или при Домах культуры («Перекресток» В. Фильштинского, «Суббота» Ю. Смирнова-Несвицкого). Как убедительно показывает Н. Песочинский, в большинстве случаев режиссерский поиск студийных руководителей был параллелен поиску, который велся в ту пору на государственной сцене, простираясь в широчайшем диапазоне — от Г. Товстоногова до М. Захарова. Что касается работы с актером, то, как правило, ставка делалась на индивидуальность, которой предоставлялось право быть самою собой, но способ использования индивидуальности у всех был различен. Характерна в этом отношении студия (тогда еще студия) Смирнова-Несвицкого: ее спектакли выстраивались вокруг этих индивидуальностей, захватывая и их судьбы, и сложившиеся между ними отношения.

Ставка на индивидуальность делала студии сопричастными главным театральным тенденциям эпохи, но художественного обновления сцены они не принесли. Не помогло даже обращение к новой драме, от С. Беккета до Л. Петрушевской. Именно студии, а не казенные сцены открыли в свое время зрителям эту «запретную» драматургию, но чрезвычайно редки случаи (спектакли Р. Виктюка по Петрушевской), когда для новой драматургической формы было найдено адекватное сценическое выражение.

Настоящих студий, т. е. театральных коллективов, в которых велся бы автономный художественный поиск, было очень мало, но они были. {179} Примечательно, что в этом поиске почти повсеместно отчетливо проступала музыкально-пластическая доминанта, характерная для времени, бессознательно ощущавшего потребность в «развитой форме».

Основываясь на «первоэлементах сцены», создал в Москве свой «Театр пластической драмы» Г. Мацкявичюс (1973). А в 1972 году в Ленинграде возникла студия пантомимы «Лицедеи», которая тоже обратилась к этим первоэлементам и сумела дать им в высшей степени индивидуальное творческое преображение. В их представлении — фактически концерте — была цельность, которая достигается музыкальным прочтением пластической партитуры и вбирает в себя самую свободную актерскую импровизацию. Свобода актерской импровизации была программной установкой руководителя студии В. Полунина, который в принципе отказывался фиксировать рисунок роли. И от репетиций он тоже отказывался, его целью был «театр без черновиков»: свободно льющаяся импровизация, заключенная в границах музыкальной темы. За долгое время существования студия пережила многое, в том числе и неудачи, но тот факт, что из ее лона вышли две самые интересные петербургские студии — «Дерево» А. Адасинского и «Лицедеи минус четыре», говорит о том, сколь мощен был ее художественный потенциал. А в 1970‑е годы, в эпоху режиссерского расчета и жесткой политической ангажированности, полунинская пантомима была для зрителей глотком свободы: беспечный артистизм его вольно импровизирующих актеров выступал от ее имени.

Полунин создал студию в 1972 году, а в 1979‑м начал свои студийные по духу опыты А. Васильев, который на чужой сцене, в чужой труппе искал новый и, как точно отметила в своей статье Н. Таршис, музыкальный способ существования актера, свободного в своей импровизации на тему героя, как бывает свободен в своей импровизации джазовый музыкант. Это была игра «поверх сюжета», живое сценическое воплощение того, что Васильев называл «неповерхностным смыслом драмы».

Как представления Полунина в начале 1970‑х, так и спектакли Васильева в конце 1980‑х имели огромный зрительский успех. Можно предположить, что, несмотря на совершенно различную природу двух этих экспериментов, публику и тут, и там прельстила «новая художественная материя», результат обретенной актером свободы творческого самопроявления. Примечательно, что этот уровень свободы был достигнут актером в союзе с режиссером, предложившим ему новый, иной чем прежде, способ взаимодействия.

Тот, что был прежде, однозначно воспринимался актерами 1970‑х как «режиссерская диктатура». В дискуссии об актере, прошедшей на страницах журнала «Театр» в 1971 году, эта позиция выражена достаточно ясно. В «театр единомышленников» актер больше не верил, а в режиссере, который принуждал его к этому единомыслию в интересах «художественной реальности спектакля», актер видел нивелирующую, давящую, мешающую свободному творчеству силу. За всеми его претензиями {180} к режиссеру (хотелось бы большей самостоятельности в работе над ролью, импровизационной свободы на сцене[[435]](#footnote-436)) ясно прочитывалась вполне осознанная потребность в более свободном личностном проявлении.

Именно эта потребность вызвала к жизни столь распространенный тогда феномен «актерской режиссуры», когда актер, взявший на себя функции режиссера и оставаясь при этом актером, не только выдвигал концепцию спектакля, но и определял для себя степень свободы самопроявления. Как это было, например, в спектакле «Преступление и наказание», поставленном Л. Дьячковым в Театре им. Ленсовета (1971), где он же сыграл роль Раскольникова. Или в булгаковском «Мольере» (1973), который С. Юрский поставил в БДТ, тоже сыграв в спектакле главную роль.

Наверное, во многом этой же потребностью объясняется и расцвет малой сцены, пришедшийся на 1970‑й год. Разумеется, была крайне важна ее компенсаторная функция: именно малая сцена предоставляла возможность творческого выхода незадействованным актерам огромной труппы сцены большой. Но не менее важно и то, что самим размером малая сцена способствовала «вдвижению» актера в фокус, что отвечало не только его возросшей потребности в самопроявлении, но и неосознанным потребностям общества. «“Малая сцена”, — писал критик, — уже одной формой своей, выделяющей творящего актера, с одной стороны, и привлекающей к сотворчеству с театром каждого зрителя — с другой, отражает потребность общества в развитии и повышении роли в нем отдельной личности»[[436]](#footnote-437).

Интересно с точки зрения этой проблемы взглянуть на массовую миграцию театральных актеров в кино, которой были отмечены именно 1970 – 1980‑е годы. Говоря о специфике положения актера в кино — невыделенность его из эстетического пространства, его однородность среде, дискретность творческого процесса, делающая практически невозможной привычное для театрального актера «проживание» роли, — И. Сэпман совершенно справедливо заключает, что «самостоятельность художественного самопроявления актера в кино четко ограничена». И тем не менее театральный актер, только что бунтовавший против ограничивающего его театрального режиссера, как бы пренебрег естественными ограничениями, налагаемыми на его творческое самопроявление в кино. Факт именно массового прихода театральных актеров в кинематограф этого периода не вызывает сомнений.

Безусловно, для этого прихода есть простые, лежащие на поверхности причины. Наш кинематограф переживал в годы застоя период наивысшего расцвета, и индустрия, выпускавшая до 400 фильмов в год, причем фильмов всех мыслимых жанров и направлений, предлагала {181} театральному актеру поистине неисчерпаемые возможности самореализации. Кинематографическая «ниша» была столь обширна, что укрыться в ней мог практически всякий: и знаменитый, и незнаменитый, и тот, кого приводили сюда творческие причины, и те, кто искал в кино легкой славы и легких денег. Кино принимало всех. Недаром именно в эти годы разрешился длившийся десятилетия спор: существует ли специфический кинематографический актер, актер только для кино. Именно опыт творческого сотрудничества театрального актера с кино, которым были ознаменованы 1970 – 1980‑е годы, позволил прийти к выводу об одинаковой природе актерского искусства в театре и кино.

Однако помимо указанной, естественной причины должна была быть причина более сущностная. По-видимому, кинематограф мог предложить театральному актеру и нечто такое, что отвечало бы его потребности личностного самовыявления вопреки ограничениям, продиктованным особенностями технологического процесса. В статье И. Сэпман в качестве такого «нечто» в первую очередь названа киногения, т. е. способность экрана высвечивать знаковую сущность предмета. Вот на экране и высвечивалась — независимо от исполняемых ролей — знаковая сущность актера: неизгладимое личностное начало искусства А. Фрейндлих или Е. Леонова, индивидуальные актерские маски А. Абдулова или Т. Догилевой[[437]](#footnote-438). Как бы ни ограничивали самостоятельность актерского творчества специфические требования технологического процесса, максимум самовыявления достигался на экране благодаря самой природе кино. Более того, в самих этих ограничениях актер обретал новые возможности. Дискретный характер творческого процесса приучал актера к монтажному мышлению, открывал для него неисчерпаемые возможности монтажа как метода, который, соединяя несоединимое, способен представить происходящее с сущностной, «неповерхностной» его стороны. Готовность, с которой театральный актер вошел в эту систему, доказывает, что кратковременный бунт против режиссера был на самом деле бунтом против определенного типа режиссера, не желающего брать в расчет возросшую потребность актера в творческом самовыявлении.

По-видимому, театр Марка Захарова эту потребность в определенной степени удовлетворял. Не мог не удовлетворять, поскольку на его сцене максимальное самовыявление актера и было условием создания сценического образа. Захарову был нужен актер, в котором зритель мог бы с первого взгляда опознать социальный типаж эпохи. «Бывает и так, — говорил М. Захаров, — чья-то актерская структура — биологическая и духовная — идеально ложится на социальный облик времени, {182} и такой актер становится выразителем этого времени. А другой, не менее талантливый… не может его выразить. Для него нужно другое время»[[438]](#footnote-439). Эту цитату, действительно «основополагающую», приводит в своей статье О. Скорочкина и, исходя из выраженного в ней захаровского представления об актере, пытается даже классифицировать ленкомовских актеров по их «социальным типажам».

Примечательно, однако, что некоей завершенной, цельной системы, которая продемонстрировала бы социальный срез общества, при этом не возникает. И это естественно, потому что вряд ли Захаров ставил перед собой такую задачу. Дело, наверное, в том, что мастер держит свое зеркало не перед социумом, а перед мифологией этого социума, и именно способность режиссера следовать за эволюцией этой мифологии (советской, постсоветской, либеральной, необуржуазной) так долго держит его театр в фокусе зрительского внимания.

Можно было бы с этой точки зрения оценить и режиссерские концепции Захарова, в которых обнаруживается его собственная причастность к этому социуму и зависимость от его мифологии. Но О. Скорочкина строго следует теме и сосредоточивается на специфике создания образа захаровским актером. Из проделанного ею анализа явствует, что в состав этого образа по определению не входит личностное начало актера, режиссеру достаточно «индивидуального», которое он использует для создания социальной маски. Отсутствие личностного начала компенсируется экстремальным, энергетическим напором, который источает захаровский актер, притом что музыкальный допинг призван как бы еще усилить его присутствие на сцене.

Статья Н. Таршис, посвященная взаимоотношениям музыки и актера в драматическом спектакле 1970 – 1980‑х годов, не случайно открывает III выпуск. Широта и актуальность заявленной автором темы таковы, что позволяют ему охватить в своем повествовании весь театральный процесс указанного периода.

По мнению Н. Таршис, музыкальная доминанта драматической сцены 1970‑х годов есть следствие не столько развития театра, сколько производное истории: «Эпоха массовой культуры актуализировала древнее музыкальное начало в театре». С другой стороны, актуализация музыкального начала была опосредованным образом связана с кризисным состоянием мира, в котором, по словам автора, «человек уже не центр семейного и производственного конфликта, а мембрана кризисной исторической эпохи». Но чем бы ни был вызван музыкальный ренессанс на драматической сцене 1970‑х годов и в какие бы он ни облекался формы, с этого момента музыкальная оснащенность актера становится, по словам Н. Таршис, «условием действенного его участия в концепции целого». Эта музыкальная оснащенность актера является, {183} быть может, одним из главных приобретений, сделанных драматической сценой в это время и не утраченных, продолжавших развиваться и после того как эпоха музыкально-драматических спектаклей отошла в прошлое.

Избрав в качестве точки отсчета «музыкальность как квинтэссенцию драматизма», представленную Театром на Таганке, в котором музыкальная доминанта актерского существования «всегда содержательна», автор усматривает противоположный полюс понимания музыкальности в театре Захарова, где музыка выполняет роль «механического усилителя», притом что сама драма «не услышана музыкально».

Подвергнув краткому, но содержательному анализу различные виды музыкально-драматических представлений 1970‑х годов, Таршис особо останавливается на «мюзиклоподобных» спектаклях этого времени, поскольку именно они демонстрировали чаще всего образец «музыкально услышанной драмы».

Представив читателю наиболее удачные спектакли Театра им. Ленсовета, автор приходит к выводу, что в них был достигнут счастливый баланс «внутренних тенденций театра и веяний эпохи». Именно поэтому, вобрав в себя музыку и сделавшись за ее счет объемнее и многозначнее, спектакль в этом театре оставался драматическим, как драматической оставалась его главная актриса Алиса Фрейндлих — непревзойденная Дульсинея, которая вырывалась в пространство музыки как в пространство свободы. Интересно, что в недавнем интервью актриса определила именно этот период творчества как самый счастливый в своей актерской судьбе, посетовала на то, что музыка покинула драматическую сцену, и сказала, что если бы ей сейчас предложили выбирать, где поселиться, она поселилась бы «между семидесятым и семьдесят пятым годами на Владимирском, 12»[[439]](#footnote-440).

Во второй половине 1970‑х, как раз после грандиозной дискуссии о мюзикле, прошедшей на страницах журнала «Театр», *такая* музыка стала постепенно исчезать с драматической сцены, покуда к 1980‑м не исчезла совсем. Ее оттянула к себе эстрада, на которой нашли себя и многие драматические актеры, такие как Михаил Боярский, которые уже в ту пору и в тех мюзиклах ходили на грани эстрады.

Но уроки музыки не прошли для драматического актера даром, и потому в конце 1970 – начале 1980‑х новые режиссеры, например, А. Васильев, смогли принести на драматическую сцену новую музыку.

Театром А. Васильева, взаимоотношениями Васильевских актеров с музыкой статья Н. Таршис завершается, завершая и избранный для исследования период. Тем не менее театр А. Васильева (во всяком случае, {184} его начало), хотя и укладывается в избранные нами рамки, на самом деле это, конечно, уже начало нового театрального времени.

В тот самый год, когда А. Васильев основал свою «Школу драматического искусства», на экраны вышел фильм Киры Муратовой, в котором актеры тоже существовали по музыкальным законам и по этим же законам была выстроена вся лента.

Картина называлась «Перемена участи», и год ее выхода этому названию как нельзя более соответствовал: то был 1987‑й — «год перемен».

*С. Бушуева*

# **{****185}** О. Скорочкина Актер театра Марка Захарова

«Только мощный и загадочный поток живой энергии, излучаемый актером, может доставить сидящему в зале то высшее, ни с чем не сравнимое наслаждение, которое само по себе из разряда земных чудес»[[440]](#footnote-441).

Так, в непривычной для себя патетической манере, высказался Марк Захаров в интервью «Советской культуре», когда в 1972 году он был назначен главным режиссером московского Театра им. Ленинского комсомола. Известный театральный «диктатор», представитель так называемой активной режиссуры, Захаров, получив театр, главную ставку в нем делает на актера. Он собирает вокруг себя целый «парад звезд»: Татьяна Пельтцер, Инна Чурикова, Олег Янковский, Евгений Леонов… Он сам этих «звезд» в своем театре выращивает: Николай Караченцов, Александр Абдулов, Елена Шанина, Татьяна Догилева… Театр Захарова последние двадцать лет занимает одно из ведущих мест на театральной карте, он становится властителем театральных дум, законодателем мод, генератором идей.

Но сказать, что за это время сформировалось понятие «актер театра Марка Захарова», было бы опрометчиво. Существует труппа действительно звездная. Но найти какие-то важнейшие черты, отличающие актеров захаровского театра, довольно сложно.

Театр не замышлялся режиссером как театр определенного исторического поколения. Как и прочие идеи театрального шестидесятничества, эта идея не получила в его театре вида на жительство. Если об актерах «Современника» М. Туровская могла сказать: они «рискнули — первые — всем театром — играть не роли, а самих себя, свое поколение»[[441]](#footnote-442), — то в Ленкоме об этом речи изначально не было. О каком поколении могла идти речь, если труппа объединила актеров, рожденных не просто разными десятилетиями, но, кажется, разными эпохами…

Когда Захаров возглавил театр, перестало быть актуальным понятие «театр единомышленников» — казалось, само время смывало с театральных (впрочем, не только театральных) знамен этот гордый лозунг. Разумеется, перед глазами был пример опальной Таганки, мужественно пронесшей эту идею до конца. Но Захаров не предполагал делать свой театр опальным: любимовское «пленной мысли {186} раздраженье»[[442]](#footnote-443) не преследовало его спектакли, да и вообще он не был художником, который бы живо и открыто сообразовывал свои душевные процессы со своим искусством.

Не было в его театре и той эстетической программы, которая отметила бы искусство актеров своим знаком. Сам режиссер мог сколько угодно провозглашать свою, захаровскую, модель актера, актера своего театра, но она резко расходилась с действительностью. Так, в 1970‑е годы режиссер, развивая успех музыкальных спектаклей, главную ставку делает на синтетического актера. Таковые в его труппе и вправду были, но как быть тогда с Евгением Леоновым, Олегом Янковским, Инной Чуриковой? Они в эту модель не укладывались, их искусство развивалось совсем другими путями. Так что формула Захарова «синтетический актер» — ложная формула, неполная. Об искусстве Е. Леонова, к примеру, критик В. Семеновский в свое время написал: «Он поддается любой режиссуре и в то же время — никакой»[[443]](#footnote-444). Это совсем не означает, что мы имеем дело с восстанием старинного актерского театра против новейшего режиссерского. Актеры Захарова всегда точно работали в его спектаклях на его режиссерскую концепцию. Но только при этом такие актеры, как, скажем, Леонов или Чурикова, все-таки существовали и сами по себе; подчиняясь режиссерской воле и задачам спектакля, каждый демонстрировал при этом свой театр, свой стиль, свою эстетику.

Захаров начал строить свой театр, когда в искусство входили не единой компанией, как это было в конце 1950‑х – 1960‑е годы, а разрозненно. Именно в 1970‑е стали девальвироваться, давать трещину такие понятия, как «театральный дом», «школа», «единое художественное направление». Начинался период активных актерских миграций. Слово «эклектика» все чаще означало в театроведческих текстах один из главных диагнозов театральной ситуации.

Притом что Захаров относится к числу художников достаточно целеустремленных и рациональных, сегодня трудно говорить о внутреннем единстве его творческой судьбы.

Правда, В. Семеновский попытался доказать это единство в одной из программных статей. «Что же касается Захарова, — писал он, — то, усматривая в его творчестве этакую лукавую противоречивость… мы предпочитаем отсечь Захарова “тихого” от Захарова “громкого”, “серьезного” от “развлекательного”»[[444]](#footnote-445). Так упрекал автор своих оппонентов, но, пытаясь воссоединить в своей статье «отсеченное», не находил серьезных аргументов в пользу этой попытки. Он лишь называл {187} «“Юнону” и “Авось”» тем спектаклем, в котором воплощен «весь мир этого режиссера, его программа»[[445]](#footnote-446).

Трудно с этим согласиться, ибо если действительно в «“Юноне” и “Авось”» воплощен «весь мир» режиссера, то непонятно, чей мир и чья философия выражены в таких спектаклях, как «Иванов» 1976 года или «Оптимистическая трагедия» 1983 года, — мир и философия этих спектаклей никоим образом ни с философией, ни с эстетикой знаменитой рок-оперы не соотносятся.

Захаров упрямо сопротивляется попыткам придать своему творчеству внутреннее единство. Вместо того чтобы тщетно соединять несоединимое, стоило бы признать раздвоенность, противоречивость (не обязательно, как пишет В. Семеновский, лукавую — возможно, и драматическую) этого художника. Правда, сам режиссер заявлял о художественной программе своего театра как о многовариантной, объясняя ее широтой и многообразием поисков. Но дело здесь, как нам представляется, не в широте художественных устремлений, но в их принципиально различной направленности.

С одной стороны, Захаров — признанный мастер музыкальных спектаклей, которые, постоянно балансируя на грани китча, смыкающегося с массовой культурой, являются ее блистательными образцами. С другой — это художник с обостренным социальным и историческим слухом, находящий парадоксальные, острые решения как в постановках современной пьесы, так и в интерпретациях классики. Его спектакли созданы не просто в разных эстетических системах — они располагаются в разных системах координат, на противоположных полюсах театральной культуры. По всей вероятности, жизнь этого театра подтверждает общую ситуацию, о которой сегодня с тревогой пишут многие философы, социологи, критики: плюрализация культуры, выделение в ней все новых и новых субкультур, распадение целостной культуры на замкнутые в себе субкультуры. Это обстоятельство, видимо, невозможно не учитывать, рассуждая об актерах театра Захарова, ибо и «актерская система» не могла не вобрать в себя присущих этому художнику противоречий.

С одной стороны — программная ставка на актера, на «мощный и загадочный поток живой энергии», с самого начала заявленная режиссером. С другой же — признание критикой, что «актер перестает быть единственной нитью, связывающей автора и публику, его искусство становится лишь одним из выразительных средств, не более и не менее важным, чем другие»[[446]](#footnote-447).

Энергия, на которую «ставит» Захаров, притом что она, как сам он напишет, «из разряда земных чудес», — явление для него не абстрактное, но обладающее вполне конкретными качествами. Определив, {188} какие качества и возможности актерской энергии режиссер ценит более остальных, что в искусстве актера является для него приоритетным, можно попробовать выделить черты, являющиеся коренными для актера его театра.

Сам режиссер эти качества определяет следующим образом: «Хороший слух, умение впитывать в себя свежие, сию минуту нарождающиеся человеческие интонации, непременно действенные и достоверные»[[447]](#footnote-448).

Захарову свойствен пристальный взгляд на жизнь, взгляд, улавливающий быт и бытие современников в постоянном движении, трансформации. Отсюда — одно из его главных требований к актеру: «Актер не может не меняться, раз меняется зритель. Меняется быт, возможности, привычки, вообще многое. Если актер хочет, чтобы ему верили, он должен постоянно корректировать свою манеру игры, свое поведение, лексику, нюансы в сценическом существовании, свою пластику»[[448]](#footnote-449).

В дискуссии, проведенной в середине 1980‑х годов газетой «Советская культура», режиссер высказал соображение, принципиальное для его понимания актера: «Есть в актерской профессии вещи, не зависящие от злой или доброй воли режиссеров и от сложностей условий работы в театрах… Бывает и так: чья-то актерская структура — биологическая и духовная — идеально ложится на социальный облик времени, и такой актер становится выразителем этого времени. А другой, не менее талантливый и даже более работоспособный, не может его выразить. Для него нужно другое время. Оно может прийти и позже»[[449]](#footnote-450).

Здесь выражено одно из программных для Захарова требований, ожиданий от актера: совпадение актерской «структуры» с социальным обликом времени.

Знаменитая шекспировская формула — «держать зеркало перед природой» — в театре Захарова могла бы быть сужена и звучать так: «держать зеркало перед социумом». Если суммировать все сказанное критиками об этом театре, то можно прийти к выводу о том, что актерские работы в спектаклях Захарова демонстрируют безукоризненный «слух» времени, их отличает умение создать образ безошибочной социальной точности.

Пафосом исповедального актерского искусства 1960‑х годов была индивидуальность исполнителя, свободная в своей природной уникальности и раскованности, — в следующее десятилетие возрос спрос на личность.

Разумеется, этот процесс самым непосредственным образом связан с изменениями, происшедшими в общественном сознании. 1960‑е годы были временем юношеских взлетов и надежд, человек находился {189} в становлении, и его портрет был еще достаточно расплывчат и текуч. К 1970‑м годам в общем завершилась стабилизация и социальная дифференциация поколения, которое до этого вольно и легко «шагало по Москве» и условно-поэтически делилось на «физиков» и «лириков».

Драматургия и театр чутко уловили процесс стабилизации и социологизации бывшей «независимой» индивидуальности. «Берегите ваши лица», — пели в 1960‑е годы актеры Театра на Таганке в одноименном спектакле.

Отнюдь не случайно в драматургии конца 1950 – начала 1960‑х профессия и социальное положение героев мало волновали авторов. Они, как и их герои, пытались эти вопросы обойти, полагая, что человек свободен, незакреплен и выше всех этих «условностей» социальной детерминированности. Герой «Традиционного сбора» В. Розова мог уклончиво улыбнуться под перебор гитарных струн и уйти от ответа на вопрос: «Кем ты стал?» («Важно не “кто”, а “какой”!» — восклицали герои этой пьесы, а вслед за ними актеры молодого «Современника»). И герой володинских «Пяти вечеров» также постоянно уходил от ответа на вопрос о профессии.

Начиная с 1970‑х годов героям пьес Л. Петрушевской, А. Галина, А. Соколовой уже не уйти от ответов на подобные вопросы. Драматурги проговаривают вслух и определенно: работает там-то, зарплата такая-то… Кончались времена, когда важно было сыграть «просто человека». Социальная роль персонажа стала гораздо больше значить в структуре образа. Оттого и понадобились актеры с обостренным социальным слухом, способные принести на сцену не просто воздух улицы, но — воздух определенной улицы, определенного двора, кабинета, комнаты (то, что Л. Аннинский определил как «эффект вагончика», где все собираются по «карасам», когда народ рассматривается не как «целое, а скорее как психологические структуры, вычлененные из этого целого»[[450]](#footnote-451)).

Какие же «психологические структуры» нашли свое сценическое воплощение в театре Марка Захарова? Ответив на этот вопрос, мы проясним, как «держали зеркало перед социумом» (перед природой общества) его актеры и что зрители увидели в этом зеркале.

## 1. Социальные амплуа

Название этой главы и отчасти метод исследования подсказаны театроведческой концепцией Е. Габриловича и Г. Гаузнера, выдвинутой ими в 1926 году. В сборнике «Театральный Октябрь» они проанализировали актерские работы театра Вс. Мейерхольда с точки зрения социальной наполненности. «Каждый актер, — писали они, — получил в {190} разработку социальный тип или несколько социальных типов, видоизменения которых в обличье той или иной пьесы и показывает, выявляя их социальные признаки. Социальный подход нового актера ведет к созданию “*социального амплуа*”»[[451]](#footnote-452).

При всех издержках того опыта, несущего на себе печать пансоциологизма 1920‑х годов, он важен сегодня для нас как попытка исследовать черты времени и его человеческих типов, «карасов», в рамках одной актерской труппы. Знаменитая шекспировская формула «Весь мир — театр, и люди в нем актеры» вполне обратима. Ведь и театр в каком-то смысле тоже «весь мир»: он модель этого мира. Режиссер создает свои спектакли с помощью «живых образов» — актеров, и его труппа является моделью общества: в ней собраны его неудачники и пророки, политики и поэты, аутсайдеры и герои… Думается, подобный реестр актерских трупп, их портретирование в гибких и подвижных рамках социальных амплуа, следовало бы производить через определенные отрезки времени: вчера живой и актуальный тип сегодня может обратиться в «мертвую душу», а кажущийся невозможным сегодня становится реальным завтра.

Создание типологии социальных амплуа на материале актерских работ в Ленкоме представляется уместным еще и потому, что совпадение актерской структуры с социальным обликом времени для Захарова, как уже говорилось, программно и существенно. Социуму этот режиссер уделяет огромное внимание, и социальные черты времени проступают в актерских работах его театра не «нечаянно-интуитивно», как это случается, а по осознанному расчету.

Заметим сразу, что система социальных амплуа возникла не из пансоциологического воздуха 1920‑х годов; она, на наш взгляд, тесно связана с историческими театральными традициями, такими, как театральная маска и театральная система амплуа, она является одной из их исторических трансформаций.

Опыт современного актерского творчества позволяет рассматривать маску как перешедшее в художественную реальность «зерно» личности актера, как его (актера) духовную доминанту, присутствующую в самых разных актерских работах, часто вроде бы несоединимых и разрозненных. Прав, как нам представляется, современный исследователь актерского творчества, утверждающий: «Никто не может избавиться от маски совершенно, ибо не может быть совершенна, “беспредельна” чья-либо психофизическая природа, чья-либо душевная наполненность, чья-либо личность»[[452]](#footnote-453).

Актер, осваивая данные ему роли, как бы интегрирует их в определенную систему. Внутреннюю устойчивость этой системы мы и предлагаем {191} считать маской личности (разумеется, речь идет о личности сценической). Маска — постоянный образ актера — формируется из разнообразных слагаемых. Одно из них — социальная фактура актера. Его, если можно так выразиться, социальные данные и формируют тот «срез» маски, тот ее ракурс, который мы вкладываем в понятие «социальное амплуа» (или сценический социальный образ актера) и в котором актер воплощает свою индивидуальность.

Рассмотрим социальные амплуа, использованные театром Захарова, выразившие облик времени в самых существенных и типичных его чертах.

Начнем с молодого актерского поколения[[453]](#footnote-454). Т. Догилева, Т. Кравченко, А. Абдулов, Ю. Астафьев привели на сцену своих сверстников — молодежь второй половины 1970‑х годов. Они предъявили своему зрителю — молодому зрителю Театра им. Ленинского комсомола — его сценический портрет.

Наиболее убедительно и полно этот портрет был «прописан» в спектакле «Жестокие игры». Пьеса А. Арбузова была в свое время боевиком сезона, она казалась «самоигральной», дающей легкую возможность создать образ молодого поколения, «племени в “леви-страус”», как сказал поэт. Однако спектакли, поставленные по этой пьесе в других городах страны, явлениями не стали. Актеры, как и положено, выходили на сцену (в том числе и на сцену ленинградского БДТ), старательно демонстрировали молодежную раскованность и независимость, но что-то важное в их игре отсутствовало: они были молодыми героями вообще, а не героями данного отрезка времени. Документально точный портрет джинсового поколения 1970‑х состоялся в откровенно условном, с обнаженной природой игры спектакле Захарова. Его актерам удалось уловить черты нового молодежного стиля и душевного настроя, а также выразить их в новом способе сценического существования, который во многом отличался от предшествующего.

Если критики видели обаяние искусства молодых актеров 1960‑х годов в «поэзии стихийного контакта с жизнью»[[454]](#footnote-455), то захаровские актеры в «Жестоких играх» стихийного контакта себе уже не позволяли и не путали искренность с исповедальностью как с приемом. Они уже больше играли в такое вот джинсовое поколение, демонстрировали его. У них было больше рефлексии, самооценки, взгляда на себя как бы со стороны, игры «в себя» и «про себя», что позволило одному из критиков назвать рецензию на спектакль «Лицо или маска?»[[455]](#footnote-456).

{192} Их самоощущение и сценический стиль отличались от общего актерского стиля 1960‑х годов примерно так же, как отличались кавээнщики 1960‑х от кавээнщиков 1980‑х, играющих в возобновленной телеигре. Те, первые, игроки были свободнее и раскованнее, их «наследники» демонстрируют отрепетированную игру — игру, которая идет не в прямой эфир, но в записи.

Татьяна Догилева дебютировала в роли Нели в «Жестоких играх». Эта роль (как и спектакль) стала событием в жизни театрального сезона 1979/1980 года не только оттого, что актриса была одарена, заразительна, но прежде всего потому, что с ее приходом на сцену заявил о себе женский тип, до нее на сцене не исследованный. Это случается в театре не так часто — реже, чем дебютируют одаренные молодые актрисы.

Сравнивая игру Догилевой с игрой других исполнительниц этой популярной в том сезоне роли, А. Смелянский отмечал, что в спектаклях других театров Неля выходит из-за кулис — и все в ней это выдает; в спектакле Захарова Неля выходит из жизни — и все в ней это подтверждает, все сигналы-следы — зримые и незримые, осознанные и неосознанные[[456]](#footnote-457).

В свое время А. Кугель писал о М. Савиной, что та «принесла, кроме своего замечательного таланта, натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души»[[457]](#footnote-458), и в этом состояло ее отличие от прочих петербургских актрис, чьи создания — «водевильные попрыгуньи интернационального типа» — были от этой натуры далеки. Перефразируя А. Кугеля, можно сказать, что Догилевой удалось принести на сцену натуру современного большого города[[458]](#footnote-459), поскольку таковая в строении женской души отразилась. В этом было ее принципиальное отличие от работ других актрис в роли, милых и обаятельных, воплотивших на сцене устоявшееся и усредненное клише «молодая героиня», клише, благополучно путешествующее по сценам разных театров и имеющее к «натуре современности» весьма приблизительное отношение.

Что за тип открыла Догилева в ленкомовском спектакле? И какие новые черты внесла она в театральное толкование женских образов?

А. Смелянский в рецензии на спектакль окрестит Догилеву «блудной дочерью 70‑х»[[459]](#footnote-460). В ее Неле нашла выражение дикая и неуправляемая жизненная стихия, в которой сочетаются цепкость и неприкаянность, прагматизм и растерянное незнание, как жить. В ней одновременно бродит сильнейшая жажда жизни и горькие ранние обиды на жизнь. «Я с детства безумно радоваться хотела, чтобы праздники были, карнавалы… {193} чтоб шествия шли…», — объясняет она, запинаясь в судорожных, резких всхлипах, в потоке злых слез, не приносящих облегчения.

Догилева сыграла и социальное здоровье, и социальную болезнь. В ней инстинктивная, растительная радость жизни, цепкая и деятельная энергия девочки из многоэтажек постоянно оборачивалась жалкой потерянностью. Счастливая, во весь рот, белозубая улыбка все время срывалась в горькую гримасу. Кажется, ее лицо не знает промежуточных состояний, оно все время на грани истерического срыва.

В догилевской героине не было ничего от «лирического сопрано» — она утверждала на сцене другой тембр, вела другую партию. Она смело принесла с собой на сцену грубость, даже вульгарность жизни. Не боялась быть резкой, некрасивой, необаятельной. Ее чуть хриплый, как бы сорванный, но при этом вполне звонкий, «мажорный» голос был сродни тембру, а вместе с ним и мироощущению, утверждаемому в те же годы на эстраде Аллой Пугачевой. Этот тембр попал на сцену в конце 1970‑х годов не случайно; в том, что он сменил иные, более нежные женские голоса, была своя логика. По той же логике на смену героиням Э. Радзинского пришли героини Л. Петрушевской, а также всей «новой волны». Этот тембр стал необходим нашей сцене, когда она обратилась к пьесам драматургов «новой волны». Тогда же он стал необходим и серьезной музыке: например, он понадобился А. Шнитке. Композитор рассказывал, как он столкнулся с трудностью обозначения одной из партий в опере «Фауст»: привычные оперные голоса ему не подходили — был нужен низковатый «вульгарный» тембр; его пришлось обозначить в оперной партитуре как контральто, хотя и условно — оперная эстетика просто не знала такого голоса (кстати, А. Шнитке первоначально предполагал отдать эту партию Алле Пугачевой[[460]](#footnote-461)).

Этот новый для нашей сцены тембр, этот голос, надорванный в сутолоке большого города, в его очередях и в часы пик, голос, вобравший в себя «натуру русской современности», Догилева принесла с собой в театр. Она принесла на сцену грубоватые, «низкие» краски жизни, но при этом ее игру нельзя назвать натуралистической: в ней присутствует особый артистизм, тонкий расчет, выверенность и отобранность каждого «вульгарного» жеста, каждой усмешки, гримасы. У догилевской героини пластика поколения, чтящего моду на каратэ; пластика спортивных мальчиков и девочек в одинаковых кроссовках.

Есть своя закономерность в том, как «натура русской современности», отразившись в строении женской души, изменила сам тип сценической героини, а вместе с тем — модный тип актрисы. За двадцать лет до появления Догилевой на ленкомовской сцене царствовала молодая Ольга Яковлева, актриса, идеально передававшая утонченность, {194} нервное беспокойство юной женской души. Ее метания словно вырывали жизнь из быта — с тем, чтобы показать эту жизнь в невидимых, тайных душевных сомнениях и надеждах. Героини Яковлевой будто не знали определенной социальной прописки, их легкая походка несла в себе ритмы московских бульваров и переулков, но не была «заземлена» — они как бы слегка парили над сценой, ее «полубогемные девочки», как назвал их критик А. Демидов. Пришедшие на сцену с московских улиц, они были удивительно независимы от быта.

Героиня, которую привела на сцену Догилева, с бытом неразрывна. Быт как важнейшая прививка заложен в ее образах, и это притом, что стилистика захаровских спектаклей отнюдь не бытовая, а манера актерского существования — откровенно игровая.

Новый женский тип, сыгранный Догилевой, бесконечно далек от идеального, актриса всматривается в жизнь трезво, «в упор». Замечательно контрастируют Догилева — хваткая, энергичная — и вялый, спивающийся неудачник, которого играет Андрей Миронов в кинофильме «Блондинка за углом». Их актерский дуэт точно отразил столкновение разных социальных типов и поколений. Герой Миронова, бывший «физик» с душой «лирика», говорит ей, «блондинке из гастронома»: «Ты необычная, я таких не встречал, в моей молодости таких девушек не было». Действительно, не было. Догилева играет свою полную историческую несовместимость с человеком, вышедшим из эпохи телевизионных КВНов, молодежных кафе, бардовских песен у костра. Она бы там показалась инопланетянкой. В 1970‑е уже кажется инопланетянином герой Миронова. Догилевская героиня несет на себе печать совсем других кафе, где нет споров, где вместо стихов и песен ей подают дефицит. Такая героиня была невозможна в 1960‑е, если она и мелькала на сцене или киноэкране, то на правах яркого, что называется, «характерного» эпизода (можно вспомнить крошечную роль Г. Волчек в «Берегись автомобиля»).

С середины 1970‑х этот тип, этот строй женской души получил в искусстве право на жизнь полнометражную, подробно и глубоко исследуемую.

В статье, посвященной актуальным проблемам современного театра (актуальным для 1985 года), А. Смелянский справедливо констатировал, что за четверть века, прошедшие со времени дискуссии о «кризисе бытовой режиссуры», наша сцена знала разные отношения с бытом. «Мы этот быт закрывали, преодолевали, остраняли, презирали, потом заново открывали его чудодейственную силу… <…> Островского решали вне быта. Чехова играли в опустошенном пространстве. Среда социального и природного обитания человека выжигалась до основания. <…> Мы научились запросто беседовать с Сократом, Сенекой и даже Нероном, а к современной “барышне” или “кухарке” не знаем порой, как и подступиться <…> Потеря вкуса к живой жизни — {195} болезнь театра и литературы, имеющая дальние и не сразу различимые последствия»[[461]](#footnote-462).

Татьяна Догилева оказалась для театра Захарова находкой: ее актерская природа этот «слой живой почвы» органично в себе несла. Ей ведомо, как подступиться к современной кухарке или барышне. Социальное амплуа, в котором работает Догилева, как и ее популярность (публика, как известно, «образует драматические таланты»), — своеобразный художественный документ своего времени, ушедших в небытие 1970‑х, чья бесстрастная социологическая статистика подсчитала: самый высокий конкурс у «юношей, обдумывающих житье», — в торговые вузы, а одна из самых популярных сфер приложения молодых сил — сфера обслуживания. В игре Догилевой, в воссоздаваемой ею «структуре женской души» эта социальная тенденция получила талантливое театральное воплощение.

Партнеры Догилевой по «Жестоким играм» Ю. Астафьев и А. Абдулов продемонстрировали в этом программном для театра спектакле тип «парня из нашего двора». У молодого В. Высоцкого была песня: «От утра и до утра раньше песни пели, как из нашего двора все поразлетелись…» Он спел про дворы своего поколения, те дворы, которые в поэзии опишет А. Вознесенский, которые остались в киносценариях Г. Шпаликова. Захаровские же актеры воплотят в «Жестоких играх» иные времена: они сыграют парней из уже разлетевшегося двора и будут в этом безукоризненно точны исторически.

Их двор замкнут: он сжимается до клетки комнаты — вот плацдарм их «жестоких игр». Они не поют песен (песни поет Мишка Земцов, но он со своей гитарой выглядит среди молчаливых московских мальчиков анахронизмом, ископаемым, замороженным сибирской тайгой). Новые мальчики, мальчики 1980‑х, собираются вместе не для того, чтобы поговорить, — чтобы помолчать. Они беспокойны, но беспокойство их сидячее, безвольное. Их лица ненадолго теплеют лишь в минуты, когда они вдруг вспоминают какие-то пустяки из детства. А. Смелянский отметил новый мотив юношеской психологии, воплощенный тогда на сцене Театра им. Ленинского комсомола: «В двадцать лет мечтать о недостижимом уже детском рае — это новый мотив, мало знакомый нашей драматургии»; «парадокс ностальгической “детской темы” в юношеском сознании»[[462]](#footnote-463). Это общие родовые черты мальчиков 1970‑х годов. Дальше начинаются различия.

Социальное амплуа А. Абдулова не сразу сформировалось с той четкой определенностью, как это случилось в актерской судьбе Догилевой. Первые роли в театре принесли ему известность, но не выявили истинной сути его индивидуальности, ее подлинных, а не мнимых возможностей. Молодой лейтенант Плужников из спектакля по прозе {196} Б. Васильева «В списках не значился», как и чилийский мститель Хоакин Мурьета из популярной рок-оперы «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», не несли никаких личностных примет. Кино все это время упорно лепило из Абдулова «первого любовника».

Захаров, словно вспомнив парадоксальную формулу Вс. Мейерхольда «Я должен знать, кто у меня в театре “любовник”, чтобы не поручать ему ролей “любовников”», стал давать Абдулову возможность играть совсем другое.

Никита в «Жестоких играх» — тип «инфантила»[[463]](#footnote-464), юноши, чьи данные красавца и баловня судьбы скрывают натуру вялую и ленивую. Ему не откажешь в обаянии, он остроумен и артистичен, но постоянным тайным призвуком в мелодии роли звучит еле уловимая нота трусливого раздражения. Его «инфантил» наделен талантом брать, поглощать: лениво принимает Нелину собачью преданность и восхищение друзей успехами на различных олимпиадах — он там берет приз за призом, этот счастливчик и победитель жизни. У него скользящие движения: когда в играх наступает момент личного выбора, он из этой ситуации стремится выскользнуть. У Никиты — Абдулова замечательно равнодушная приспосабливаемость к острым ситуациям. Лениво-непривлекательные черты в нем будто чуть недопроявлены, они слабо проступают сквозь четко проявленные, видимые черты победителя жизни.

Блестящие внешние данные «первого любовника» находятся в конфликте с этим тайным негативом — играя на этом драматическом противоречии режиссура Захарова добивается иногда неожиданных сценических результатов: Сиплый в «Оптимистической трагедии» и Верховенский в «Диктатуре совести».

Сиплый Абдулова — высокий, нагловато-развязный, уверенный в себе красавчик — мог бы показаться лидером анархической братии, но его выдает расхлябанная мускулатура и голос, слишком часто срывающийся в фальцет, и еще — суетливость.

Подлинный Вожак (Е. Леонов) не суетится: он медленно прихлебывает чай, наблюдая исподлобья за своей матросской братией. В Сиплом же суетливость выдает холуя. К. Рудницкий так зафиксировал расклад сил в спектакле: «Сиплый — второе “я” Вожака… <…> Второе “я” нимало не претендует быть первым, напротив, оно счастливо быть вторым и переполнено ликующим сознанием абсолютной вседозволенности»[[464]](#footnote-465).

Социальное амплуа, в рамках которого Абдулов сочиняет различные исторические маски — трансформации зла, хорошо сформулировано критиком К. Щербаковым в характеристике, данной Сиплому: {197} «Холуйская сущность, подобострастная и завистливо непримиримая ко всему, что выше и лучше ее»[[465]](#footnote-466).

Именно на непримиримости посредственности по отношению к личности держится агрессия Сиплого, это — рычаг его действий против Беринга, Комиссара, пленных офицеров, а не какие-то там идейные соображения, под флаг которых он пытается встать. И — сознание абсолютной вседозволенности: вечно второму всегда удобно положение исполнителя, прикрытого мощной спиной первого. В случае смены ситуации он всегда может ускользнуть от ответственности, притаиться, покаяться, тихо исчезнуть: уход его персонажей со сцены часто незаметен. Другие, первые, уходят с боем, с победой или поражением — герой Абдулова наделен фантасмагорической способностью раствориться, исчезнуть — с тем чтобы в следующей жизни в удобный момент воскреснуть вновь.

В условно-публицистическое пространство спектакля-диспута «Диктатура совести» абдуловский герой — Петр Верховенский — является словно из преисподней, лихо выныривая из темноты сценического люка. Высокая, зловещая фигура (она подсвечена снизу и сценически как бы увеличена). Он кажется себе героем, пророком, а за его постулатами стоит все то же — трусливая сущность холуя.

Партнер Абдулова по «Жестоким играм» Ю. Астафьев «держал зеркало перед природой», противоположной той, которую воплотил Абдулов. Если Абдулов создал «антологию посредственности», вечно второго, то у Астафьева было на роду написано другое: ему более всего удавались герои, меченые даром, индивидуальностью. Их парни вышли из одного московского двора, но потом их развело в разные стороны. Астафьевский Кай объединил в себе дворового бандита с поэтом. Когда он сидел за мольбертом, верилось, что там не мазня, но — живопись. Актер играл на контрасте тихого, напряженного погружения в себя с внезапными, резкими вскриками отчаяния (собственно, с его вскрика и начинался тот спектакль: вертелось в темноте чертово колесо, и сквозь ритмичные удары шоковой музыки прорывался мальчишеский голос). Это было приглушенное самоиронией и рефлексией отчаяние молодого человека, знающего, что громко сердиться несовременно и бессмысленно. Этот важный нюанс современной юношеской психологии Астафьев передавал безошибочно. Когда роль стал играть другой актер, он принялся кричать арбузовский текст в полную силу легких («О, гордое поколение Политехнического! Как яростно сегодня блестят твои ботинки!»). И проигрывал, потому что так кричали в театре много лет назад «розовские мальчики», но их время прошло. Астафьев это чувствовал, и потому так содержательны были в его чуть приглушенной манере игры самопогружение, молчание, внезапные паузы.

{198} Этот замечательный актер рано ушел из жизни. В его уходе, впрочем, была жестокая историческая предопределенность, как была она и в том, что его актерская судьба так и не развилась в театре Захарова. В следующее десятилетие на эту сцену (как и в московские дворы) придут другие мальчики — их социологи назовут «новыми русскими», они принесут новый стиль (назовем его условно «хай энеджи» — высокая энергия, по аналогии с популярным в начале 1990‑х годов рок-ансамблем), и сосредоточенное молчание юноши-художника, рисующего на своих картинах «вечный дождь», станет неактуальным. Новое поколение сметет с исторической сцены поколение 1970‑х («поколение дворников и сторожей», как назовет его их музыкальный лидер Борис Гребенщиков), как само поколение «жестоких игр» смело со сцены предыдущее поколение — шестидесятников, которое было представлено в захаровском спектакле неунывающим геологом с гитарой в исполнении Николая Караченцова.

Караченцов в «Жестоких играх» сыграл свою лучшую драматическую роль: его Мишка Земцов, второстепенный, в сущности, персонаж, оставил далеко позади условно-романтических героев, демонстрирующих свои вокально-танцевальные возможности в «Тиле» и «“Юноне” и “Авось”». Эта роль выказала истинные возможности Караченцова как драматического артиста. Во время гастролей в Прибалтике об игре Караченцова писали: «Трудно представить, что он закончил глубоко реалистическую школу-студию МХАТ, а не цирковое или балетное училище. Актер восхищает ловкостью, которая граничит с каскадерскими трюками…»[[466]](#footnote-467)

В «Жестоких играх» актер продемонстрировал умение, подтвердившее его принадлежность к «глубоко реалистической школе МХАТ» — в лучших ее традициях постижения человека, его драматических отношений с обществом и временем.

Неунывающий геолог, призывающий всех «держать хвост трубой», был написан Арбузовым достаточно невнятно и приблизительно. Караченцов будто окунул этот «голубой» театральный персонаж туда, откуда он пришел, — в жизнь, проверил по ее законам и вернул на сцену очищенным от резонерства в сложности и драматизме ее противоречий. Энергию и оптимизм Мишки актер сыграл форсированными, вся его сибирская бравада словно спотыкалась и гасла в общении с младшим московским братом. Его наступление на Кая заканчивалось пьяной истерикой. В пьесе Арбузова гибель геолога выглядела мелодраматическим эффектом, в спектакле исторической закономерностью. Чертово колесо, «колесо судьбы», уносило героя Караченцова — современного романтика — в историческое небытие, как уносило оно в небытие его песни про «голубую тайгу», куда он ездил «за туманом».

{199} Социальное амплуа О. Янковского можно определить так: сорокалетний люмпен-интеллигент, житейский неудачник и вечный «мэнээс» (используем данный термин как образное определение, означающее не должность, а нечто большее, скажем — самоощущение человека, самоощущение «мало-нужного сотрудника», как иронически расшифровывался «мэнээс» в городском сленге 1970‑х годов).

Герой Янковского не был одинок: начиная со второй половины 1970‑х тип «лишнего человека» вышел на театральную авансцену, его можно было встретить в разных театрах. Дмитриев (А. Вилькин) в спектакле Театра на Таганке «Обмен» по повести Ю. Трифонова, Зилов (В. Рожин) в «Утиной охоте» на сцене ленинградского Театра им. Ленинского комсомола, Дон Жуан (А. Миронов) в спектакле А. Эфроса «Продолжение Дон Жуана», наконец, Бэмс (А. Филозов) в спектакле А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека»… Судьбы этих героев сливались в общую «исповедь сына века». Именно в это время началась популярность Янковского — но не как голубоглазого киногероя «без страха и упрека», каким он до тех пор путешествовал по киноэкранам, но как актера, которому дано было воплотить одного из социальных героев своего времени.

Наиболее значительно этот герой осуществился не в театре — в кино (роли в фильмах Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву», С. Микаэляна «Влюблен по собственному желанию»). Его герой метался по жизни, кругом виноватый и всем задолжавший. Он мог лишь ненадолго сойти со своего мучительного «осеннего марафона» и спрятаться от жизни в стогу сена на дачном пустыре.

В телефильмах Захаров предлагал героям Янковского (Волшебник из «Обыкновенного чуда», Мюнхаузен, доктор Свифт), также «мало-нужным сотрудникам», сказочный, фантастический выход — к примеру, полет на пушечном ядре, чтобы вернуться, но через миллион лет, «когда нас уже здесь не будет».

Социальное амплуа Е. Леонова — «сосед по лестничной клетке». Его обаяние «человека толпы», заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо. На этом органическом леоновском обаянии душевного простака строились многие фильмы с его участием. Однако Захаров эффект этого обаяния использует чаще всего парадоксальным образом. Впрямую трогательная душевность и демократическая простота Леонова были задействованы в театре дважды: в спектакле «Вор» по пьесе В. Мысливского и в «Поминальной молитве» Шолом Алейхема. Чаще назначения Леонова на роль носили в театре Захарова характер полемики, вызова и заключали в себе режиссерскую экспозицию замысла, «вопрекистского», как определил его А. Смелянский[[467]](#footnote-468).

{200} Когда Леонов сыграл Иванова в чеховской пьесе, многие критики подвергли серьезному сомнению саму возможность и право актера играть эту роль. При этом забывалось, что до мхатовской легенды, трактующей Иванова как русского Гамлета, была другая: Иванова играл В. Давыдов, и в этом смысле ленкомовский спектакль не столь уж хулигански нарушал традиции. Когда страсти вокруг «Иванова» улягутся, А. Смелянский в книге, посвященной жизни русской классики на сцене 1970‑х, отстоит режиссерскую идею от обвинений в экстремизме, бессодержательном «вопрекизме». Он напишет: «За выбором “простака” на роль героя стояли важные идейные основания. Режиссер не хотел трактовать Иванова как… “русского Гамлета”, как больную совесть поколения. <…> Трагизм исключительной личности не занимал режиссера. Ему нужен был Леонов, чтобы проблема Иванова стала всеобщей, захватила бы множество судеб, вызвав не сочувствие исключительному, а сопереживание равному»[[468]](#footnote-469). Сказано замечательно верно, за одним исключением: Леонов в своем Иванове если что и выразил исторически точно, так это «больную совесть поколения».

«Перед тобой сидит раздавленный человек», — говорил Иванов приятелю университетских лет Лебедеву, и эта сцена была самой сильной у Леонова. Да, он играл «одного из ряда», бывшего университетского человека, обыкновенного человека — но кем доказано, что человек обыденного сознания не переживает душевную катастрофу столь же значительную, что и человек сознания возвышенного? Поэтому не кажется обоснованным мнение А. Смелянского, считающего, что «центр спектакля… сместился в сторону Сарры, которая стала трагедийным полюсом постановки»[[469]](#footnote-470). Нам кажется, что драматическое напряжение, магнитное поле спектакля проходило между двумя полюсами: Саррой И. Чуриковой и Ивановым Е. Леонова. И если Чурикова играла трагедию души необыкновенной, то Леонов показывал крах человека обычного. Его финальный выстрел, предсмертный виноватый поклон были не менее трагичны, чем смерть Сарры, сгоревшей «от любви и чахотки».

Вариацию этой важной для себя темы, темы обыкновенного человека, Леонов сыграл в телевизионном фильме Захарова «Дом, который построил Свифт». В роли великана Ланцелота он вызвал гораздо меньше возражений, чем в роли Иванова. Маленький, толстый, неповоротливый человек с опухшим от пьянства лицом — таков был леоновский доблестный рыцарь, бросающий вызов Дракону. Леонов играл бывшего рыцаря, бывшего большого человека, ставшего маленьким, удобным и тихим — таким, как это потребовало государство лилипутов. В своем монологе, сдобренном бутылкой вина, он рассказывал зрителям, как стал маленьким и обыкновенным, как вытравливал из себя знание истории, философии и прочих мешающих жить вещей.

{201} В. Семеновский в статье о Леонове, написанной в 1978 году, предскажет неожиданный разворот темы «обыкновенного человека», человека обыденного сознания, который осуществится в театре позже, к середине 1980‑х, в спектаклях «Оптимистическая трагедия» и «Диктатура совести». Этого поворота ожидать было трудно, и тем выше можно оценить прозорливость критика, написавшего об одном из леоновских киногероев, слесаре Коле из фильма Г. Данелия «Афоня»: «Кажется, что вся его душевность, все его человеколюбие лишь оболочка, скрывающая равнодушие, знаменитое умение пить свой чай, хоть бы весь свет провалился»[[470]](#footnote-471).

Пророчество критика осуществится в «Оптимистической трагедии» чуть ли не буквально: леоновский Вожак действительно пил свой чай, в то время как «свет проваливался». В Вожаке присутствовали все черты леоновской маски: добродушный, мягкий, он не выделялся среди матросской братии, мизансценически был все время «в массах», с кем-то добродушно, по-отечески беседуя, обращаясь к каждому по-домашнему, ласково: «Сыно‑о‑ок…» Он не зверел, когда кто-то шел против его воли, а по-отечески ласково уговаривал и по-родственному трепал за плечо.

Некоторых критиков это смутило. Так, К. Щербаков сетовал: «Мешает леоновское обаяние». В нем нет, не хватает анархической идеи[[471]](#footnote-472). Но режиссер и сам все прекрасно понимал про леоновское обаяние и, поставив на это обаяние, выразил важную для себя мысль. Хитрость Вожака, позволяющая ему манипулировать коллективными эмоциями, и состояла в том обаянии простоватой задушевности, которую привнесла в образ органика актера. Обычно щемящая, очень человечная, детская его душевность обернулась здесь зловещим ликом анархиста, ни во что не ставящего человеческую жизнь. Под маской отеческого добродушия (а в нее леоновский Вожак вжился, как великий артист) скрывался опытный демагог. Такое неожиданное решение образа шло не от полемического желания режиссера непременно и во что бы то ни стало его перетрактовать, бросить вызов театральной традиции. Демонстративное назначение на эту роль Леонова, с его обаянием душевного простака, «отца родного», имело серьезные исторические основания и подкреплялось опытом российской истории.

В отличие от Леонова, всегда играющего людей «из ряда», из толпы, тихих, будничных (у него даже сильные личности несут неизгладимую печать обыкновенности), И. Чурикова воплощает противоположный человеческий тип. Ее героини обладают особым душевным строем, они отмечены печатью уникальности и даже когда силою житейских обстоятельств они поставлены «в ряд» (как, например, Ирина в «Трех девушках в голубом»), они все равно из ряда выделяются. Они {202} всегда женщины не от мира сего, даже если мир, земная жизнь держат их возвышенные души в своих цепких объятиях.

Про Вассу Железнову, сыгранную ею в кино, дочь героини Людмила говорит: «Человеческая женщина». В сущности, это можно сказать о любой чуриковской героине, но непременно сделав поправку: эта «человеческая женщина» всегда вступает в конфликт с исполняемой социальной ролью — на этом строится внутренний конфликт ее образов, и этот конфликт является одной из важнейших тем ее творчества.

Ее Комиссар входит в суровое, выжженное пространство «Оптимистической трагедии» в элегантном светлом костюме, в кружевной шляпе и с дамской сумочкой в руках. Здесь не только вызов театральным предшественницам в кожаных куртках с револьвером за поясом (у нее револьвер находится в изящной сумочке). Во всем облике Чуриковой, в ее чуть экзальтированной, чудаковатой женственности — вызов анархии, кровавой резне, беспорядкам: ее «человеческая женщина» пришла навести в этом кровавом мире порядок, одержимая верой в переустройство мира, немного «филологической» верой, возвышенно-идеалистической.

В «Трех девушках в голубом» ее Ирина мечется в сутолоке большого города механично и наспех, словно проживая не единственную жизнь, а «черновик», участвует в играх и ритуалах судорожной городской жизни. Задерганная мать-одиночка, вечно не успевающая к своему сыну, неизвестно чья троюродная сестра, родства не помнящая, переводчица с корнуэльского языка, никому не нужная…

Чурикова играет не просто разнообразные социальные роли своей героини — она демонстрирует, как груз этих ролей, проигранных наспех и начерно, придавливает в ней человека. «Человеческая женщина» в Ирине пробуждается только к финалу спектакля, когда страдание вырвет ее из замкнутого круга механической жизни, и она вдруг тихим голосом скажет, что «все люди братья, а некоторые даже сестры».

В спектакле «Sorry», поставленном Г. Панфиловым, Чурикова сыграла поэтессу Инну Рассадину, служащую санитаркой в морге. Сорокалетняя невеста, празднующая свое бракосочетание в сверкающей белым кафелем «преисподней», филологиня, предпочитающая заграничным винам русскую водку, русская идеалистка-шестидесятница, собирающаяся отбыть на постоянное место жительства в Израиль, больничная санитарка, в совершенстве владеющая иностранными языками… Гремучую смесь «социального состава» роли Чурикова играет, виртуозно соединяя эксцентрический рисунок с психологической правдой чувств. Ее партнер Николай Караченцов сбивается на эстрадный анекдот, грешит репризностью, — чуриковская же экстравагантность, принимающая самые фантастические очертания (которые, заметим, диктуют ей драматургические ситуации безумной свадебной ночи, сочиненной А. Галиным), нигде не переходит в шарж, анекдот; актриса играет крупно и цельно очередную модификацию своей постоянной {203} темы: «человеческая женщина» под прессом нечеловеческих обстоятельств.

Чуриковская героиня говорит своему возлюбленному: «Юрка, здорово мы с тобой сегодня выступаем! Пусть посмотрят, какие мы люди были. Больше уже таких людей не будет!» То же самое можно было бы сказать в адрес актеров Марка Захарова. То, как они «выступали» в течение двух десятилетий на сцене московского театра Ленком, тот спектр разнообразных социальных амплуа, в рамках которых осуществляли они свою артистическую индивидуальность, — художественный документ эпохи, продемонстрировавший, какие в ней люди были и что с ними происходило. Права полуспившаяся поэтесса-санитарка Инны Чуриковой: больше таких людей не будет.

Придут другие герои. Они уже пришли — их пока еще неясные черты смутно прорисовываются в героях последних спектаклей Захарова: Глумов в исполнении В. Ракова («На всякого “Мудреца” довольно простоты»), Фигаро в исполнении Д. Певцова («Безумный день, или Женитьба Фигаро»). Их портреты на сцене как бы намеренно недопроявлены, каждый из них — это эскиз, намек на нового героя, выходящего на авансцену русской жизни; театральное воплощение этого поколения и изучение психологических структур, которые оно принесло с собой, — впереди.

Реестр социальных амплуа, представленных в театре Марка Захарова, конечно, страдает схематизмом, как страдает схематизмом любая попытка типологизации. Тем не менее нам она представляется важной по двум причинам. Во-первых, этот тип анализа кажется нам актуальным именно при исследовании захаровской труппы. Ведь каждый актер и каждый актерский ансамбль диктуют свой тип критического анализа. Стоит посмотреть театральную прессу, посвященную московскому Театру им. Ленинского комсомола, чтобы убедиться, как много внимания писавшие об этом театре уделяли социальной составляющей сценических образов. Ни театр А. Эфроса, ни театр Ю. Любимова в этом ракурсе не рассматривались, и их актерские системы подобного типа подхода не выдержали бы. Творческая практика Захарова, можно сказать, к нему взывала, на него провоцировала. Глубоко симптоматичным и характерным в этом смысле оказывается, например, тот факт, что одна из самых содержательных рецензий на спектакль «Мудрец» написана даже не театральным критиком, а доктором экономических наук Г. Поповым[[472]](#footnote-473). Известный экономист и политический деятель подробно пишет о героях спектакля, разведя их по «лагерям»: вот демократы, вот диссидент, вот либералы, вот консерваторы и т. п. Весь спектр общественных настроений действительно был представлен в спектакле Захарова, {204} и было бы несправедливым не рассмотреть этот спектр, каким он сложился за два десятилетия.

Во-вторых, социальные амплуа дают представление о типе сценического героя и — шире — о том образе человека, который предстал на этой сцене перед судом зрителя. Если попытаться найти некий общий знаменатель, то можно сказать, что ленкомовская сцена дала нам модель массового исторического человека, «человека толпы» двух последних десятилетий советской истории, жившего в эпоху развитого социализма. Этот массовый человек мог нести в себе уникальные черты чудаковатой, не от мира сего «человеческой женщины» Инны Чуриковой, а мог быть представлен «обыкновенным человеком», человеком обыденного сознания, мягким и задушевным героем Евгения Леонова, он мог иметь лицо и повадки «блондинки из гастронома», хищной и потерянной героини Татьяны Догилевой, а мог вдруг поразить пристальным взглядом художника-диссидента Юрия Астафьева — но вялая повседневность тупикового времени проступала сквозь все многообразие человеческих портретов. Эти портреты — несомненно, своеобразная театральная мифология 1970‑х. Можно сказать, что актеры Захарова — заложники своего времени, они «вросли» в свое время, в его исторические реалии, в его фактуру, ритмы, пластику. Сложно сказать, как они впишутся в новое время — время нестабильности, перемен, ломки социальной системы, нарождения новых человеческих типов и их новой иерархии.

Б. Зингерману принадлежит замечательно точное определение их взаимоотношений со своим временем, данное на примере одной из киноролей О. Янковского. «В “Полетах во сне и наяву”, — пишет исследователь, — Янковский сыграл свою важнейшую роль — лишнего человека эпохи… Герой фильма шатаясь несет на себе груз своего времени, постанывая, пошучивая, покучивая, делая неожиданные антраша, но не сбрасывает с плеч свою неподъемную ношу, — потому что свалить не на кого»[[473]](#footnote-474).

## 2. Все или никто

Разложив по социальным амплуа труппу театра Захарова (и, разумеется, использовав эту операцию только как ход, а не как способ строго научной дефиниции), логично было бы совершить следующий шаг: рассмотреть составляющие сценических образов, созданных актерами, а также их строение, механизм связи двух главных элементов образа: актер — роль. Этот тип анализа не имеет пока устойчивой традиции и наиболее удачно использован, на наш взгляд, только в работе {205} Ю. Барбоя «Теория перевоплощения и сценический образ». Один из возможных и перспективных путей — «объективный анализ самого сценического образа… как *системы*, основными “интегральными” элементами которой являются сам актер, то есть человек, обладающий волей к игре… и особая, только на сцене возникающая реальность — роль»[[474]](#footnote-475).

Нам этот метод также представляется перспективным, дающим объективные показатели (насколько вообще возможна объективность в анализе такой сложной материи, как искусство актера). Он универсален для разных театральных трупп, актерских систем, театральных эпох и т. п. Метод, предложенный Ю. Барбоем, не просто умственная операция или «занимательная арифметика». Сам исследователь пишет: «Не исключено, что в том, как входят в силу одни структуры и предаются временному забвению другие, в том, какие перемены происходят внутри самих структурных образований, можно было бы увидеть логику общественных процессов»[[475]](#footnote-476).

Сразу оговорим, что мы ограничим анализ сложной системы взаимосвязей актер — роль (где каждый ингредиент имеет свое строение, свою «слоистую» структуру) выяснением веса так называемого личностного начала актера в составе образа. Ю. Барбой пишет: «Личностный элемент… цементирует, объединяет между собой множество разных актерских “систем” XX века»[[476]](#footnote-477).

Как в этом смысле устроена актерская «система» Марка Захарова?

Первым спектаклем Захарова на сцене Ленкома стал «Автоград — XXI», поставленный по пьесе, которую он сочинил вместе с Ю. Визбором. Главную роль парторга «стройки века» сыграл тогда известный по своим первым киноролям Олег Янковский. Этот его сценический образ художественным событием не стал. Но «романтически-рациональный»[[477]](#footnote-478), как его назвала критика, парторг открыл на ленкомовской сцене тип героя, которому суждено будет развиться в следующих постановках Захарова.

М. Швыдкой в рецензии на спектакль дал герою Янковского характеристику симптоматичную: «Янковский в положении сложном. Он — все и в то же время почти никто. От традиционного психологизма авторы отказались. Поэтому [Янковскому] — Горяеву остается завоевывать сердца рабочих автогиганта только обаянием и решительностью»[[478]](#footnote-479). Характеристика («он — все и в то же время почти никто») вполне приложима к той череде героев, которые сменят Янковского — Горяева на ленкомовской сцене. Первоначальная формула М. Швыдкого, {206} разумеется не претендовавшая ни на какие обобщения, словно напророчила ленкомовского сценического героя на двадцать лет вперед. Хоакин Мурьета (А. Абдулов), Тиль (Н. Караченцов), граф Резанов (Н. Караченцов), Глумов (В. Раков), Фигаро (Д. Певцов) — «все и в то же время почти никто», — будто в отдельности про каждого сказано.

Эти герои в спектаклях Захарова — все, ибо поставлены в центр сценического действия, вокруг них сплетаются действенные и сюжетные узлы спектаклей. Все актеры отвечают требованию, которое предъявляет им режиссер: «Зритель должен оказаться… в зоне мощного энергетического излучения»[[479]](#footnote-480). Почему же никто? Во всяком случае, совсем не потому, что создатели спектакля, как замечает М. Швыдкой, «от традиционного психологизма… отказались» принципиально[[480]](#footnote-481).

Традиционный психологизм, в конце концов, не единственный путь, ведущий актера к тому, чтобы образ человека возник в спектакле. Практика театра XX века это демонстрирует. Анализируя образ как систему актер — роль, проследим, что вошло в состав образов с актерской стороны.

Индивидуальность? Естественно, такие специфические черты, как интонация, тембр голоса, пластика, отличают созданные разными актерами образы, но они непринципиальны в сценическом существовании героев. Не случайно критики отмечали «безындивидуальный напор» Тиля[[481]](#footnote-482) или «не несущего никаких примет личности»[[482]](#footnote-483) Хоакина в исполнении Абдулова.

Личностное начало, без которого не мыслил себя театр 1960‑х, с его феноменом «исповедального актера», не предполагалось в музыкальных спектаклях Захарова даже теоретически, на уровне замысла. Принцип создания образа и существования актера в них таковы, что личность, с ее мироощущением, духовным складом, социальной детерминированностью, не была насущной необходимостью для тех «рыцарей без страха и упрека», какими заполнилась сцена. Это можно было бы без труда проверить, произведя мысленно замены в спектаклях и распределив роли иначе. Предположим, назначив Караченцова на роль парторга, Янковскому поручив роль графа Резанова, Абдулову отдав Тиля. В спектаклях, по существу, не изменилось бы ничего. Концепцию это не затронуло бы никак. Собственно, подобные же результаты демонстрирует и практика Ленкома; постоянные замены, производимые Захаровым в спектаклях — Тиль, Хоакин, граф Резанов поменяли по три-четыре исполнителя, — никак не отразились на трактовке образов. Характерен и сам факт безболезненных замен. И это при {207} том, что все три актера очень разные, их индивидуальности принципиально и резко несхожи.

Стоит подчеркнуть: дело не в том, что у этих актеров личностное начало отсутствует как таковое. Просто оно и не предполагалось в составе сценических образов, поскольку условия игры, предложенные Захаровым, какой-либо индивидуализации не требовали.

В принципе, в разные времена разными актерами на сцене Ленкома воплощен один герой, его черты настойчиво пробиваются, словно выведенные под копирку, сквозь разные лица, костюмы, времена, страны и драматургические обстоятельства. Это некий среднестатистический искатель приключений, пылкий любовник и авантюрист, диссидент с разной степенью лояльности, романтически гибнущий в финале (кроме, разумеется, парторга Горяева — тот просто покидает «стройку века», не понятый современниками).

Что же все-таки входит в состав образа со стороны актера? Воспользуемся формулой Б. Алперса, высказанной, правда, совсем по другому поводу и адресу: «культ незаинтересованного мастерства»[[483]](#footnote-484), т. е. мастерства безличностного, понятого как ремесленные навыки среднекультурного исполнителя.

«Чистый» профессионализм и безличностная энергия, войдя в реакцию с ролью, дают нулевой результат, то самое «все и в то же время никто», которое отличает героев этого ряда. Роль сама по себе мало что определяет, она способна перерасти в художественно значимый и драматически содержательный образ лишь в диалоге с осмысленной, одухотворенной величиной. Некий фантом, этот «никто» — сконструированная Захаровым «суперзвезда», подменяет во многих его спектаклях драматического героя. Этот Никто не был в театре достоянием или «специализацией» какого-то одного типа актеров или увлечением режиссера на каком-то определенном отрезке времени. Появившийся впервые на сцене в 1973 году, он уже не покидает ее, меняя имена и обличья. Последнее «достижение» в этой области — шумный провал Д. Певцова в роли Фигаро. Все критики, писавшие о «Безумном дне…», сошлись в том, что спектакль потерял героя. Фигаро — здесь, Фигаро — там, и в то же время его нет. Совершенно очевидно, что никакой личной вины и неудачи Певцова здесь нет: он профессионален, умен и точен в выполнении воли режиссера. Отсутствие героя заложено в режиссерском чертеже спектакля, весь ход «Безумного дня…» свидетельствует о том, что присутствия личности актера в этой отлично налаженной музыкальной машине (или музыкальной шкатулке — скорее такие ассоциации вызывает спектакль Захарова) и не требовалось.

Были ли подобный герой и такая структура сценического образа характерны лишь для театра Захарова? Можно сказать так: его театр {208} этого героя открыл и вполне программно на протяжении двух десятков лет развивал. По сценам других театров этот «никто» тоже благополучно путешествовал: именно его воплощали, например, в музыкальных спектаклях поющие или, как их часто называли, синтетические актеры.

В дискуссии, посвященной концепции личности человека на сцене 1980‑х годов[[484]](#footnote-485), А. Смелянский напомнил, что искусство, выясняющее состояние человека, всегда давало разные показания, существовали как бы разные «счетчики»: реальная и нереальная концепции личности человека. Сегодня стало понятно, что захаровский «никто», выходивший к зрителю как образец «героя своего времени», — нереальная концепция человека, популярная в театре 1970 – 1980‑х годов. Герой, лишенный личностных примет. Образ, чью трактовку и сценическое бытие никак не затрагивает смена исполнителя. Игра Караченцова, Янковского, Абдулова, Певцова в музыкальных спектаклях театра — поддержанное режиссурой самоустранение актерской личности из состава образа, усмирение актерского театра в тисках новейшего режиссерского.

В начале 1980‑х годов в критике настойчиво зазвучала тема режиссерской вины и даже призывы к возвращению в дорежиссерский театр, где полнокровно и свободно могла бы проявиться актерская личность. Ностальгия по актерскому театру в кризисной для театра ситуации объяснима, но антиисторична. Что касается «режиссерской вины», то эта проблема требует специального исследования. В данном случае, когда речь идет о музыкальных постановках Захарова, картина определенная: образ создается в большой степени внеактерскими средствами. Еще в начале 1970‑х Р. Кречетова так обозначила опасность этой ситуации: «За актеров работают цеха»[[485]](#footnote-486). Режиссер диктует условия, при которых актер существует как бы в режиме механической точности. И тут справедливо говорить о тотальном режиссерском театре, создающем образ человека в обход драматической природы актера, минуя ее.

Является ли подобная, упрощенная и обедненная, система сценического образа приоритетом и достоянием исключительно музыкальных спектаклей, как может показаться из предыдущих примеров и рассуждений? Герои рок-оперных боевиков тенденцию пассивных отношений с ролью выражают ярче и определеннее остальных, в них она четче прочитывается. Но пассивные отношения с ролью, тип ослабленных, вялых связей актера и персонажа возникают и в сугубо драматических спектаклях, иногда там, где это предполагается менее всего.

В спектакле «Три девушки в голубом», поставленном по пьесе Л. Петрушевской, образы героев созданы актерскими средствами («цеха» здесь тоже работают, но не так активно, как в мюзиклах). Захаров хотел «поднять тот слой живой почвы», который раньше находился {209} вне интересов его театра. Вместе с актерами он попытался отыскать способы сценического освоения нервно текущей городской жизни, жизни городского «роя» с его перепутанными, оборванными человеческими связями, сместившимися понятиями и устоями, перемешанностью и пестротой социальных явлений. Спектакль, исследующий городские нравы в духе «физиологического очерка», действительно продемонстрировал умение захаровских артистов существовать чуть ли не в документальном режиме, растворяться в быте, «прозе жизни», точно передавать фактуру времени, человеческие интонации, пластику и т. д.

«Каждый человек — это огромный мир. В театре иногда бывает такая редкая возможность — понять другого человека», — написала Л. Петрушевская в программке к спектаклю. Но актеры, увлекшись освоением новой техники игры, основанной на нюансах почти фотографической передачи поведения современного городского человека, этой редкой возможности зрителя лишили. «Огромный мир» каждого человека остался «за кадром» актерских решений, вне системы сценических образов. «В кадре» — лишь суета и маета уныло проживаемой жизни. Намек на другую жизнь, «инобытие», тайную жизнь души получал в том спектакле решение претенциозное: женские фигуры в красивых старинных платьях беззвучно дефилировали по сцене, видимо, пытаясь продемонстрировать авторскую «тоску по лучшей жизни». Эта тоска, однако же, не ощущалась в существовании реальных сценических героинь, трех девушек «не в голубом», сыгранных И. Чуриковой, С. Савеловой, Л. Поргиной. Образы оставались подробными зарисовками с натуры, моментальными фотографиями, снятыми в московской толпе: все было достоверно, узнаваемо, но художественно незначимо.

Особенно остро потери ощущались в игре Чуриковой. Она настолько вчиталась в чужую жизнь и растворилась в ней, что личность актрисы, всегда занимавшая огромное место в составе создаваемых ею образов, в этом слабо мерцала. Она сыграла здесь жизнь тиражированную, среднестатистическую, в которой стерта индивидуальность, зато проявлены другие черты: притертость, адаптированность, обезличенность.

Обычно личность актрисы в своих героинях выражалась — какую бы жизнь она ни играла: хоть санитарку, хоть фабричную девчонку — в особой душевной энергии, тайном свечении; люди маленькие, незначительные, становились значительными в ее исполнении. В «Трех девушках в голубом» актрису интересует (вместе с режиссером) не уникальность человеческой жизни, но ее тиражированность, ее растворенность в «блочных» ситуациях, в толпе большого города. Погрузившись в замедленный, тягучий ритм начерно проживаемой жизни, в ее усталый автоматизм, актриса настолько ушла в нее, что образ оказался скорее зарисовкой с натуры, чем индивидуально освоенным, преображенным энергией театральной игры.

{210} Кроме того, в спектакле, скрупулезно воссоздававшем новый социальный пласт жизни, не хватало, как это ни парадоксально, контакта с жизнью — он был на сцене слишком «организован». Приметы жизни были актерами тщательно изучены, подсмотрены, воспроизведены. Играя своих современников, актеры Ленкома будто бы создавали некий этнический тип — homo soveticus. Была в их «показах» едва уловимая нотка отчужденности, со временем некоторые роли стали напоминать отдельные концертные номера (особенно это касается работ Е. Фадеевой и Т. Пельтцер) — их вполне можно было изъять из спектакля и успешно демонстрировать на эстраде.

Но, может быть, самым веским примером ослабления связи актер — роль, резкого устранения из образа личностного начала стал ленкомовский «Гамлет» 1986 года. Поставленный режиссером Г. Панфиловым, он тем не менее вполне вписался в эстетику театра, и потому оказалось вполне реальным ввести этот «чужой», незахаровский спектакль в контекст наших размышлений о его актерах.

П. Маркову принадлежит мысль о том, что «Гамлет» «рождался в русском театре в особые исторические моменты». Не каждое поколение могло дать своего Гамлета. И не каждое время его требовало.

В 1986 году на сцене московского Театра им. Ленинского комсомола ожидали Гамлета 1980‑х. Критика оказалась единодушна: новый Гамлет московской сцены не состоялся. «Пустота возникает на том месте, где должен быть стержень, магнит. <…> И никакие мизансцены, ставящие неживую фигуру датского принца в центр, ничего изменить не могут»[[486]](#footnote-487), — констатировала Н. Крымова.

Пустота в центре — этот диагноз очень напоминал формулу М. Швыдкого: «все и в то же время почти никто». Пустота вместо магнита. Что стояло за этой убийственной для такой роли «пустотой»? Насколько был закономерен провал одного из ведущих актеров современного театра и кино?

Видимо, начать нужно с ответа на другой вопрос: была ли эта неудача личной «виной» О. Янковского? Очевидно, что провал Гамлета являлся плодом коллективных усилий. Другое дело, что и внутри этой — панфиловской — концепции, этого решения актер не достиг художественной высоты. Но, может быть, она и не могла быть достигнута? Режиссер решил отдать вечные вопросы, шекспировский масштаб страстей на откуп 1970‑х (в Янковском, как мы уже писали, человеческий тип этого времени воплотился определеннее всего). В «Гамлете», в этой магнитной точке пересечения вечного и временного, произошло несмыкание, которое, разумеется, не было индивидуальной актерской неудачей Янковского, но — содержательным крахом всей режиссерской идеи.

{211} Н. Крымова в своей рецензии затруднялась оценить причину отрицательного результата Янковского: «Мне осталось непонятным — стертость, бледность личности в данном случае рождена была какой-то необходимостью, позицией… или все это лишь следствие невозможности достичь художественной высоты?»[[487]](#footnote-488).

Видимо, когда речь идет о режиссере такого ранга, как Г. Панфилов, трудно не сомневаться, что стертость и бледность личности, если уж они в спектакле явлены, входили в его режиссерскую концепцию. Мощный трагический дух шекспировского героя не выдержал панфиловской трактовки: он «не выдержал» его человека семидесятых. Гамлет, выходящий на сцену с априорным «не быть!», самоуничтожался в первые же минуты спектакля.

Эксперимент Панфилова был обречен на гибель, на провал: гамлетовские вопросы предлагалось решать человеку пораженному, словно плесенью, усталостью и безверием, въевшимися в кровь, привычными, ставшими для него нормой и потому не трагическими. Диалога между актером и ролью не произошло. Они никак не скрестились, не пересеклись в системе образа — пусть парадоксально, конфликтно. Трагический и вечно тревожный дух датского принца «отлетел» от спектакля, а человек 1970‑х остался в нем бледной тенью, проиграв свой разговор с вечностью.

Гамлет Янковского являл пассивные отношения с ролью, но здесь был несколько другой случай, нежели с рок-оперными «рыцарями». Там, как уже говорилось, личность актеров не участвовала в создании образов, была исключена. Здесь же произошло другое: этой личности, ее внутреннего мира и духовного потенциала оказалось недостаточно. Актер, спровоцированный и благословляемый режиссурой, не стал стремиться к другому полюсу образа — к роли, к ее духовному потенциалу.

Понятно, что к такой роли, как Гамлет, актер готовится не сезон, а всю жизнь. Но история нашего театра знает и случаи, когда путь к роли, требующей серьезных душевных затрат (хотя и не гамлетова масштаба), был пройден в течение театрального сезона. Так, А. Смелянский приводит воспоминания И. Судакова о Николае Хмелеве: репетируя роль Алексея Турбина в «Белой гвардии», тот в мучительных поисках образа переменился по-человечески. Судаков вспоминает, как всех поразили в тот сезон во МХАТе произошедшие с Хмелевым перемены, как на смену прежней суетливости, угловатости пришла «сосредоточенность и полнейшая погруженность в мысли образа», давшие «ту одухотворенность и обаяние, благодаря которым он так западал в душу зрителей»[[488]](#footnote-489).

{212} С «Гамлетом» в Ленкоме произошло обратное: шекспировского героя попытались подтянуть к современному человеческому типу. Встречи со временем, этот тип породившим, роль не выдержала. Структура сценического образа, «достаточная» для героев музыкальных представлений, для их суперзвездного безоблачного существования, в «Гамлете» не сработала.

Вроде бы схожую операцию проделал Захаров в середине 1970‑х годов с другим классическим героем: чеховский «Иванов» был поставлен на Е. Леонова, роль демонстративно подверстывалась под актера, подгонялась под его рост. Но эта режиссерская акция имела благоприятный исход. По разным причинам. И потому, вероятно, что проблемы надорвавшегося русского человека конца прошлого столетия, потерявшего «энергию жизни», органично наложились на опыт человека 1970‑х годов нашего века. И потому еще, что при всей будничности, стертости, намеренной обыкновенности леоновского Иванова, в нем было главное — глубоко индивидуальное, небудничное и нестертое страдание. То, чего не хватило холодноватому, рациональному, изъеденному усталостью и безверием Гамлету Янковского. Леонов же подарил своему герою органичнейший дар мягкой, словно стесняющейся себя человечности, дар мучительной, необъяснимой и трудновыразимой вины. Постановка чеховской пьесы открыла на сцене театра Захарова счет тем героям, которые выразили свое историческое время правдиво и трезво. За ними стояла реальная концепция человека.

Уже говорилось, что точные, художественно убедительные свидетельства о молодом поколении 1970‑х дал спектакль «Жестокие игры», ставший одним из самых значительных театральных событий сезона. Молодые актеры принесли на сцену свой краткий исторический опыт, естественный запас жизненных впечатлений, мироощущение детей 1970‑х: ироничных и злых, бесприютных и замкнутых. В диалоге актер — роль именно их человеческий опыт стал решающим: он резко перечеркнул сентиментальное благодушие, присутствовавшее в пьесе А. Арбузова.

При почти социологической точности деталей, словечек, подробностей, манер, в «Жестоких играх» не было фотонеореализма «Трех девушек в голубом». Жизнь не расползалась бесконечно в сценическом пространстве, не растекалась в бытовых подробностях — она лихорадочно прокручивалась в жестоких ритмах «чертова колеса» (ведущей сценографической идеи спектакля). Игра молодых ленкомовских актеров была вроде бы психологически подробной, но внутренний мир своих героев они продемонстрировать не спешили, это был важный штрих юношеской психологии их поколения. Тут была даже не эстетика полутонов, скорее — эстетика полунамеков: когда все общеизвестные вещи оставались как бы за скобками сценического разговора (неудовлетворенность, одиночество и т. п.), все было понятно с полужеста, полувзгляда.

{213} Молодые актеры оставили в том спектакле — как сценический документ своей эпохи — образ «усеченного человека»: с исповедями, всегда невысказанными, непроговоренными, с агрессивной резкостью движений, внезапно оборванными, с непроявленными судьбами. Проблема их была не в том, что они играли «духовно бедных людей»[[489]](#footnote-490), как упрекала их критика. В спектакле резко и пронзительно звучала тема духовного вакуума, неполноценности жизни, удушливости атмосферы, которая формировала этих «усеченных людей».

Показательно их сравнение даже не с предыдущим, а с дальним театральным поколением. В статье о мастерах старшего поколения МХАТа и Малого театра исследователь писал о творчестве А. Грибова, И. Ильинского, М. Яншина: «Актеры старшего поколения владели тайной “всесторонности”, неограниченности страстей… Герои… всегда были объемными. <…> И в этом своем “многочувствии” образа… актеры эти не знали равных»[[490]](#footnote-491).

Ни огромного душевного богатства, ни «тайны всесторонности» актеры Марка Захарова предъявить не могли. Как известно, искусство актера, тип актера, метод создания образа — понятия исторические. Монологическая режиссура 1960‑х годов оставила в наследство следующему театральному десятилетию жесткую концептуальную направленность взгляда на человека. В этом были свои потери, но и свои приобретения.

Концепция, несомненно, «сужала» человеческую личность, лишала ее зыбкой «тайны всесторонности», но и часто давала возможность увидеть какие-то ее неожиданные грани, рассмотреть ее существование в новом ракурсе, глубже понять ее «ударную страсть». Часто эта самая «ударная страсть» была сейсмографом общественного бытия, «сигналила» о каких-то важных переменах, происходящих с человеком. В этом смысле характерны работы Янковского в спектакле «Синие кони на красной траве» и Чуриковой в «Оптимистической трагедии». В них была полемическая резкость нового исторического взгляда, пропущенного, словно электрический ток, сквозь всю систему сценического образа. Самое интересное, что было в этих актерских работах, — это взволнованный взгляд актеров, современников своего времени, на известные исторические коллизии, на персонажей российской истории.

Новизна работы Янковского над образом Ленина состояла не в том, чему так дружно умилялись многие критики: дескать, впервые в истории театральной ленинианы актер вышел на сцену без грима, отринув необходимость перевоплощения, создания характера и характерности. Это решающего значения не имело, являлось не более чем приемом «остранения» в публицистическом спектакле. Принципиален был {214} для того времени новый взгляд на ленинскую судьбу, а, следовательно, и на судьбу его идей.

Основным тоном роли был тон тревоги. Янковский играл в жестком, строгом ключе. У него был пристальный, воспаленный взгляд. Разумеется, Янковский играл ленинский драматизм и правду «по Шатрову», в этом он был человеком своего времени и не мог вырваться за его рамки. Человеку постсоветского периода та трактовка образа покажется неактуальной. Но исполнение Янковского было прочно связано со своим временем, он был его заложником: это был взгляд массового человека 1970‑х на события 1920‑х годов. Современный актер знал, как прожила страна последние полвека, и это тревожное знание было важнейшим элементом, который актер внес в образ Ленина. «Усеченный образ» несомненно «усеченной» исторической личности был сыгран актером также «усеченно», в том объеме драматизма и истины, которые диктовала ему его собственная эпоха.

Концепция образа Комиссара, как его сыграла Чурикова в «Оптимистической трагедии», также обусловливалась историческим опытом человека, которого отделяют от описанных в пьесе событий более чем полвека, — эта временная дистанция позволила авторам спектакля новыми глазами всмотреться в старую пьесу и обнаружить в ее коллизии новый острый смысл: женщина и бойня, человек на гражданской войне. Чуриковская героиня, пришедшая в революцию с университетской скамьи (или бестужевских курсов), идеалистка с безумной верой и жертвенностью в огромных глазах вдруг поняла чудовищный смысл «гражданской войны» не как битвы за справедливость, но как братоубийственной резни.

В образах, созданных в этих спектаклях Чуриковой и Янковским, при резком различии способов игры (она — с погружением в чужую жизнь, перевоплощением, он — работающий в условно-публицистическом ключе), есть важная общность — повышение роли актерской личности в формировании концепции образа. В этих образах была подлинная, живая сопричастность современных актеров истории, в них был ясно выражен взгляд человека определенного поколения не просто на роли, но — на события истории, которые с этими ролями связаны. Отношение к далеким историческим событиям, пропущенное сквозь сценическое бытие образов — высветило в них черты, ранее непроявленные и, казалось, невозможные.

\* \* \*

Художественная практика Театра им. Ленинского комсомола на протяжении двух последних десятилетий являет собой картину достаточно противоречивую. Естественно, что и «актерская система» Марка Захарова не могла не вобрать в себя присущих этому режиссеру противоречий.

{215} Исследователь актерского творчества Е. Калмановский в «Книге о театральном актере» высказал убежденность в том, что «в сегодняшнем театре различные режиссерские школы и направления» систематизированы «по принципам творческого выявления актера»[[491]](#footnote-492).

Здесь есть некоторая идеализация современной театральной ситуации, стремление выдать желаемое за действительное. Во всяком случае, практика Ленкома этой убежденности критика не подтверждает. Принципы творческого выявления актера в этом театре самые противоречивые. Образы, созданные захаровскими актерами, порой со снайперской социальной точностью, соседствуют с такими, где вдруг проявляется пугающая глухота к живому человеку. Ускользающая авторская позиция, снижение и устранение личностного начала в составе образа — и резко очерченный, жестко концептуальный субъективный взгляд. Актерская личность, со скандальным вызовом трактующая классическую роль под своим «знаком», — и полное ее отсутствие в структуре сценического образа, столь же скандально роль проваливающее.

На протяжении всей жизни театра здесь существуют внутренне противоречащие друг другу тенденции. Одна из них откровеннее всего проявилась в музыкальных постановках театра. Образы, созданные захаровскими актерами в мюзиклах, отличаются ослабленными связями в системе актер — роль.

Подлинный, а не добытый сомнительным путем алхимии образ появляется на сцене в тех случаях, когда повышены роль и значение личности актера в образе. Соотнесенный с реальными жизненными процессами, с историей и современностью, находящийся в постоянном сопряжении с ними, этот герой выражает в театре Захарова реальную концепцию личности.

Противоречия и своеобразное «расслоение» режиссуры Захарова непосредственным образом сказываются на его актерской системе. Актер у него тоже как бы «слоится», «двоится», трансформируется — в зависимости от задач, диктуемых спектаклем. Он способен работать в разных условиях: с включением личностного потенциала и без него, как творческая личность — и как деталь спектакля, не более существенная, чем остальные. Актеры в системе этого театра (за редкими исключениями) способны к поразительной эластичности, сосуществованию в несовместимых, казалось бы, условиях сценической жизни. Плюрализация когда-то целостной и единой театральной культуры не могла не «расщепить» артиста. Вот, пожалуй, самое существенное противоречие, характеризующее реальное положение дел в театре Марка Захарова, в частности, в той его области, которая названа «принципом творческого выявления актера».

# **{****216}** Н. Песочинский Актер театра-студии

Этот тип театрального коллектива — один из важнейших атрибутов режиссерской эпохи в сценическом искусстве на протяжении XX века — давно существовал как важная часть всех национальных театральных культур: fringe — в Англии, off-off Broadway — в Америке, групповой театр в Скандинавии и т. д. Идея некоммерческого экспериментального искусства, обращенного к искушенному зрителю, поиск нетрадиционного театрального языка — объективная реальность и свидетельство подвижности театрального процесса.

Теория студийности разработана и в манифестах русских режиссеров. Термин, введенный Мейерхольдом, подчеркивает педагогическую направленность коллектива, созданного при МХТе в 1905 году. Анализируя опыт театра-студии, Мейерхольд утверждал, что путь из такой, нового типа, театральной школы у воспитанных в ней актеров один: в новый, создаваемый ими самими театр и больше — никуда[[492]](#footnote-493). Триаду школа — студия — театр утверждал и воплотил Евг. Вахтангов. Все варианты реализации этой идеи продемонстрировал опыт Художественного театра на примере своих четырех студий: образование самостоятельного творческого организма с оригинальным творческим методом (Первая студия — МХАТ‑2); воспитание нового поколения труппы в духе метрополии (Вторая студия МХАТа); воспитание актеров для других театров как форма утверждения и распространения своего метода.

Начало «таяния» соцреализма конца 1950‑х тоже ознаменовано рождением Студии молодых актеров и образованием из нее театра «Современник».

Общеизвестные факты истории студийного театрального движения свидетельствуют о том, что эта часть театрального процесса развивается по своим, особенным законам. Появление театральных студий — признак кризиса господствующих художественных методов и предпосылка изменений в эстетике театральной культуры в целом.

Советская театральная система крайне обостряла проблему появления новаторских художественных методов и организмов. В стандартизованном режиме театральной педагогики, планирования выпуска спектаклей, назначения художественных лидеров, регламентированной {217} театральной критики, при нормативной эстетике — весьма проблематично было существование такого естественного элемента художественной культуры, как авангард.

Театральные студии, независимо от глубинного содержания своих экспериментов, занимали нишу альтернативного искусства, причем многие лишь в общественном сознании — за отсутствием подлинного подполья (термин «андеграунд» в нашей культуре утвердился только в конце 1980‑х годов.). «Авангардом» для советских актеров, воспитанных по законам мхатовской школы, и зрителей в 1970‑е — первой половине 1980‑х годов были и брехтовский эпический театр, и абсурдизм 1950‑х годов, и британские «молодые рассерженные», и «бедный театр» Ежи Гротовского. К этому же времени относятся публикации книги П. Брука, некоторых материалов о Е. Гротовском, Ю. Шайне, Т. Канторе, «домашние» переводы Э. Ионеско.

Публикация мейерхольдовского наследия и переосмысление истории отечественной режиссуры в специальной литературе и вузовских лекциях в конце 1960‑х годов не могли не отразиться на практике нового поколения режиссеров. Другой вопрос — на каком уровне это меняло методологию, заложенную советской театральной школой (если меняло вообще): было ли это повторением чужой эстетики или созданием собственного метода, органически связанного со своей творческой почвой и сознанием зрителя.

Уклонение от общего потока — необходимый этап и в индивидуальном опыте многих режиссеров, а для некоторых — единственно возможный вариант творческой реализации. Создание своего театра в доперестроечное время было возможно только как создание (или реорганизация) театра-студии. Так что даже при отсутствии радикально новаторской художественной программы режиссер был почти обречен на студийные эксперименты.

С театрами-студиями 70 — первой половины 80‑х годов так или иначе связаны были Р. Быков, М. Захаров, М. Розовский, Р. Виктюк, В. Голиков, П. Фоменко, К. Гинкас, Г. Яновская, В. Малыщицкий, В. Фильштинский, Б. Морозов, Л. Шварц, А. Васильев, С. Спивак, В. Полунин… Имен в этом списке будет примерно столько же, сколько сейчас активно действующих режиссеров, начинавших в 1970‑е годы.

До 1986 года, однако, число театров-студий не превышало количества Дворцов и Домов культуры, в которых им разрешено было существовать. Юридически они состояли в подчинении профсоюзных Домов самодеятельного творчества, имевших свои, утвержденные партийными органами, художественные советы. Все спектакли театров-студий неизбежно подлежали контролю этих худсоветов. Творческую свободу в театрах-студиях вовсе не стоит преувеличивать. «Была в конце 50‑х – начале 60‑х годов студия “Наш дом” при МГУ. … Знаете, кто там работал? Горин, Хазанов, Славкин, Арканов, Петрушевская. {218} … Студия просуществовала 12 лет. А потом нас вызвал человек, и в течение 15 минут дело мое рухнуло…»[[493]](#footnote-494), — вспоминал М. Розовский.

И все же, с формулировкой «как педагогическая работа» (т. е. не для показа зрителям), в театрах-студиях было можно ставить если не Н. Эрдмана и С. Мрожека (что стало реальностью в 1980‑е), то хотя бы Е. Шварца и А. Володина, А. Вампилова и А. Вознесенского.

Сущностный смысл определения «театр-студия» был искажен тем, что оно, равно как и определение «народный театр», давалось свыше, невзирая на творческую направленность коллектива, только «народный театр» считался «передовым» во всех отношениях (включая идеологическое) — ему и платных ставок давалось больше, а театр-студия еще должен был доказывать свою состоятельность, и ставок у него было две: руководитель и заведующий постановочной частью.

Изучение театров-студий в контексте истории актерского искусства, строго говоря, проблематично. В 1970 – 1980‑е годы в студиях играли почти исключительно любители, именно здесь овладевавшие профессиональными актерскими навыками. Лишь некоторые, наиболее интересные режиссеры приглашали иногда профессиональных артистов. В вузах культуры, где готовили режиссеров-руководителей самодеятельного театра, участников-любителей называли исполнителями, а не актерами, что в большинстве случаев, видимо, верно. Ведь они не только исполняли свои роли, но и делали декорации, шили костюмы, а часто были еще и соавторами литературной основы спектаклей. Хоровое начало на уровне как этики, так и эстетики определяло специфику студий. Но если искусство исполнителя, как правило, не становилось феноменом, достойным изучения, то им могла бы стать режиссура: сценические задачи, поставленные перед актером студии, часто отличались оригинальностью, новаторством, программной цельностью.

Театры-студии были по-своему очень социальны. Современный критик сравнивает их с интеллигентской кухней своего времени (где можно было, наконец, говорить то, что думали[[494]](#footnote-495)).

## Любительские группы

Освобождение от канонов театральной формы было предпосылкой многих любительских групп, создававших свой образный язык как бы заново. Здесь не стояли такие цели, как постановка, драматургия, обслуживание зрителей. Театр понимался как форма самовыражения, что не исключало параллелей с классической методологией игрового театра.

{219} Большинство театров этого типа — детские и подростковые. Яркий пример — «Домашний театр», созданный В. Масальским в 1979 году, где играли вместе взрослые и дети из нескольких семей. Эффект состоял в совмещении общения и игры — в художественном и бытовом смыслах. Элемент импровизации постепенно становился определяющим и организующим. Театр в равной мере интересовал друзей дома, педагогов и зрителей.

Театр, не стремившийся быть театром в полном и принятом смысле слова, экспериментировал с составляющими искусство элементами, начинал с нуля, объективно учитывая свои исходные данные.

Один из самых долголетних студийных театров в Ленинграде — идею театра соединил с идеями клуба, компании, жизненного сообщества. По замыслу основателя и руководителя «Субботы» Ю. Смирнова-Несвицкого, этой компании свойственны свои представления о красоте, из которых и появляется росток эстетического. Понимание актерского творчества здесь исходит из природы человека, его индивидуальности. И то, что понимается обычно под словом «мастерство», для «Субботы» не так важно.

Первый спектакль «Субботы» «Театральные страницы» (1969) — сугубо монтажное произведение, сочетавшее не просто разные театральные жанры, но и разные формы деятельности: лекцию о Евг. Вахтангове, театрализованные иллюстрации к ней, этюды, песни. Постепенно стала складываться идея театра-клуба. Совместное существование — месяц за месяцем, год за годом — проявляло индивидуальности, порождало сюжеты, аккумулировало наблюдения прожитой жизни — все это вместе можно преобразовать в спектакль. Одна студийка афористично сформулировала способ создания спектакля руководителем: «Вы смотрите и нас переписываете, как Шекспир». Действительно, в постановках по собственным сценариям Смирнов-Несвицкий использовал судьбы своих актеров, и они играли образы самих себя. Спектакли менялись, когда в них вводились новые поколения участников «Субботы», но в первооснове существовали много лет: это «Окна, улицы, подворотни», «Пять углов», «Козлова и Курицына».

Подобный тип спектакля, естественно, может включать и ситуации сложных психологических отношений, которые в профессиональном театре достигают степени драматического конфликта. Но в «Субботе» исполнители часто не в состоянии сыграть сложный конфликт актерскими средствами, и тогда режиссер «перекрывает» такой момент театральным знаком — песней, например.

Персонажи театра, однако, — не просто выражение индивидуальности. Они превратились в театрализованные маски: Маня Ошибкина, которая все время делает неправильный выбор; Пуфык Гениальный, уверенный в своих неординарных способностях; Автобус-Икарус, расталкивающий в жизни окружающих… Маски переходят из спектакля в спектакль, передаваясь от исполнителя к исполнителю по архетипическому {220} признаку. На юбилее театра после объявления: «Встаньте все Пуфыки!» — поднялось несколько человек (первым из Пуфыков был, кстати, Семен Спивак).

В середине 1970‑х годов спектаклей по собственным сценариям «Субботе» стало не хватать. Заинтересовались литературой. Были поставлены «уличная» версия «Ромео и Джульетты», «Три товарища» Э. М. Ремарка (спектакль, по мнению руководителя «Субботы», получился, потому что в коллективе были «готовые» герои), оригинальная инсценировка по «Крепостным актеркам» С. Могилевской. «Бремя страстей человеческих» было решено в стиле группы «Бони М» — с песнями и танцами, которые любили ребята (говорили, что спектакль сделан «не по Моэму, а по-своему»).

В свое время руководитель театра-студии «Синий мост» Г. Яновская говорила, что самодеятельные актеры в первый раз играют интереснее профессионалов, только повторить этого не могут. Смирнов-Несвицкий считает, что эта проблема была решена в «Субботе»: участники проживали на сцене свою жизнь. Если же играли образ, то прочитывали его по-своему[[495]](#footnote-496). Эти актеры были выращены в коллективе, в достаточно открытой клубной атмосфере. Постепенно стало получаться и проживание роли. Большее внимание начали уделять мастерству, которому раньше вообще не придавалось значения. Занятия в студии вели и приглашенные педагоги, и «субботние»: О. Волкова; К. Гинкас, который с помощью душевных разговоров забирался в психологические глубины исполнителей — и на этом строил этюды; С. Спивак; Н. Никитина, отделившаяся впоследствии от «Субботы» с большой частью актеров, образовав свой «Театр дождей» (под крышей театра того же С. Спивака); Сергей Воробьев…

Очень показательной для студийно-клубного симбиоза была традиция спектакля как игры со зрителем, впрямую выходящая к жанру хэппенинга. Например, у зрителей «отбирают» ценности якобы на строительство детского сада; или пришедшего принимать спектакль чиновника просят подержать зонт (предмет, обыгрываемый в спектакле) и надолго «забывают» о нем; или зрителей, причем знакомых, упорно усаживают на скамейку («специально для вас поставили, самая удобная»), которая шатается и падает… Провокационные моменты использовались во время репетиций, когда «бунтовщики», сговорившись заранее, начинали борьбу с руководителем… Зрителей делили на «шустриков» и «мямликов», выдавая им опознавательные значки и разделяя на участвующих и не участвующих в спектакле. Профессор-театровед Г. Титова с возмущением рассказывала, как во время спектакля ее вынуждали всем представляться. Эта традиция розыгрышей, по словам {221} Смирнова-Несвицкого, зародилась в домашней компании, когда, скажем, гости, приглашенные встречать Новый год, без четверти двенадцать обнаруживали пустую квартиру, стол, на котором были разбросаны кости, доносившиеся из-за закрытой двери приглушенные звуки чьей-то возни, а обалдевшим приглашенным предлагали «пока» почитать «Блокнот агитатора».

Игры со зрителем — существенный элемент феномена театра-студии. Тут возникает иной тип контакта смотрящих и играющих, чем в театре с рампой и кулисами (к преодолению пассивности восприятия, кстати, многие режиссеры стремились — от Вс. Мейерхольда до Е. Гротовского). В студии есть условия для возникновения полуспектакля-полуреальности, так как грани между реальными людьми и театральными персонажами, а также между играющими, проживающими свою жизнь на сцене, и зрителями практически размыты — зал в какой-то степени заполнен студийцами, знакомыми, и само действие — не вполне замкнутая среда… (У А. Васильева этот момент рождения театральной реальности из жизненной будет многоступенчато разработан его учениками в спектакле «Шесть персонажей в поисках автора». А из новейших примеров многие вспомнят, как в Студии Клима (ученика Васильева В. Клименко) на спектакле «Гамлет» могильщики пытались выяснить у зрителей, не пришли ли они сюда тоже «копать»…)

Смирнов-Несвицкий сравнивает принципы «Субботы» с неореализмом в кино, когда играют непрофессионалы: они непосредственны и прекрасны в эпизоде, во фрагменте, а коллизия заменяется режиссерским знаком или знаком изобразительным. «Вся “Суббота” фрагментарна», — признает он.

Метод «Субботы» типичен и специфичен для театров-студий если не конкретными приемами, то открытостью театральной формы, изначально не зафиксированной. Эта форма театра, этот тип зрелища, его жанр, модель контакта со зрителями и приемы использования литературного материала создаются как бы заново, из конкретных условий.

Любительские группы типа «Субботы» точно ориентированы на данные участников, на их индивидуальные особенности. Это глубоко закономерно. «Ничего, кроме индивидуальности, у любителей нет, — утверждает В. Фильштинский, руководивший ленинградским театром “Перекресток” с 1976 по 1989‑й год. — Все зависит от того, как режиссер понимает эту индивидуальность. Ее можно использовать, вырастить, затронуть глубокие струны, дойти до глубокого перевоплощения. Это все стадии процесса. Я использовал индивидуальность в ее органике. Говорили: “ой, хорошо играет”, — а я знал, что я хорошо использовал индивидуальность»[[496]](#footnote-497). Можно заметить, что метод работы с актером {222} Фильштинского, режиссера психологической школы, имеет общее с игровой манерой «Субботы» в прямом обращении к человеческой «натуре» актера. (Кстати, «приспособление индивидуальности» актера Фильштинский считает составной частью режиссуры в профессиональном театре.)

Сходную мысль высказывал и В. Голиков, руководивший Студенческим театром ЛГУ с 1976 года: «Живость, органика, как мне кажется, по-прежнему характерные для наших спектаклей, держатся не только на элементах системы Станиславского, а на той же заразительности и стойкости перед публикой молодой дружной стайки, влекущей за собой зал»[[497]](#footnote-498). И сказано это о спектаклях публицистически-игровой, близкой к эпическому театру стилистики.

Хоровое начало, прямое самовыражение индивидуальностей — условия полной свободы театральной структуры студийного спектакля.

## Гостеатр и его двойник

В отличие от любительских групп, метод которых — производное недостаточного опыта участников, репертуар многих театров-студий строился на подражании профессиональным репертуарным театрам, ориентирующимся на массового зрителя.

Это легко объяснимо.

В организационной ситуации, когда создавать готовые гостеатры почти невозможно, а интерес зрителей к театру достигает степени «бума», ниша заполняется театрами-студиями. Атмосфера «полулегальности», благородная нищета и бескорыстный энтузиазм были естественными и важнейшими факторами признания многих и многих студий. О них и писали больше всего.

Но поставим вопрос иначе. Если бы в 1970‑е годы режиссерам было проще находить работу (скажем, по контракту) или финансирование гостеатров учитывало студийное движение — кто бы все-таки организовывал эти студии? Другими словами, каковы мотивы создания театра: практическая необходимость или свободный творческий выбор? (С извинениями за трюизм, все же напомню: создатель Студии на Бородинской все время ее существования состоял на госслужбе.)

Актерский метод многих студий, даже большинства, по существу не отличался от широко распространенного. Конечно, все режиссеры — разные, у любого руководителя студии свои пристрастия: в репертуаре, в жанрах, в технике постановок. Но ведь это еще не свидетельствует о принципиальном новаторстве в области театрального языка. {223} Смысл «студийности» в таком случае не включает методологического эксперимента. И в общем, ничего страшного. Не только хорошие в традиционном смысле, но и очень оригинальные актеры появлялись в театрах, не отличающихся программными нововведениями. Студия в этой роли заменяет какой-то этап театрального образования. Но — не более.

В свое время из студенческого театра-студии МГУ вышли такие разные актрисы, как Ия Саввина и Алла Демидова. Но ведь и руководители этого коллектива, сохранявшего некое ядро труппы, люди разные: Ролан Быков, Иван Соловьев, Сергей Юткевич, Марк Захаров, Роман Виктюк… Из Студенческого театра-студии ЛГУ вышли Игорь Горбачев и Сергей Юрский — причем почти одновременно!

Бывает, что студия не представляется самому руководителю дорогой в неизведанное пространство. Олег Табаков, объединивший в студии под своим руководством в середине 1970‑х годов два актерских выпуска ГИТИСа, на которых он преподавал, представлял себе их будущее в соединении с «Современником», мечтал: «Свежая кровь вольется в сложившийся театральный организм». Но «Современник» отказался. Другие педагоги, учившие молодых актеров, были тоже из «Современника»[[498]](#footnote-499). В этом случае надо понимать «студийность» в какой-то мере парадоксально: как повторение традиции (т. е. рождения в середине 1950‑х Студии молодых актеров). Но, видимо, такой ход оказался слишком консервативным. Какое имя, кроме самого Табакова, связывается у нас с этим коллективом? Какая художественная идея?

Жертвенное преодоление материальных трудностей — неотъемлемая сторона жизни почти всех студий, без которой многое в их программах оценивалось бы иначе. Если нет уникальности творческой — трудная судьба их становится как бы «цветным фильтром» перед глазами критики.

Кто только ни писал о Театре-студии на Юго-Западе как об уникальном сценическом явлении — Л. Аннинский, И. Золотусский, А. Аникст, М. Строева, В. Комиссаржевский… Здесь работал фактор «героизма», партизанской несоциализованности любой студии (по статусу), хотя непризнанным коллектив В. Беляковича не был, кажется, ни одного дня. Он и создавался в 1977 году вполне образцово: в московской рабочей новостройке, из «востряковских» ребят, родители которых работали на одном комбинате. Слились два драмкружка: один — Дома пионеров и другой — районной библиотеки. А критики напишут, что Беляковича привлекла позиция «аутсайдера». Такой имидж подкреплялся всем стилем жизни студии. По словам З. Владимировой, Белякович {224} постоянно нацелен на взятие очередной высоты и берет ее одним силовым приемом, собирая всю студию в кулак[[499]](#footnote-500), — вот вполне точная оценка метода режиссера. Слово «самоотдача», видимо, чаще всех других употребляется в характеристике такого типа студии.

В одном из интервью Белякович рассказал, как проходит процесс подготовки спектакля. Это долгий и, так сказать, ударный процесс. Режиссер собирает труппу и говорит: «Прекратить показ спектаклей надолго мы не можем, а “Ревизора” ставить надо. Придется выпускать за две недели»[[500]](#footnote-501). Актеры, вся студия концентрируются и «весь коллектив полностью изолируется от внешнего мира; отключаются телефоны; нет вечерних спектаклей, артисты тем или иным путем освобождаются ото всех других обязанностей, репетиции идут с утра до вечера, а часто и ночами, с предельной нагрузкой»[[501]](#footnote-502). Белякович говорит, что в это время у студии цель — «сделать спектакль во что бы то ни стало»[[502]](#footnote-503). В результате через две недели играется прогон, а уже при зрителях что-то дорабатывается.

За несколько лет студия Беляковича «во что бы то ни стало» поставила А. Чехова, М. Булгакова, Е. Шварца, В. Шукшина, А. Казанцева, У. Шекспира, К. Гольдони, Ж. Ануя, Э. Ионеско, Э. Олби, М. Гельдерода, а также все драматические сочинения Гоголя, включая «Владимира третьей степени», и все это — при использовании «одних и тех же, казалось бы, сценических приемов, средств театральной выразительности, постановочных приспособлений»[[503]](#footnote-504) (критик назвал это «постоянством»).

А. Аникст признался, что любит эту студию, несмотря на недостатки. «Ничего зазорного в том, что текст Шекспира сокращен, — писал ученый о постановке “Гамлета”, — что не удался юмор и кладбищенская сцена не получилась (ее, кажется, теперь выкинули и не играют, ну и пусть!), что монолог “Быть, или не быть” перенесен почти под конец пьесы… Все это несущественно…»[[504]](#footnote-505). Белякович не станет спорить, более того, по его мнению, «горение и самоотдача способны заменить и профессионализм и даже, может быть, талант»[[505]](#footnote-506). При таком подходе, действительно, все сложнейшие творческие проблемы могут быть разрешимы. Например, решена проблема с вводами, и решена навсегда: «Каждый [! — *Н. П*.] человек из технических цехов в любую критическую минуту (а такое случается) может стать и артистом», — с гордостью говорил режиссер[[506]](#footnote-507).

{225} Все сказанное имеет прямое отношение к эстетике театра Беляковича, к принятой в нем системе актерского творчества. По замыслу режиссера, каждый спектакль в восприятии зрителя «можно сравнить с коротким и сильным ударом»[[507]](#footnote-508). Это, естественно, определяет прочтение классической пьесы.

Например, в трактовке шварцевского «Дракона» Белякович отказался от философичности, сказочности, аллегоричности и открыл в пьесе прямые политические связи с современностью, с теми, кто в 1970‑е годы «бряцал оружием, зарился на чужие земли, нагло хозяйничал в слаборазвитых странах и претендовал на мировое господство<…> Когда народ под пятой Пиночета, Сомосы, Стесснера или Салазара…»[[508]](#footnote-509). Другие, менее конкретные планы пьесы, видимо, «коротким ударом» не передаются.

«Я за театр, где зрителя “берут и ведут” цепкой рукой»[[509]](#footnote-510), — признавался режиссер. Но возникает вопрос соответствия вектора такого пути и неодномерности пространства некоторых пьес. Можно предположить, что Белякович уже в 1970‑е годы предвосхитил ожидания зрителей, которые были удовлетворены позже, с появлением видеопроката и основных массовых жанров: триллеров, боевиков.

Читаем описание беляковского «Гамлета»: героем тут руководит «жажда наказать преступника». «Мы видим Гамлета, как бы бешено раскачивающегося на палубе корабля… Вперед к цели — любой ценой [помним, что “юго-западные” актеры также “любой ценой” спектакли ставят. — *Н. П*.]… И весь спектакль, кажется, одержим этим движением…»[[510]](#footnote-511). Всеобщий лихорадочный хаос… Смятение музыки, света, движения. Дуэль Гамлета с Лаэртом — «бой не на жизнь, а на смерть… только… летят искры от скрестившихся клинков»[[511]](#footnote-512)… При появлении войска Фортинбраса текст произносится «с интонациями, с какими отдаются команды в поверженных городах и странах… Прямо в зал обращаются жерла с бьющими из них снопами света, ослепляя сидящих, в то время как звуки орудийных выстрелов оглушают их. И зал, сопричастный духовным исканиям Гамлета, расстреливается в упор»[[512]](#footnote-513).

Может быть, любой боевик имеет отношение к «пограничной ситуации», которую увидела в таком типе действия З. Владимирова, и вызывает у зрителя «пограничные переживания», как у А. Аникста? Сам режиссер вообще не предполагает возможности существования вне пограничности — на любом материале, в любых жанрах. «Когда среди грома, такого гротескного хаоса, среди “носорогов”, монстров-женихов в “Женитьбе”, да даже и в водевилях вдруг возникает некая щемящая {226} нота — она воздействует неизмеримо сильнее, чем еще большее усиление грома и звона»[[513]](#footnote-514). Вообще без грома и звона обойтись, вроде, и не предполагается, будто «некая щемящая нота» ни с чем другим и не сочетается.

Как играть носорогов, монстров, фортинбрасовских захватчиков, Стресснера и Салазара из пьесы Е. Шварца «Дракон»? «Здесь игра без полутонов, не вполнакала, а во всю мощь души», — писала М. Строева[[514]](#footnote-515).

Даже в пародийном спектакле «Театр Аллы Пугачевой» зритель не скучал по какой-нибудь Анжелике, наблюдая «новый психологический, почти этнический тип русской женщины. Эта не то, что семью — эта и район, и область на хребет возьмет»[[515]](#footnote-516).

О принципах актерского искусства в студии Белякович говорит не только в эстетическом, но и в этическом плане (или даже организационном?): «На сцене актер должен быть в постоянном волевом напряжении… <…> требую от актеров самоотдачи — каждый раз играть, как последний»[[516]](#footnote-517). Но постоянное волевое напряжение — к каким результатам оно приводит в конструкции художественного целого? «Какая-то своя манера игры у нас, конечно, есть: жесткая, с укрупненным жестом, с точной подачей текста», — это способ игры, отличающий скорее гастрольные антрепризы, тяготеющие к «игре нутром», что подтверждает и такое неопределенное, не разработанное профессионально и технически требование Беляковича: «Актер должен нутром чувствовать стилистику любого спектакля»[[517]](#footnote-518). Ну должен, а что если не чувствует? Должен чувствовать!.. Сомнения в методологии подготовки актеров студии усугубляет и такой факт: «Занятий по актерскому мастерству в театре нет, весь “курс обучения” ребята проходят на репетициях и в спектаклях»[[518]](#footnote-519). А ведь почти все в студии — непрофессионалы.

В труппе такого типа должен быть корифей, звезда, на которой держатся все спектакли. Здесь был такой. За первые шесть сезонов он сыграл Гамлета, Хлестакова, Ланцелота («Дракон»), Мольера (в пьесе М. Булгакова), короля Карла (в «Жаворонке» Ж. Ануя), две роли в спектакле «Эскориал» по М. Гельдероду и Э. Олби, Кочкарева, Беранже (в «Носорогах»), в спектакле по Чехову, по «Владимиру третьей степени» Гоголя… Возможно ли такое? Столько концепций, такой диапазон. Какая индивидуальность, какой метод вместит это богатство? Хочется гнать от себя навязчивую аналогию с провинциальной антрепризой. И все же каким бы интересным и способным ни был воплотивший эти {227} роли актер, могли ли состояться все спектакли с его соло и какими они могли быть? И если они были не значительными в сценической истории названных пьес (что ясно из нашего времени: дело прошлое), то как могла в каждой из них всерьез состояться главная роль, все же не изолированная от всего остального?..

Виктор Авилов, пожалуй, единственный известный всем студийный актер периода 1970 – 1980‑х годов, и бум студийного движения конца 1980 – начала 1990‑х годов не проявил ни одного конкурента ему. Конечно, это феномен. Конечно, актер выразительный, своеобразный в фактурном и эмоциональном отношении, обладающий многими талантами, что доказывают и его работы в кино (например, в «Господине оформителе» О. Тепцова и в отечественной телевизионной «мыльной опере» «Петербургские тайны») и, кстати, сам факт работы в кино. Но в феномене Авилова много характерного и сущностного для студийного движения, и прежде всего — способ выявления, использования актерских данных, его природы, формирование амплуа, развитие техники игры.

Даже в инсценировке рассказа В. Шукшина «Миль пардон, мадам», в роли сельского «чудика» Броньки Пупкова (рассказывающего байку о том, как он стрелял в Гитлера, но промахнулся) Беляковичем была проделана очень показательная трансформация. «Текст старательно очищен от всех “снижающих” деталей в характеристике персонажа… актер в центре, все работает на него. Ничто не отвлекает от Бронькиной исповеди…» Вот уже байка стала исповедью, а воображаемое — как бы реальным: «Он снова [! — *Н. П*.] там, в бункере Гитлера»[[519]](#footnote-520), — верит актеру сопереживающий критик. В спектакле происходит полное смещение смысла, жанра и амплуа. «Хриплый голос рвется от волнения… <…> Крик на пределе, яростный, ненавидящий, полный мстительного торжества. В этом крике, стремительно распрямившейся фигуре, во вздрагивающей от выстрелов руке — разрядка предельного напряжения… <…> И актер заставляет нас поверить, пусть не умом, а сердцем: да, было». В этом описании стоит обратить внимание на отсутствие важнейших для шукшинской концепции категорий характерности и юмора, на эпитеты, связанные с эмоциональным рисунком роли, и на противопоставление эмоционального восприятия образа — аналитическому, на подавление первым второго. Это ведь характерно для амплуа первого героя, причем даже не в жанре триллера, а скорее — мелодрамы. «За редчайшим исключением, драматические герои Авилова жаждут отдать себя», — утверждает автор портрета актера[[520]](#footnote-521).

Так же, без юмора, достаточно прямолинейно романтизирован персонаж пьесы Э. Ионеско: «Одинокая фигура Беранже — Авилова, стоящая на темной сцене, а вокруг ревущий мир носорогов…», «герой {228} остается один и, по существу, в нем воплощается все лучшее, что есть в человечестве», «драматический конфликт между единицей и массой, между идеалом, который воплощают на сегодняшний день [?! — *Н. П*.] немногие люди [?! — *Н. П*.], и тем, чего хотят, алчут массы…»[[521]](#footnote-522), — в таком воплощении эстетика Ионеско разрушается, а театральное решение приближается к несложному действенному «силовому» кино: чтоб и экшен, и саспенс были на месте. С Гамлетом при таком подходе, правда, сложно — могут помешать некоторые недостатки в пьесе. Но Авилов — Гамлет не осмысляет «все происходящее в свете истории… <…> не справляется со знаменитыми монологами, они сильно сокращены или “промахиваются” актером, которому ближе живая боль Гамлета и высокий строй его непосредственных поступков»[[522]](#footnote-523). Образ Гамлета снижается, «такой походкой этот парень мог идти вам навстречу по Невскому или по улице Горького», актер в этой роли «обращается с текстом Шекспира как со своими собственными мыслями»[[523]](#footnote-524).

Портрет актера, написанный третьекурсницей ГИТИСа, интересно начинается — со встречи с ним, неизвестным ей на тот момент человеком: «Поднимаю глаза. Передо мной худощавый молодой человек. Но лицо! Резкое, неправильное, в первую секунду оно кажется некрасивым, однако до чего же выразительно! И редкой красоты волосы: длинные, очень густые, ярко-золотые. Стою и разглядываю почти в упор. Кто это? Несомненно, из артистической братии. Вряд ли актер — слишком заметная внешность — я бы знала. Тогда, наверное, музыкант. Или художник?»[[524]](#footnote-525) Яркость жизненного типажа не случайно показалась важной критику: в творческом портрете это признак амплуа героя. И это использовано режиссером в студии впрямую. Под это амплуа, к этому типажу приспосабливается решение спектаклей. Таков один из распространенных и типичных ходов студийной режиссуры. Авилов — хороший, заметный актер, но феномен Авилова — нечто иное. Это феномен несоответствия безграничных творческих амбиций режиссуры — реальным возможностям исполнителей.

Вопросы, действительно ли Белякович хотел стать аутсайдером и ради этого пренебрег карьерой очередного режиссера, стал ли он в итоге аутсайдером или все же остался очередным, — актуальны для большей части руководителей студий.

Вот Марк Розовский не усложняет своих мотивов организации студии. «Не скрою, студией хотелось заниматься по двум причинам: во-первых, вызвала отвращение работа в театральном официозе, а во-вторых, как говорится, достаточно “во-первых”. Говоря проще, не {229} хотелось служить в театре-учреждении, в котором все и вся на каждом миллиметре пространства, в каждую секунду должно было приспосабливаться к чьим-то (не моим) представлениям…» Однако бежать-то было как раз и некуда[[525]](#footnote-526). И дальше: «Студия!.. Жизнь не давала других вариантов, — вот почему прежде всего в этой форме нужно было оторваться от участия в орденоносном застое, прекратить “обслуживание” профессиональных коллективов своими театральными идеями»[[526]](#footnote-527). И еще определеннее: «Для меня и нас — я имею в виду своих сотрудников и друзей — студийность возникла от полной безвыходности, от невозможности реализовать свои заветные театральные идеи самым кратчайшим способом»[[527]](#footnote-528).

В 1983 году в московском Доме медицинского работника у Никитских ворот Розовский открыл такой театр, какой — в организационном смысле — удалось. И продублировал здесь свои решения спектаклей, искаженных, как он считает, на академической сцене («История лошади», «Бедная Лиза»). Но оказалось, что точность исполнения режиссерской партитуры начинающими и более или менее случайными актерами имела не только преимущества. Ведь Розовский не выдвигал никаких кардинальных идей изменения театрального метода. Он добился большей легкости жанра, возврата в театр легкомыслия и комических трюков, но в остальном возможности его труппы не стали значительными. Режиссер «пропустил» своих актеров через ГИТИС (официоз театральной педагогики, но, правда, занятия по мастерству вел сам). Награждение спектакля «Бедная Лиза» дипломом Малого театра, видимо, было воспринято как парадокс…

Пьесы, написанные Розовским специально для своей труппы, с точки зрения художественного языка едва ли представляют собой что-то уникальное. «Красный уголок» и «Концерт Высоцкого в НИИ» — бытовая комедия и скетч — носят репризный характер и требуют от исполнителей прежде всего типажной яркости. Трагикомический парадокс «Красного уголка», когда «положительная» воспитательница постепенно оказывается гораздо более потерянным и опасным человеком, чем воспитываемая ею алкоголичка, требует от актрис не более чем бытовой достоверности. «Безусловность» существования актеров и хоровое начало в спектакле не противоречат психологической школе. Режиссерские же приемы самого Розовского индивидуальны в той же мере, что и у любого человека этой профессии. Музыкальность построения действия — не исключение, а правило. Во время репетиций Розовский пользуется этюдным методом. В статье Ж. Авишай описана, например, репетиция спектакля, готовившегося по рассказам Гоголя. Свободная игра с нефиксированным текстом шла под дирижирование {230} Розовского — он определял ритм, расставлял акценты и постепенно создавал драматическую конструкцию сцены[[528]](#footnote-529). Характерная особенность: основная единица студийного театра — группа персонажей.

Эскапизм Розовского имел прежде всего мировоззренческий, политический смысл, объяснялся его биографией в 1970 – 1980‑е годы. Видимо, и его апологию студийности надо понимать прежде всего в общедуховном смысле и лишь в меньшей степени — в профессиональном: «Противостояние Студии театральному официозу — не момент, не временное явление, а вечный конфликт безумства творцов с расчетом конформистов»[[529]](#footnote-530). (Понять бы, где безумство художественное?) Еще более спорным в профессиональном смысле можно считать утверждение Розовского о том, что «студийность должна иметь (или воспитать) своего зрителя»[[530]](#footnote-531), ожидания от которого режиссер связывает с вопросами моральными: «чтобы он был порядочным»… и т. д.

Заявив о себе как об оппозиции государственному профессиональному театру, многие студии стали в эстетическом смысле его двойниками.

## Независимые театры

В то время как некоторые студийные двойники гостеатров формально повторяли их облик и слабо копировали творческие возможности, оставаясь, по существу, не более чем самодеятельностью, были, естественно, и другие. Радикальной революции формы они не произвели, авангардом в общественном сознании не считались, но имели широкое признание (хотя и недостаточное для того, чтобы быть учрежденными официально).

В отличие от предыдущих двух видов коллективов, театры, которые мы назовем «независимыми», были преемственно связаны с русскими актерскими школами XX века: «Человек» (впоследствии — Пятая студия МХАТа) — понятно, с психологической школой, «Театр» А. Левинского явно пытался возрождать принципы условно-метафорического искусства 1920‑х годов. Студийность в данном случае не свидетельствовала о разрыве с традицией, а создавала условия для ее естественного соединения с новым драматургическим материалом. Л. Петрушевскую не пытались играть ни в «Субботе», ни у Беляковича, ни у авангардиста Б. Юхананова…

Одна из самых значительных независимых групп под руководством Алексея Левинского существует в Москве с конца 1960‑х годов, некоторое время при Театре сатиры (где сам Левинский был актером), затем — в Студенческом театре МГУ, затем самостоятельно. Но дело, {231} конечно, не в длительности существования, а в основательности программы. Левинский изначально воспринимал театральное действие как реальность метафорическую. Сценическое время, ритм, мир предметов, пространство имели самостоятельную, сценическую содержательность. Понятно, что в этой среде и персонаж — не реальное лицо, но именно образ в театральном синтезе. Левинский определенно следовал условно-метафорической театральной традиции, ставил Апулея, Мольера, Шекспира, Достоевского, Брехта, Лорку…

«Мы пытаемся раскрыть феномен Театра в каждом произведении, у каждого автора. Сейчас главенствует психологический театр в упрощенном, поверхностном его понимании. Метафорическое мышление встречается очень редко, особенно в работе с актерами, — говорил Левинский. — Мы пытаемся найти целостность условного театра во всех его компонентах: постановка, исполнение, восприятие. Любое произведение для нас — материал для экспериментирования»[[531]](#footnote-532).

В большинстве спектаклей Левинского пространство создано по сущностно конструктивистскому принципу, т. е. создает новую реальность (чаще всего условными, скупыми средствами). Сценическое время сгущено. В «Гамлете», по словам критика, «чрезвычайная по насыщенности атмосфера, сотканная режиссером из взглядов, движений, звуков, ритмов и красок. Последовательно акцентированный режиссером принцип монтажа тембра голосов, звуков музыки, пронзающего луча софита и графически пластичной статики актеров ясно показывает: перед нами умело сконструированный мир»[[532]](#footnote-533). Способ игры, можно сказать, преемственно связан с идеями Неподвижного театра — играются не телесные воплощения, а символы действующих лиц. Все, что связано с житейским поведением, развоплощается, редуцируется. В спектакле по произведениям Брехта, Лорки и по старинным французским водевилям действовал тот каботин, который, возможно, был подсказан Левинскому мейерхольдовским манифестом «Балаган». Режиссер пробовал осуществить со своими студийцами и биомеханические этюды. Левинский смог повторить не только первоначальный технологический тренаж, но проник и в закономерности биомеханики как системы творчества. Ориентация именно на эту актерскую школу не случайна и глубоко соответствует духу спектаклей этой студии, которая называется «Театр». Не случайно так «просто» называется. «Театр должен быть лабораторией, каждый спектакль у нас — вариант, проба. А если пробовать стало нечего — его надо закрывать», — говорил режиссер[[533]](#footnote-534).

Короткое время существовал, мигрируя в пространстве, коллектив, у которого не было точного названия. Пьесу Л. Петрушевской {232} «Уроки музыки» впервые в Москве поставил Р. Виктюк в 1980 году в Студенческом театре МГУ. Оттуда труппу выгнали. Спектакль закрепился на некоторое время на сцене ДК «Москворечье», где те же исполнители с тем же режиссером сыграли одноактовки Петрушевской «Чинзано» и «День рождения Смирновой». Опять выгнали. Студия переместилась в ДК «Знамя революции».

Петрушевская оценивала спектакль так: «Очень люблю попадать сразу же на премьеру, и чтобы был праздник солидарности текста с актерами, режиссера с автором и всех вместе со зрителями. Но это очень дорогой и редкий товар — такое совпадение. Поэтому потрясающим событием в моей жизни была премьера “Уроков музыки”, когда мы все были ошеломлены: “Откуда они это знают?”… <…> А как они могут так играть? Соединение грубой жизни и света идеи озаряет сцену так, что этот свет не убавляется, сколько лет ни проходит со дня премьеры»[[534]](#footnote-535). Об «Уроках музыки» осталось и свидетельство Э. Рязанова: «Впечатление — даже не восторг, а шок, потрясение. <…> Это было очень точное и тонкое прочтение пьесы, — такой правды жизни в нашем театре до того времени я, наверное, и не встречал. И самое главное — поразительный актерский ансамбль. У зрителей терялось ощущение того, что перед нами — актеры, настолько достоверной была игра… всех участников спектакля, добившихся полной иллюзии того, что перед нами — “кусок жизни”… Не знаю профессионального театра, актеры которого смогли бы так сыграть эту пьесу… В. Талызина… прекрасная актриса с очень богатой, гибкой внутренней техникой, несколько выбивалась из ансамбля любителей, проигрывала им в этом самом “феномене достоверности”»[[535]](#footnote-536).

Судя по следующему спектаклю Петрушевской — Виктюка «Девочки, к вам пришел ваш мальчик» со многими из тех же исполнителей, впечатление производила не документальность сама по себе, не житейская достоверность, которой Талызина не могла якобы добиться. Тот театральный язык (почти ничем не предвосхищавший более поздние спектакли режиссера) условно можно было бы назвать синтезом психологического натурализма и театра жестокости. Метафорическая атмосфера вырождения во всех поступках и словах, и вне поступков, и вне слов как-то висела в воздухе. Активность действия, напор всех персонажей, агрессивные реплики, жесты подчинялись не какой-нибудь логике, пусть самой злодейской, но как бы спрятанной всеобщей безумной силе, для которой все действующие были марионетками, хотя и очень физически подлинными. Натуральность была не в частностях, не в поведении, интонациях или характерности персонажей или микросюжетах действия, она была как бы за всем этим, а все это было ее частными проекциями.

{233} Понимая спектакли Виктюка по Петрушевской как ярко театральные, мы можем с уверенностью отнести их к тому театру, который находит средства, чтобы по-новому и на новом уровне отразить то, что в профессиональном театре выглядит искусственным, заученным и стандартным. Эффект студии, стоящей как бы «ближе к жизни», тут, действительно, присутствовал, хотя и не в прямом виде изображения натуры. Это было правдиво, может быть, именно потому, что было всерьез театрально.

К той же Петрушевской студия «Человек» (основанная в 1974 г. в Москве) подошла после постановок вполне гротескного материала: «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина; «Картотека» Т. Ружевича, «В открытом море» С. Мрожека, «Маяковский» (по стихам и письмам поэта и о поэте). Непосредственно перед «Чинзано» были «Эмигранты» Мрожека. Этот путь — через абсурдизм — дал возможность перемешать планы действия. (Надо заметить, что такого подхода к «молодой» драматургии не имел ни один государственный театр, и, видимо, ставить ее рядом с А. Гельманом и М. Шатровым — одно дело, а рядом с Ружевичем и Мрожеком — другое.)

Итак, «на первый план в спектакле вышли фантазия, творчество, игра, “кайф”! Эти трое не напиваются, они творят! Это единственный доступный им, пусть уродливый, но все же способ проявления их творческого азарта, — писал А. Цимблер. — “Что-то” начинается… это импровизация, и в странной карнавальной клоунаде можно меняться ролями, можно забыть убожество и одиночество жизни, однообразную скуку житейских забот! <…> Честное чувство, что слова утратили смысл. <…> Демонизм игры, искусства. На весы легли: по сю сторону — одиночество, “правильность”, “прозябание” жизни, а напротив — фиглярство, маска, лицедейство, опиум игры и неизбежное прозрение — гибель»[[536]](#footnote-537).

Профессионалы — режиссер Р. Козак, поставивший «Чинзано», и артисты Г. Монуков, И. Золотницкий, С. Земцов — оказались более «студийными», чем многие участники самодеятельных групп, потому что нетривиальным был их творческий подход к материалу, нестандартным — метод.

Есть, видимо, своя логика в том, что настоящий шофер В. Авилов, руководимый стандартно мыслящим режиссером, в любой роли приближался к усредненному герою театрального боевика, а поставленные в абсурдно-гротескную ситуацию актеры мхатовской школы вдруг откопали в современной обыденной пьянке что-то незнакомое, почти метафизическое.

Независимым театрам удалось не только оторваться от господствующих репертуара, актерской школы и принципов режиссуры, но и {234} сформировать полноценные творческие программы, пусть только для себя, пусть только на время.

## Экспериментальные группы

Если такие режиссеры, как В. Белякович, М. Розовский, В. Спесивцев, О. Табаков, руководители московского и ленинградского университетских театров-студий, используя скудные материальные возможности и скромные данные самодеятельных артистов, создавали коллективы, модель которых не отличалась принципиально от стандартной профессиональной труппы (просто свой театр), то совсем другим был путь студийных групп, вовсе не претендовавших на значительность своей деятельности и законченность результатов.

По существу, ими была переосмыслена функция театра.

В небольших экспериментальных группах, не обязательно обращенных к широкому зрителю, уходили от понимания театра как духовного послания человеку, думали больше о собственных творческих интересах, о самих себе и о цеховых проблемах. Сыграть отсутствующих на казенных сценах Э. Олби или П. Вайса, даже А. Володина, попробовать эффект брехтовского отчуждения, окунуться в жанр эксцентриады — эти и подобные, в общем, вполне формальные задачи становились значимыми в контексте отечественной театральной жизни. Независимо от уровня выполнения, они уже сами по себе становились фактом театральной жизни.

Многие художественные модели западного театра, не воплощенные у нас на профессиональной сцене, а также оборванные традиции русского нереалистического театра именно в студиях были по-своему опробованы, хотя чаще всего без индивидуального осмысления. Актеры завидовали студийцам, игравшим Н. Эрдмана, Л. Петрушевскую, С. Беккета и стремились участвовать в их спектаклях (В. Талызина — в «Любви» Петрушевской в Студенческом театре МГУ, К. Датешидзе — в «Самоубийце» («Синий мост»), А. Толубеев и С. Лосев — в «Марате / Саде» П. Вайса в Студенческом театре ЛГУ…) — новые творческие задачи притягивали актеров.

После гастролей в СССР Марселя Марсо конец 1960‑х и все 1970‑е годы прошли под знаком пантомимы. Это было существенно для нового взгляда на актерское искусство вообще, и не только для тех коллективов, которые ограничивались чисто пластическим театром. Тезис создателя пантомимы Этьена Декру, определявшего это искусство как «суть способа драматической игры», не мог не стать весьма актуальным в эпоху торжества реалистической актерской школы. Тут вспомнили и учли историю пантомимы в России, в частности, в творчестве Вс. Мейерхольда и А. Таирова, и лозунги вроде «слова в театре — лишь узоры на канве движений», позволившие преодолевать формальную ограниченность актерской школы, причем не в каком-то особенном типе театра, а именно в драматическом.

{235} Не будем закрывать глаза на то, что для большинства групп пантомимы вовсе не характерна такая программная дальновидность. Их эксперименты ограничивались отработкой специфической техники и круга приемов, позволявших показывать пластические этюды; следующих этапов воспитания драматического актера условно-метафорической традиции не предполагалось.

В каждой группе начинали с тренажа пластических возможностей, с познания нематериального пространства: оказывались в «клетке», перетягивали «канат», шли по «песку», надевали «маску». Ставили трюковые или по-детски игровые сценки… Несмотря на кажущуюся незначительность, эти опыты постепенно внедряли в сознание зрителей новое понимание актерской техники и — более широко — актерского творчества, отвергая главные атрибуты «профессиональной» педагогики: психологизм, правдоподобие, характерность, переживание и т. п. (естественно, в том понимании, в каком их культивирует психологический театр).

Без этого этапа не было бы пластических спектаклей типа «Ромео и Джульетта» в Театре пантомимы «Арлекин» Г. Бабицкого, «Личная жизнь» в «Терра мобиле» В. Михеенко, «Каникулы Пизанской башни» в Студии пластической импровизации О. Киселева и др. — не было бы развития этого вида театра, о котором еще пойдет речь дальше, в связи с более универсальными концепциями сцены.

Экспериментальные студийные театры чрезвычайно различны. Значительным для зрителей 1970‑х годов явлением был театр «Studeo» при ЛИИЖТе, созданный режиссером, до этого стажером Театра на Таганке, В. Малыщицким. Хоровое публицистическое действо, аскетичное, поставленное по прозе, с жесткой фиксацией внимания на тексте, смысле, идее — таким был этот «бедный» театр, прошедший путь от студенческой самодеятельности до государственного Молодежного театра. К послебрехтовским формам условного дидактического и в то же время игрового зрелища стремился в Студенческом театре ЛГУ В. Голиков, поставивший впервые «Ужасную историю преследования и убийства Марата, разыгранную больными психиатрической клиники в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» П. Вайса, «Любовь» Л. Петрушевской, «Зверя» М. Гиндина и В. Синакевича. Этот театр казался тогда смелым и неординарным по образному языку. Где еще тогда показывали несколько вариантов трактовки одной пьесы («Девочки, к вам пришел ваш мальчик» Л. Петрушевской), когда разные исполнители находили в переигранной сцене иной смысл (как тут не вспомнить М. Фриша?); где еще зрители должны были выходить из зала в другое помещение, в котором был наворочен хаотический беспорядок, как после мировой войны и где лежали десятки тел, — чтобы «сыграть» эти роли, на каких-нибудь десять минут специально приезжала вся студия?..

Многие студии ограничивали свои эксперименты одной из структур театра: психофизика рождения речи (Студия под руководством В. Косенковой на улице 25 октября, Москва) или пластическая импровизация {236} как внебытовая содержательность театрального движения (Студия под руководством О. Киселева при Московском драматического театре им. А. С. Пушкина). В конце 1970‑х годов стали возникать и студии, являвшиеся театральными лишь по названию, а по существу — культивировавшие дзен-буддистскую медитацию (для чего использовались различные пластические и вокальные ритуалы, изначально связанные с театром — в самом широком его понимании; такой была, например, студия «Канон», работавшая в Москве в середине 1980‑х годов под руководством В. Мартынова).

Диапазон интересов экспериментальных театральных групп был неизмеримо шире, чем диапазон существующих школ театральной педагогики. Воплощение нетрадиционных идей редко было убедительным и исчерпывающим, но не в этом была цель опытов.

Экспериментальные группы были ближайшим подступом к театральному андеграунду.

Режиссер Э. Горошевский, ученик — как ни странно — Г. Товстоногова, в своем «Театре реального искусства» (1983, Ленинград) вплотную подходил к концепции символического спектакля. Знаки действия «стыковывались» в интеллектуальном осмыслении. Но и ставил Горошевский прозу А. Битова, Г. Борхеса, М. де Унамуно, в которой смысловую нагрузку несет не сюжетное действие. Музыку к спектаклям писал С. Курехин. Перед актерами стояла задача обращаться к фантазии зрителя. Сложная метафорическая партитура спектаклей требовала от актеров беспредметности игры, которой они вовсе не были обучены и (может быть, за исключением И. Лепихина) которую так и не смогли постичь. Театр не нашел своего зрителя, что, кстати, характерно для большинства экспериментальных групп.

«Театральная лаборатория», созданная В. Максимовым (1984, Ленинград), реконструирует театральные языки авангарда, например, А. Арто или И. Терентьева.

Радикальность некоторых экспериментальных групп могла уничтожить феномен искусства как таковой.

И здесь, видимо, уместно вспомнить слова И. Терентьева, которые любил цитировать режиссер М. Левитин (не допущенный к работе в Театре-студии МГУ): «Переписать, перепечатать, перечеркнуть, переставить, перенять, перепрыгнуть и удрать»[[537]](#footnote-538).

«Наши спектакли моделируют процессы, происходящие в человеческом сознании. Кто бы ни был наш герой, монах-расстрига, известный писатель, видный ученый или председатель колхоза, он напряженно, я бы сказал, яростно мыслит»[[538]](#footnote-539), — формулировал один из моментов {237} своей студийной программы С. Кургинян («На досках», Москва). Нетрудно заметить, что логика Кургиняна не вполне укладывается в границы театра. Преследуются цели, не имеющие отношения к художественным: «Вся наша работа — эксперимент, в котором как равные партнеры участвуют и актеры, и зрители»[[539]](#footnote-540). Сегодня, ретроспективно, после попыток социального моделирования, предпринимавшихся Кургиняном, его ранние опыты над живыми людьми в театральном зале представляются знаменательными. С большим уважением, трогательно описывала журналистка особенного зрителя этой студии середины 1980‑х годов. Вот Е. Харитонова, которая «приходит в зал, как на работу — из вечера в вечер», и сама утверждает, что к спектаклям этого коллектива зрителю надо готовиться так же серьезно, как и актеру, и это, по ее мнению, положительно отличается от других театров, где зритель смеется, плачет, а потом задумывается над тем, что вызвало его переживания[[540]](#footnote-541). И руководитель, и зритель, и актеры этого коллектива четко выговаривают, что спектакль представляет собой некий процесс мыслительной деятельности.

Например, один из «спектаклей» имеет жанровое определение: «драма-вспоминание», не «вос-», а именно «вспоминание» (пусть литературная основа не так оригинальна — «Берег» Ю. Бондарева). Может ли «вспоминание» быть художественно содержательным — вопрос сложный.

Что же в таком действии представляет собой актерское творчество? Мария Мамиконян, которая работала в студии с самого начала (1967) и впоследствии вела уроки у новичков, сформулировала один из принципов довольно неожиданно: «Каждый из нас решает на сцене какие-то свои собственные проблемы. Я не хочу сказать, что это происходит на каждом без исключения спектакле и, сойдя со сцены, мы уверены, что нашли все ответы. <…> Новое может открыться неожиданно, даже в финальной сцене, а импульсом к этому может быть простое слово»[[541]](#footnote-542). Руководитель Студии проводил с участниками постоянный «психофизиологический тренинг» (заметим: не актерский). В этом ему виделось «синтетическое воспитание актера нового типа»[[542]](#footnote-543). Может быть, было бы точнее в данном случае говорить не об «актере», но об участнике вечеров (или собраний) в Студии.

З. Владимирова писала, что в представлениях-чтениях прозы главенствует хоровое начало. В программках не указывается, кто кого играет. Из хора «то и дело выделяются чтецы, повествующие о том, что произошло с героями, а те в это время “выражают на лице” соответствующие чувства»[[543]](#footnote-544). Такой принцип, видимо, был единственно приемлемым {238} для специфического репертуара кургиняновского коллектива. К 70‑летию Октября, например, Кургинян писал пьесу «Конспект науки логики», по его собственному выражению, о том, «как Ленин конспектирует Гегеля и почему занимается диалектикой»[[544]](#footnote-545). Конечно, это крайний пример, но он показывает тенденцию: разрушение собственно театрального начала в действии и, соответственно, в актерском существовании. Недаром сам Кургинян говорил о своем стремлении к «знаковой режиссуре»[[545]](#footnote-546).

У Кургиняна «действие на сцене развивается неторопливо, порой достигая ритма замедленной киносъемки, актеры не общаются друг с другом, а обращаются непосредственно в зрительный зал, как на концертной эстраде»[[546]](#footnote-547).

Например, со сцены звучит весь текст «Бориса Годунова», включая титульный лист пушкинской рукописи и все ремарки. Как звучит? «Либо невнятно проборматывается, либо с пулеметной быстротой выпаливается исполнителями на одной интонации, бесцветными, тусклыми голосами», — писала Н. Балашова, характеризуя всю постановку как серию «аллегорических пантомим, наглядно иллюстрирующих развитие драматического сюжета»[[547]](#footnote-548). Сам постановщик не склонен выстраивать все свои идеи внутри драматического действия, он даже считает, что «все, что происходит в зале — это еще не сам разговор, скорее — повод»[[548]](#footnote-549). Кургинян декларирует создание «интеллектуального театра». Это довольно странное развитие полученного образования, ведь он — выпускник Щукинского училища, а его студия была организована почти одновременно с приходом Ю. Любимова со своим курсом в Театр на Таганке в 1967 году.

В названии студии — «На досках» — видится жесткий смысл, мрачное для актеров предзнаменование. Если актер будет моделировать процессы, происходящие в сознании Ленина в тот момент, когда тот конспектирует Гегеля, а зритель, предварительно готовясь по первоисточникам, каждый день, как на работу, будет приходить в эту «лабораторию» и при этом актер будет решать свои собственные проблемы — все это будет только поводом или вспоминанием… Театральная содержательность актерского искусства примитивизируется, взамен же появляется некий гипотетический феномен психологического (даже психоаналитического) воздействия актера на зрителя. Во всяком случае, это не художественные механизмы общения. Кургинян мечтал еще и о каких-то собраниях зрителей после спектакля.

{239} Так или иначе, ничего из этих экспериментов не вышло. По крайней мере — для театра как вида искусства.

## Авангард

Понятие «авангард» условно и ответственно, а главное — относительно. Но все же имеет смысл подчеркнуть общее значение некоторых театральных экспериментов.

Лишь некоторые театральные студии 1970 – начала 1980‑х годов повлияли на дальнейшее развитие какой-то линии театра, не ограничились решением конкретных задач конкретного коллектива.

1970‑е годы принесли все большее усложнение форм метафорического театра. Актерскому театру это возвращало возможности, не использовавшиеся чуть ли не полвека.

«Мне интересней, когда человек *молчит*. Вот сейчас я, говорящий, предельно неинтересен, *потому что определенен*. Более или менее чувствен, более или менее эмоционален, более или менее разумен. Когда же молчу, то дарю собеседнику надежду и повод для анализа, размышлений и понимания»[[549]](#footnote-550), — сказавший это Г. Мацкявичюс, создатель Московского ансамбля пластической драмы (1973), пытается самым прямым путем вести актера в миф. В основе спектакля «Красный конь» была живопись Дега, Тулуз-Лотрека, Мунка, Петрова-Водкина, Рериха, Гуттузо, Фалька.

Живопись, поэзия (Шекспир, Блок), музыка, проза находят иносказательное действенное выражение. Лепка скульптуры в «Преодолении», скачка в «Звезде и смерти Хоакина Мурьеты», путь патруля во «Вьюге» стали формообразующими. «Казалось бы, невозможное в театре оживало на ваших глазах… Вы постигали, как Микеланджело создает прекрасного и грозного Давида из своего двойника, из второй ипостаси своей, из себя самого; вы видели кавалькады всадников, в карьер несущихся по скалистым плато Чили и Калифорнии, раскачивающуюся палубу и рвущиеся с рей паруса застигнутого штормом корабля; вы слышали флейты, гитары и скрипки любящих душ, шепоты, стоны и крики любви, глумливое ржание пошлой толпы…»[[550]](#footnote-551).

Мацкявичюс, имеющий три театральных образования: режиссерское (причем, гитисовское, у М. О. Кнебель), пантомимическое (у Модриса Тенисона) и хореографическое, синтезирует разные языки видимой выразительности актера. Формы его театра развернуты во времени и пространстве. Он ставит перед актерами задачу перевода на язык зримого и музыки Бриттена, Скрябина, Баха, Стравинского и поэзии Данте, Микеланджело, Превера. Он требует триединства живописности, {240} графичности и скульптурности — психологической выразительности и аналитического отношения к образу. Все иноязычное для театра должно быть переведено в действующие динамические образы. Так, в спектакле по блоковским «Балаганчику» и «Двенадцати» «пластическим лейтмотивом, соединившим обе эти части в единое целое, стала вьюга, этот стремительный смертельный и очищающий порыв. Вьюга то налетает и разбрасывает людей, то собирает их в единый и грозный смерч», — писал А. Прохоров[[551]](#footnote-552).

Среди технических требований, которые предъявляются актеру, участвующему в спектакле такого типа, — абсолютная выразительность осознанных заданий. Е. Маркова в статье о театре Мацкявичюса утверждала, что актерскую квалификацию, профессиональность тут не может заменить ни интуиция, ни природный дар. Следовательно, закономерно, что артисты театра получили и драматическое, и цирковое, и хореографическое образование[[552]](#footnote-553). В. Щербаков называет главным принципом актерского существования такого типа «максиму правды чувствования в ситуации органического молчания»[[553]](#footnote-554).

Понятно, что все эти задания актером пластической драмы не могут быть выполнены. Но в них — общее, перспективное направление, по которому развивается техника условного театра. В. Щербаков убедительно характеризует театр Мацкявичюса не как коллектив какого-то специфического, отличного от драмы, вида театра, но — по аналогии с режиссерами первой половины века — как ступень развития синтетического театра, который вернет себе и слово, но на новом уровне, как часть метафорического целого. (Впрочем, уже в спектакле «И дольше века длится день…» Мацкявичюс ввел словесный текст…)

Экспериментальной по существу была в 1970‑е годы программа еще одного пластического коллектива, известного сегодня, благодаря телевидению, с внешней, даже эстрадной, стороны, — «Лицедеи» В. Полунина (Ленинград). Однако жанровое определение «клоун-мим-театр» имеет далеко не ординарную природу.

На вопрос «Что Вы считаете в работе клоуна главным?» Полунин отвечал не как клоун. Главным он назвал «образ. Все остальное — довесок»[[554]](#footnote-555). Более того, он утверждал, что образ стал центральной идеей их театра.

Театральная природа, на которой основывались спектакли «Лицедеев», подчинялась логике драматического искусства в большой исторической перспективе (балаган, комедия дель арте, монтаж аттракционов, арлекинада символистской режиссуры).

{241} Полунин рассказывал, что после вполне типичных для концертной пантомимы опытов конца 1960‑х годов он и его первые партнеры были воодушевлены замечанием Марсо о том, что Чаплин победил, когда нашел центр своих композиций — образ Чарли, а он сам — Бипа. С тех пор для артистов этой группы главным стало — выдержать логику созданных образов, а сюжеты придут сами, из столкновения героев[[555]](#footnote-556). Классическая схема импровизационной комедии предусматривает для лицедеев (в кавычках и без них) путь к выстраиванию столкновений, конфликта, сюжета — т. е. к полноценной драматической структуре.

В спектаклях театра существовала своя драматургия игры, дававшая смысловую опору развитию образов в рамках представления, например, логика ребенка — в «Фантазерах», логика искусства — в «Чурдаках» (где действующие лица — старые клоуны)…

Полунин признавался, что артисты его театра не любили выступать в больших залах, идеальным для них был их собственный зал (хочется сказать, обойдя организационно-административные стандарты, — театр) в Ленинградском Дворце молодежи. Кстати, и Академия Дураков, созданная Полуниным много позже, в 1990‑е годы, была заведением камерным, студийным, почти элитарным, наибольшая часть работы которой связана с рабочими просмотрами коллег, работающих в разной эстетике и разных жанрах, далеко не только юмористических.

Важным принципом «Лицедеев» как театра, полноценно представлявшего традицию условно-метафорическую драматическую традицию, явилось и то, что Полунин пытался раскрыть в каждом из актеров «целый мир»[[556]](#footnote-557). Индивидуальность, самостоятельность и содержательность актерской игры как специфического языка театра утверждались теоретиками условного, синтетического театра.

Современный исследователь считает, что метод этого театра — доведение до абсурда «*типических черт характера персонажа*» (категория, требующая драматической основательности). Критик отметил искреннюю веру исполнителей в заправдашний драматизм сценических перипетий, переживаемых их героями, и даже «трагический диссонанс» между комической внешней формой персонажа и «драматической внутренней сутью»[[557]](#footnote-558). Вывод звучит совершенно парадоксально, если до этого «Лицедеи» воспринимались как звезды эстрадных концертов: «Полунин и его партнеры — актеры психологической правды, мастера “душевного реализма”»[[558]](#footnote-559).

В системе ценностей доперестроечной актерской школы лишь психологическая подлинность понималась как содержательная структура {242} драматического искусства. Введение в эту систему ценностей театра «Лицедеи» особенно интересно тем, что выявляется нестандартная природа драматического. Основа спектаклей «Лицедеев» — театральная, но — импровизационно игровая.

Знаменитая сценка, строящаяся на реплике «Низ‑з‑з‑з‑я‑я‑я!», родилась (как обычно у «Лицедеев») из закулисной игры, когда Л. Лейкин всем на все говорил «Нельзя», но кто-то неожиданно огорошил его своим распоряжением «Льзя!». С тех пор эта сцена не режиссируется. Вел после первоначальной ситуации, о которой сговорились, всегда идет незакрепленным.

Пример характерен для метода театра. Полунин называет это «театром свободной структуры»[[559]](#footnote-560) и утверждает, что в их спектакле сюжет не важен, драматургия не должна ограничивать актеров; важно — «как». Форма игры приоритетна в семантике представления, и это — драматургический принцип.

«Лицедеи» стремятся к синтетическому и тотальному типу театра, который выходит за общепринятые рамки содержания и впечатления. Здесь важно и интересно, как вне сюжетной сцены Полунин стоит на сцене и молчит, как А. Орлова и Р. Городецкий выносят стулья для следующей сцены, как зрителям в фойе продают камни с надписью «На память об Сочах» или заведомо фальшивые билеты на концерт, которого никогда не будет. Игра имеет свой текст и свой контекст.

Важно и по-своему конструктивно для спектаклей «Лицедеев», видимо, и то, что в театре нет репетиций, нет и сценария спектакля, так как логика внутренних связей и артефакт не предполагают существования без зрителя, вне ситуации игры с ним. Импровизация в этом случае становится не только возможностью варьировать исполнение, но и типом театрального содержания, конструктивной основой игры.

Способ коллективного создания спектакля (правильнее сказать — основы спектакля) предполагает у «Лицедеев» раз в две недели творческие праздники, из которых и выбираются импровизационные темы будущего целого. (Характерно, видимо, что джазовый принцип композиции в эти же годы доминировал и в спектаклях А. Васильева, а потом его учеников.) Персонаж такого спектакля, естественно, будет разрушать обыденную логику и последовательность человеческого существования. Остроумно замечено о маске Асисяя: с его точки зрения, «нормально корчить рожи, подпрыгивать от удовольствия и приседать от страха»[[560]](#footnote-561).

Та же, противоположная обыденной, «драматургия» существования может объединять и группу персонажей, и делать, так сказать, всю игру — например, в спектакле «Чурдаки», посвященном известному в 1920 – 1930‑е годы клоунскому трио Фрателлини. Здесь действуют клоуны, {243} которые всю жизнь веселили и разыгрывали публику, и хотя теперь уже нет зрителей, остановиться не могут. Они «нанизывают… бусины импровизаций на нитку бесконечного времени, пока один из играющих не “въезжает” с разбегу в какую-нибудь свою старую репризу и становится неинтересен для остальных, уже не раз видевших эти трюки». «Прекрасно сознавая противоестественность жизни с маской на лице, они постоянно пытаются сбросить ее, вырваться на свободу из оков придуманного образа. Но тщетная яростная борьба со своим двойником (в конечном счете — с самим собой, ибо маска в данном случае есть не что иное, как самим собой придуманная идеальная манера поведения в бездушном мире), лишь исказила клоунскую улыбку, превратив ее в трагический оскал…»[[561]](#footnote-562).

Игра ассоциациями, игра в трансформацию логики становятся у «Лицедеев» главным содержанием актерского действия. И хотя языки других театральных систем заимствуются и технические традиции используются, логика связи предполагается своя.

Истоками «Лицедеев» уже не раз были названы комедия дель арте, малоизвестные приемы эксцентриады Фрателлини. Но лексика игры принципиально не знает границ. Полунин не находил нужным ограничиваться лишь эксцентрикой и клоунадой, театром без слов: иногда лицедеи говорят, а Н. Терентьев и поет, причем в обоих случаях — абракадабру.

Начинал коллектив в 1970 году с довольно традиционной техники пантомимы, но свою школу Полунин и партнеры создавали сами (только у Г. Войцеховской было профессиональное актерское образование со специализацией по пантомиме). И тип образа, и техника, и композиция зрелища «Лицедеев», многое заимствовав у М. Тенисона, Л. Енгибарова, не говоря о Марселе Марсо, развивались в соответствии с эстетическими тенденциями 1980‑х годов. Они отличаются большей эксцентричностью, апсихологизмом и ассоциативной свободой.

И. Авербах заметил, что в спектаклях Полунина «дважды два могло равняться чему угодно». Если один и тот же спектакль смотреть несколько раз, то можно было заметить, что «повторялись только темы, но развитие сцены каждый раз было непредсказуемым»[[562]](#footnote-563).

Несмотря на кажущуюся специфичность пантомимического языка, в спектаклях Полунина можно обнаружить непрямой художественный дискурс, который разрушал и обновлял психологический театр.

Хотя свой театр Анатолий Васильев смог открыть только в 1987 году, его идея, так точно выраженная в названии «Школа драматического искусства», носилась в воздухе и была легендой почти полтора десятилетия.

{244} «Нет иного, видимо, пути, чем двигаться индуктивно. От малого к большому, постепенно складывая алфавит профессиональной грамоты от “А” к “Я”, снизу вверх, пытаясь освоить профессию прежде на самом нижнем этаже. Можно этап, на котором мы сейчас находимся, зафиксировать так: таланты, индивидуальности не нужны. Это есть. Это приложится. РЕМЕСЛО! Элементарное профессиональное умение!»[[563]](#footnote-564), — говорил Васильев своим ученикам, этим, собственно, определяя идею студийного движения. В многочисленных выступлениях и интервью, а также на учебных занятиях, которые конспектировались и частично публиковались, Васильев детально объяснял, какие идеи он хотел бы воплотить в своей актерской школе. Режиссер исходит из нового типа взаимоотношений в реальности и нового типа личности, не поддающихся отражению при помощи классического ведения действия, которыми владели до последнего времени режиссура и актерское искусство. Эти новые реалии действительности, уже проработанные новой драматургией, вступают в новые же соотношения, и все это требует на сцене и новых возможностей театра, отличных от тех, что завещали полвека назад великие предшественники. Сама идея театра для Васильева подвижна.

Васильев так характеризует героя своего театра и способ его существования в реальности (т. е. объект своего театра): «Представитель интересующего меня типа внешне беспрерывно меняется. Он динамичен, его жизнь как бы состоит из множества микроотрезков, в каждом из которых бытие определяется различными внешними обстоятельствами, нередко случайными. <…> Сейчас обычен разговор в компании сразу с тремя-четырьмя собеседниками: этакий вольный, легко перелетающий с предмета на предмет. <…> Персонажи, как бы лишенные сквозного действия…»[[564]](#footnote-565)

Васильев кардинально пересматривает идею выразимости конфликта, мотивов, внутреннего состояния персонажа. Его актер должен играть как бы совсем другое, чем тот, который ищет в роли целесообразность, последовательность и содержание, происходящее из конфликта. Еще в «Первом варианте Вассы Железновой» (по М. Горькому) и во «Взрослой дочери молодого человека» В. Славкина режиссер разделил действие на два несовпадающие плана. Как главный действенный план он вводит «поверхность», которая прямо не соотносится с внутренними проблемами, конфликтами, борьбой и т. п. Этот игровой и подверженный случайностям план — «легкое и правдивое движение во внешнем слое поведения и общения». «Внутренняя» же атмосфера репетируется отдельно, а в спектакле она присутствует не в этом, отрепетированном, открытом виде, а подспудно[[565]](#footnote-566). Другими словами, артист {245} ощущает цель всем существом, «цель неясна, она только предугадывается. Играется повседневность в самых мельчайших ее колебаниях, изменениях»[[566]](#footnote-567). Васильев приводил пример: А. Филозов — Бэмс как раз играет в сцене встречи с Э. Виторганом — Ивченко два состояния одновременно: и не выносит его, и радуется возможности расслабиться с бывшим однокурсником.

Все это кажется похожим на классический психологический театр с его двумя планами, однако в этих относительно ранних выступлениях еще не проглядывает тенденция ко все большему развоплощению этого как бы внутреннего плана, как в джазе (который всегда составляет музыкальную структуру Васильевских спектаклей, музыкальный руководитель которых А. Козлов), где тема практически исчезает в вариациях, но остается невидимой (т. е. неслышимой), несущей импровизацию конструкцией. При этом «актер как будто играет атмосферой. Он учится излучать атмосферу»[[567]](#footnote-568).

В «Серсо» тема практически не звучала. А «поверхностей» было множество: про что-то играли в серсо, про что-то пели номер из оперетты Листова «Севастопольский вальс», про что-то читали чужие письма, про что-то перебрасывались несвязными репликами — фразами из путеводителя, из «Каштанки», рассказов о своих ближайших планах. И «атмосферой» все сыграли.

В. Славкин рассказывал о том, как был сделан II акт пьесы, недорепетированный и в итоге не вошедший в спектакль, но очень показательный как метод актерской игры: «Бесконечный танец и непрекращающийся диалог, колонисты и легкие, развинченные — чего там, ребята, танцуем буги-вуги, трепемся, трепемся, трепемся, трепемся… Пока не напарываемся на идею совершить ритуальное убийство, которое, в свою очередь, прерывается появлением неизвестного старика» (имеется в виду игра в Павла I, когда Паша надевает на голову парик). «В “Серсо” соседствовали самые разные жанры, стили и компоненты, вплоть до цирка, кабаре, оперетты. Смелое соединение инородных тел — один из принципов Васильевской режиссуры. Был бы у нас еще и исторический маскарад»[[568]](#footnote-569).

В методе Васильева постепенно развивалась воплощенная в театральную форму философия игры. Еще о «Взрослой дочери…» он говорил (вопреки всем), что «спектакль выстроен в стилистике игрового, а не бытового театра. Неверно говорить о “Взрослой дочери…” как о театре бытовом»[[569]](#footnote-570). О «Серсо» он скажет еще весомее: пьеса «давала возможности для чисто игрового театра, потому как все в ней игра — {246} игра в жизнь, которую разыгрывают, проигрывают и… Вот это “и” для меня самое главное»[[570]](#footnote-571). (Красиво сказала А. Гербер: «… фарсовая мелочь разменивается на тысячную купюру трагедийного существования».)

А в «Шести персонажах в поисках автора» способ игры отражается от бесконечно переворачивающейся реальности вымысла. В одном спектакле несколько актеров играют (разумеется, по-разному) одних и тех же персонажей, манера игры актеров, которых играют актеры, меняется… В общем, реальности нет как таковой, потому что она ведь может быть только в воплощении, а воплощение обманно. Но есть игра. И в ней много подлинных страстей и бед.

А. Васильев задает условия, кажется, очень долгой игры.

\* \* \*

Обратная перспектива позволяет увидеть, куда вели пути театральных студий 1970 — первой половины 1980‑х годов. Вспомним еще раз классическое предназначение студии, путь из которой воспитанным в ней актерам один — или в новый, лишь ими созданный театр, или в никуда.

Едва ли кто-нибудь станет доказывать, что новый театр, авангард 1980 – 1990‑х годов, был подготовлен коллективами Кургиняна, Табакова, Беляковича, Розовского. Если эти театры и не перестали существовать к 1990‑м годам, то эстетически они остались связаны с эпохой, их создавшей.

Характерно, что руководители студийных театров становились театральными педагогами вполне академического направления. Студия «Человек» превратилась в Пятую студию Московского Художественного театра, доказав как будто, что все пути ведут в «пятый Рим».

Р. Виктюк, покинув самодеятельность, кардинально сменил творческую ориентацию; невозможно найти в его эстетизированных зрелищах отзвук «Уроков музыки» и уроков Л. Петрушевской, как и того способа актерской игры, который позволял противопоставлять разные степени метафорической правды. Его нынешний театр, как ни странно, подсказан чем угодно, только не его собственным студийным опытом.

Авангард конца 1980 – начала 1990‑х годов определялся мироощущением новой реальности — вышедшей за пределы музыкального пространства эстетикой рок-культуры, буддизмом и переориентацией на зрителя, не искушенного в традиционном театральном искусстве. И все же в фундаменте этого авангарда дремала генетическая память невербальности театра пластической драмы, импровизационного потока {247} смеховых ассоциаций «Лицедеев», джазовая вариативность смысловых мотивов «Школы драматического искусства».

Отдельного изучения заслуживает «Школа…» Васильева, ставшая истоком нового театрального мышления совершенно непохожих режиссеров, от мастера антирепрезентативной пластики Г. Абрамова до создателя нового ритуала Клима и петербургского режиссера 1990‑х годов А. Галибина, кажется, еще более свободного, чем его учитель в театральной игре и еще более жесткого в противопоставлении художественной и жизненной реальности.

Самый модный ученик Васильева Б. Юхананов говорил о некоторых настроениях режиссеров нового поколения: «Театр сегодня не может существовать замкнуто, он должен жить шире, чем собственно театр. <…> Одна музыка кончилась, а какой будет другая — неизвестно. Но ее необходимо найти. Я не знаю, какой она должна быть, эта музыка, но я знаю, что в нее должно войти все — и мое реальное существование, и мое ирреальное существование. И только на пространстве этих смыслов можно говорить о жизни. <…> Актеры должны реально играть рок… Они превратились в группу, причем, в полистилистическую группу…» В Школе драматического искусства — «та территория, на которой театр выясняет собственные свои основания. И только выяснив их, можно будет идти дальше»[[571]](#footnote-572).

Есть, видимо, закономерность в том, что создатель нефольклорной (в смысле изначально нового художественного языка) группы «Дерево» А. Адасинский занимался у В. Полунина, играл в рок-группе «АВИА», увлекался японским танцем буто и все это синтезировал в своих спектаклях парареального ритмического воздействия на зрителя…

\* \* \*

В 1986 году ситуация в студийном движении резко изменилась. Произошло примерно то же, что и после Октябрьской революции. «Правое» и «левое» искусства поменялись местами в культуре. Студийное движение, все же объединенное до того отрицанием — идейности, реализма, психологической актерской школы, литературности, — само стало естественной нормой и получило мощную общественную, зрительскую, критическую поддержку.

Число новых театральных групп «левой» ориентации, существовавших с 1989 года два‑три сезона в Москве и Ленинграде, — около {248} четырехсот. Изменилось соотношение творческих ориентации: появилось много собственно авангардных групп.

Сохранилось большинство студий, о которых говорилось в этой статье. Ученики А. Васильева — Б. Юхананов, Г. Абрамов, В. Клименко и другие — создали совершенно непохожие на «родительскую» студии. Появились и новые стимулы и источники рождения театральных идей, программ, студий, качественно новые явления зрелищных искусств.

# **{****249}** Н. Таршис Актер и музыка на драматической сцене 1960 – 1980‑х годов

Древняя привычка к музыке давно возвращена театру, он верен ей и сегодня. Музыка умеет быть то непритязательной, то странной; порой она материализуется едва ли не в приводные нити театра марионеток, столь же жестко регламентируя действия драматического актера. Все же очевидно, что «музыкально-пластический» сюжет драматической сцены 1970‑х станцован и спет, отошел в прошлое, явил собой некую целостность, ограниченную историческими рамками, — и, безусловно, оставил художественный след.

Вернее сказать, тот, уже исторический, феномен складывался из индивидуальных вариантов как архипелаг из островов (а это именно острова: чаще всего музыкальные постановки — особая часть афиши театра, своего рода театр в театре; так у Марка Захарова, Игоря Владимирова и, скромнее, у Георгия Товстоногова, Адольфа Шапиро и других — их актеры существовали в двух стихиях параллельно). И все же у архипелага своя целостность, общий силуэт…

В начале 1960‑х подтянутая фигура актера, порой в черном трико и почти непременно с гитарой, была наивным напоминанием о гастролях Берлинер Ансамбля, о насущной условности театра, знаком театральности, равной гражданственности. Также и гастроли Марселя Марсо поразили воображение идеей невербального театра: музыка актерской пластики оказывалась красноречивее слов. Когда-то, в мейерхольдовском «Д. Е.», танцевал, «лежа на спине, автор музыки и танца Валентин Парнах»[[572]](#footnote-573). Эти золотые времена очень давно миновали и, казалось, были забыты навсегда. Сами гастроли Берлинер Ансамбля были для нашего театра в какой-то степени передаточным звеном, эстафетой завоеваний отечественной сцены 1920‑х годов. «Музыкальный напор» эпохи, выразившийся в становлении мощных режиссерских систем с акцентированной ролью музыки в них, сказался и в расцвете музыкально организованного актерского искусства[[573]](#footnote-574).

В 1960‑е годы музыкальное начало только возрождалось на драматической сцене, было далеко не таким могущественным. Давний феномен становился символом, условным идеальным знаком. Исторический {250} мощный подъем, тема революции, так же как позднее тема Отечественной войны, обрели актуальность как подлинная жизнь истории, как противовес казенщине и официозу истекших десятилетий.

Привычные жанры с их рутинным антуражем потеснились. Прозодежда революционного театра ностальгически казалась панацеей от исторической фальши. На сцену и далее, на авансцену, вышел актер и заговорил с залом от себя, то бишь от театра. «Современник» музыкально не был как-то особенно продвинутым театром, но описываемая тенденция словно сгущала до некоей музыкальной формулы современниковскую прозу. Этот захватывающий вираж был проделан на Таганке. До того как стать знаком, общим местом, закочевать расхожей монетой по подмосткам страны, фигура актера с гитарой, обращенная к залу, была подлинным открытием театра Юрия Любимова, творческим и индивидуальным.

Два музыканта в «Добром человеке из Сезуана» проходили сквозь спектакль как его основная хоровая ячейка. Стоит вспомнить это сочетание тембров, аккордеон и гитару — и легко восстанавливается таганковский Брехт, такой неканонический! Спектакль по «эпическому» Брехту был лиричен. Тень Марины Цветаевой, стихи которой тогда и после любила читать Зинаида Славина, витала над театром[[574]](#footnote-575). Была и некая преемственность со старшей труппой Ефремова в такой специфически таганковской, отнюдь не эпической ноте личной пристрастности актера-современника к происходящему. Уже когда актер в начале выбегал стилизованной походкой китайского водоноса и запевал зонг, возникала эта дополнительная к замыслу Брехта нота. Музыка «доброго человека», сочиненная самими актерами театра и звучавшая с большей, чем в Берлинер ансамбле, долей непосредственно экспрессивной, уличной эмоциональности, много раз на протяжении действия соединяла героев в хор. Зонги в Театре на Таганке часто становились коллективными, а упомянутый дуэт «лиц от театра» был душой спектакля, тревожащей зрителя не понарошку.

Хор как музыкальная и действенная основа спектакля начался в Театре на Таганке именно здесь[[575]](#footnote-576). Вплоть до «Владимира Высоцкого» и «Бориса Годунова» развивалась эта линия, культивируя особое качество музыкальности актера на этой сцене. Пластическая культура, умение читать стихи — не просто технические навыки актера поэтического театра; принадлежность общему хоровому телу театра определяет глубокую музыкальность актера — глубинную, родовую музыкальность. Не случайно признанные протагонисты Таганки, ее звезды — Зинаида {251} Славина, Владимир Высоцкий, Валерий Золотухин — плоть от плоти хора, органичнейшая часть общей музыки этого театра, притом что наделены мощным темпераментом, ярко индивидуальны. В античном театре маска актера укрупняла героя и служила рупором его трагической партии; и лицо, и мощное голосоведение, и пластика Зинаиды Славиной заставляли вспомнить этот феномен — только еще не оставляло ощущение, что прометеев огонь опаляет самое актрису. Героини Славиной принадлежали стихийной народной жизни — и становились ее трагедийным чеканом, музыкальной формулой актера Таганки. Каждого из них можно назвать человек-хор, это специфически таганковский феномен личного представительства своего поколения, целой исторической эпохи. Потому и возможен стал позднее спектакль «Владимир Высоцкий»: историческое время, всегда остро ощутимое на этой сцене, и хоровое претворение жизненной судьбы одного человека, Владимира Высоцкого, давали великий эффект адекватного портрета современного аэда, голосом которого «хрипело и орало время» (Ф. Абрамов).

Артельный венок Высоцкому становился одновременно актом творческого и гражданского самосознания таганковской артели. В этом смысле «Владимир Высоцкий» (1981) и следующая за ним постановка «Бориса Годунова» составляют кульминацию хорового начала на Таганке. Дерзкий и лирический голос поколения в ходе этой эволюции обретал все больший драматизм, исторический объем; хоровой герой в итоге воплощал народную судьбу, ее трагически противоречивую связь с историей.

Именно в спектакле «Владимир Высоцкий» процесс самосознания хорового героя Таганки равен процессу самосознания хорового актера труппы, максимально обнажен. Гамлетовская тема недаром проходит в спектакле как сквозной мотив. Осколки «Гамлета» звучат поразительно веско в пестрой ткани спектакля, состоящей из воспоминаний, стихов, песен. Лоскутность тут кажущаяся. Феномен Высоцкого в спектакле — это живая связь актера и труппы, человека и людей, певца и эпохи. Фрагменты «Гамлета» включены в драматургию спектакля, целиком представляющего собой самоанализ хорового героя Таганки, его труппы; сама попытка удержать рядом с собой ушедшего Владимира Высоцкого участвует в этом же процессе самоанализа.

Владимир Высоцкий, чей голос звучит в спектакле, вызванный его товарищами, и труппа Таганки, в полном составе стоящая на подмостках, — взаимно необходимые части целого, создающие сложное единство. Духовный импульс лиричен, конкретен, внятен — и тут же обнаруживает свой чрезвычайный эпический масштаб. Лирика, театр и эпос встречаются здесь. «Актер чистейшей таганской пробы» (К. Рудницкий) сумел как никто иной спаять свою судьбу с судьбой народа. Только с его «легендарным темпераментом» (Ю. Трифонов) и можно было так прямо смотреть в глаза судьбе, стоя на роковом краю. В спектакле-поминках по современному аэду речь не может не идти обо всех, о всей {252} нашей громаднонесущейся, говоря гоголевским словом, жизни. «Только б не порвали серебряные струны!..» Серебряные струны аэда — легендарный образ. Заклинание о них — второй, наряду с «Гамлетом», лейтмотив спектакля.

Случай Таганки характерен и в то же время уникален. Ясно, что музыкальная доминанта существования актера в спектакле имела здесь отношение к самой сути искусства этого театра, была содержательной, получала каждый раз конкретное драматическое наполнение. Массовый тираж лиц от театра, выходивших на авансцену с песенками, выражал некую общую тенденцию и потребность. Музыкально-поэтические композиции, характерные для театра на Таганке в 1960‑е годы, далеко не покрывают его музыкальных возможностей, глубоко раскрывшихся в постановках другого плана. С тиражированием, однако, началось обезличивание именно композиций, и в самом деле проще поддающихся профанации. Обрубленные драматические связи сводили глубинную музыкальность актера к прикладным пластичности и вокальности.

Между тем и внутри таких композиций, имевших благодарную аудиторию, отвечавших каким-то потребностям, возникали творческие прорывы, завязывались драматические связи, находились индивидуальные решения, на этом росло новое поколение режиссеров и актеров. Так, в 1965 году выпускники Ленинградского института театра, музыки и кинематографии вышли со «Зримой песней» — в спектакле инсценировались, драматизировались песенные миниатюры. В постановщиках была будущая «молодая режиссура» 1970‑х — Е. Падве, В. Воробьев — вскоре отдавшая дань и волне музыкальных спектаклей, поднятой модой на мюзикл (соответственно, «Звучала музыка в саду», «Дансинг в ставке Гитлера»).

«Зримая песня» была лирическим монологом поколения. Вступая в артистическую жизнь, оно обращалось к публике со своим манифестом: в яркой, плакатно очерченной форме (большое значение имела в спектакле пантомима) выступало песенное, демократическое слово о своем времени.

Это значило, что такого рода постановки, с их лирико-публицистической аурой, ставили актера очень близко к современному тогда феномену поэта, читающего свои стихи в больших аудиториях. Пение и пластика были знаком противостояния серому официозу, забота о форме, развитая партитура спектакля и роли были общественно значимыми, социально ориентированными. Ясно, что этот эффект был преходящим, его обаяние скоро исчерпалось.

Дальнейшее развитие такой, условно говоря, музыкально-пластической ориентации отечественного театра шло по разным руслам, основное отличие состояло в сопряжении вокально-пластического элемента с движущимся историческим временем, и дело было в качестве драматизма этого стыка.

{253} Если вначале отправной точкой был опыт революционного театра и музыкально-пластическая оснастка актера служила энтузиастическому включению зрителей в ряды единомышленников, то затем, в 1970‑е годы, понятие массового театра было радикально переосмыслено, и зрительская масса энтузиастически подавалась уже на совсем иные импульсы, идущие со сцены. Энергетический заряд стал представлять ценность сам по себе, как если бы задача состояла в выведении аудитории из глубокого обморока, клинической анемии.

Актеры Марка Захарова — Николай Караченцов, Александр Абдулов, Дмитрий Певцов — воплощали его идею «синтетического актера», с мощным энергетическим запалом обрушивались на зал в доспехах премьеров современной эстрады, во всеоружии звукотехники. За доспехами плохо было видно драматическое «лица необщее выраженье». Выражение лица было именно общим, так сказать, принципиально обобществляющим: актер воздействовал на целостную зрительскую массу и был столь же неиндивидуализованным, идеальным ее представителем. Таковы были Тиль и Резанов у Николая Караченцова, Хоакин Мурьета и «в списках не значащийся» герой у Александра Абдулова[[576]](#footnote-577). Раскаленный ритм сценического существования передавался зрителям. Однако главный источник этого ритма не в крайних, напряженных жизненных, исторически определенных ситуациях, в которых оказываются Тиль и другие. Герой — слишком явно заданная до начала действия величина, неизменная в своем, усиленном музыкой, натиске на послушный зал.

Чрезвычайная физическая экспрессивность была знаком молодежной субкультуры и, соответственно, несла в годы застоя некоторую бунтарскую нагрузку, властно расшевеливала зрителей. Парадоксальная ситуация! Реальное противостояние социальной анемии осуществлялось все же на иных путях, в более творческом взаимодействии с людьми в зале. Избыток внешней динамики не мог компенсировать недостачу внутреннего рисунка. Не случайно и в московском Театре им. Ленинского комсомола, о котором речь, параллельно существовала иная линия репертуара, и те же актеры, а также и другие, не задействованные в «музыкальных» постановках (Евгений Леонов, Инна Чурикова, Олег Янковский) предъявляли со сцены уже совсем иные резоны — собственно драматические.

Кульминацией «музыкально-пластической» линии постановок была рок-опера «“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова (1980) — и что же, спектакль даже выжимал слезу у шестидесятников, увлекал и молодежную аудиторию, но сложно было бы говорить в применении к нему о значительных актерских работах: и Николай Караченцов, И Елена Шанина, {254} и все остальные актеры, безболезненно сменявшие их в ведущих ролях[[577]](#footnote-578), — были рупорами жанра.

Поющие и пляшущие менады Ленкома фатально потеряли органичность — прошло время, и поползновение продлить их век, войти «со своим уставом» в классику обнаружит очевидную несостоятельность: «Женитьба Фигаро» с Д. Певцовым в главной роли, великолепно справившимся с амплуа «синтетического актера», поражает не чем иным, как анемией. Спектакль, посвященный Андрею Миронову, втуне тревожил нашу память: в свое время в Театре Сатиры Фигаро, музыкальный и артистичный, как все создания Миронова, был дерзок и грустен, остроумен и скептичен — в нем было обаяние жизни современного ума и сердца. В спектакле Марка Захарова героям скучна «любовь» и скучна «революционность», им скучно жить, остается интриговать — шампанское скисло уже на премьере.

Тилю или Резанову не было скучно жить, но им неизбежно стало скучно жить, потому что изначально в ленкомовской версии им было мало что дано сказать собою. То, что было, очень отвечало потребностям дня, сработало — и скоро исчерпалось. Автор «Юноны…» композитор Алексей Рыбников и сам отвернулся от драматической сцены, задумал театр «Современная опера», где «глубинная философская концепция» вещи осуществлялась бы уже и вовсе без посредничества драматического актера[[578]](#footnote-579).

По-видимому, импульсом к музыкальному спектаклю на драматической сцене должна быть собственно музыка в широком смысле. Сама драма должна быть услышана музыкально — а ведь это всякий раз индивидуальная структура. Тогда сколь угодно развитая пресловутая театральная энергетика не будет самодовлеющей, сможет выразить тонкие вещи в драматической сфере. Взятый в роли рупора, механического усилителя, музыкально-пластический элемент страшно сужает именно музыкальный потенциал постановки и сказывается на игре актера: он становится в общий ряд с «цехами» в театре, которые и «делают музыку» (о чем писала в свое время Р. Кречетова[[579]](#footnote-580)).

Блестяще отлаженные музыкальные постановки Марка Захарова (к ним надо прибавить соответствующие работы на телевидении и в {255} кино) были мерилом профессионализма, недостижимым идеалом для нашей сцены в 1970‑е годы, повсеместно осваивающей мюзикл. Между тем если эталон, американский мюзикл, предъявлял невыполнимые требования как к «цехам», так и к актеру (пластика и вокал должны быть безукоризненными), то многочисленные отечественные вольные вариации этого жанра (от почти драмы до почти оперы) говорят о том, что прививка его состоялась и результаты органичны для нашей сцены. Расхристанный советский мюзикл не обрубал системы драматических связей, мифологизирующая адаптация сюжета была не столь жесткой, оставался простор для актерской индивидуальности в традиционном ее объеме.

Театры оперетты испытали сильнейший встречный импульс к драматизации, артисты в мюзикле получили совершенно новый материал, ломавший актерские стереотипы. Актеры драмы стали серьезно заниматься вокалом и пластикой.

«Ханума», «История лошади», «Бедная Лиза», «Смерть Тарелкина» в Большом Драматическом театре им. М. Горького (теперь Большой Драматический театр им. Г. Товстоногова) — спектакли с выразительными лицами протагонистов, со множеством ярких актерских работ. У Валерия Ивченко пластическая и вокальная характеристики персонажа-оборотня — суть драматическая квинтэссенция и образа Тарелкина, и спектакля в целом. В то же время Валентина Ковель — мадам Брандахлыстова, притязающая с тремя «дочурками» на воскресшего Силу Силыча Копылова, в своем квазиэстрадном выходе воплощает иную стихию постановки, может быть, наиболее прочувствованную, выстраданную ее автором и потому кричаще узнаваемую: экспансию, беспредел хамства, победительный цинизм.

То и другое достигает в спектакле большой силы обобщения благодаря музыке. Невербальность, стихийность этих драматических мотивов — существенная новость на сцене Большого драматического театра, само обращение к жанру мюзикла, по-видимому, связано с потребностью эстетически расширить рамки собственного творческого метода. При этом на фоне упомянутых стихий массовка, старательно инсценируя кордебалет на тему бюрократов и их бумажной деятельности, проигрывает, кажется формальной данью жанру с его обязательными массовыми финалами. То же и в «Истории лошади» — Товстоногов выступил здесь соавтором Марка Розовского, но именно сравнение с собственной версией Розовского в его Театре у Никитских ворот говорит о роли петербургского мэтра: в спектакле БДТ — речь о человеческих и конских судьбах, академически распетых мастерами; в московском варианте главная нагрузка ложится на хор.

Однако хор и в самом деле существенное начало такого рода постановок, а не просто атрибут заемного жанра. Эпоха массовой культуры и массовых движений сказалась в этой актуализации древнего музыкального начала театра. В такой ситуации актер получает навык параллельного существования в музыкальном потоке — «в массе» — и {256} в качестве индивидуального персонажа. Все дело в связи этих двух ипостасей актера.

Такая связь, как уже было сказано, составляла неотъемлемое свойство актеров Таганки. Но Таганке в определенном смысле повезло: они начали до отечественного расцвета феномена массовой культуры, их хор прошел сложную эволюцию, исходя из совершенно других начал. Коллективный образ поколения с годами обрел новые измерения, исторический объем вобрал драматическую сложность диалектических соотношений массы и героя, истории и современности, народа и толпы. Протагонисты театра Любимова, в наибольшей степени Зинаида Славина и Владимир Высоцкий, сочетали мощный потенциал личности, очевидный и нескрываемый, с глубокой, столь же явной причастностью хоровому телу спектакля. Уже по одному этому масскультура не могла тут быть структурообразующим началом, мифологизирующей доминантой.

Были, однако, театры и режиссеры, отозвавшиеся на заказ эпохи, заставившие актеров петь и плясать, кинувшиеся именно в 1970‑е годы ставить музыкальные спектакли — и находившие брод, почву искусства в этих захлестнувших нашу сцену волнах. Была почва искусства в таких спектаклях — значит, находилось индивидуальное решение для актерского существования в них.

Характерный пример — Театр им. Ленсовета. Еще до того, как вступить в полосу мюзиклов, труппа демонстрировала определенную тягу к музыкальным сценическим композициям. Это могли быть непритязательные обозрения, с минимальным сюжетным стержнем. На первом плане была и здесь Алиса Фрейндлих. Первая актриса труппы изначально обнаружила незаурядную музыкальность, это именно доминанта ее творчества. Ранняя зрелость ее искусства впрямую связана с глубинной, отнюдь не просто прикладной музыкальностью ее ролей. «Музыка роли» — и метафора, и конкретный материал в ее случае.

Вместе со всем нашим театром здесь прошли прививку Бертольта Брехта — вариант Алисы Фрейндлих при этом был классическим. Работа в «Трехгрошовой опере» — одна из бесспорных вершин ее творческого пути; масштаб крупного художника сцены выявился здесь со всей очевидностью. Актриса предложила свою версию экзотической поэтики, окунула брехтовские зонги в стихию отечественных этических традиций и представлений.

Последняя степень цинизма героини, победная горечь зонгов — все это, казалось, далеко от обаятельных образов, заведомо полагавшихся актрисе. Но здесь-то и было доказано всесилие музыкального построения роли, вовсе не принадлежащего исключительно «кружевной» душевной жизни прежних героинь Фрейндлих.

Селия Пичем не воплощала животную, сильную плоть частнособственнической стихии, как это бывало в других театрах. Селия Пичем — Фрейндлих, как рыбий скелет, была последним откровением существования, {257} смачно разыгрываемого другими персонажами «оперы», последним ею откровением и последней тоской.

Селия Пичем — жалкое существо, но на деле зритель не мог не чувствовать ее неумолимой власти на сцене. Мелодия скрипучего, то хнычущего, то порывающегося к скандалу голоса, тление жизни, погасшей давно и бесповоротно, единственно повелевали на сцене, ибо говорили последнее слово за всех, когда те еще имитировали деятельность. Откровеннее быть нельзя. Нельзя быть лиричнее — в широком смысле слова. Страшнее всего оказалось выслеживать в шатающейся, скрежещущей Селии Пичем тень благородных манер и былой человеческой осмысленности.

Фрейндлих достигала большого красноречия и глубины образа, представлявшего, казалось, отрицательную величину. Высокое искусство перевоплощения служило здесь тому, что в образе Селии Пичем представала трагедия человека западной культуры. Циничные ужимки старой развалины совпадали с блестящим и точным рисунком роли. Селия превращалась в спектакле в лирическое обобщение его темы.

Отсюда уже был ход, совершенно оригинальный в этом спектакле, к зонгам. Не актриса, покинувшая свою героиню, отчужденная от нее, выходила к рампе. Нет, сама Селия Пичем так много значила в спектакле, была настолько масштабна, что, казалось, ее хватает на эти зонги. Индивидуальный образ пьяной миссис действительно отходил в тень. Но лирическая, обобщающая остальную сутолоку героев миссия Селии Пичем выходила на первый план, на авансцену, и героиню будто прорывало — страстно, с победной горечью пелся комментирующий суть происходящего зонг. Горечь была концентрированнее, острее, опять-таки лиричнее принятой: пела именно сама Селия Пичем. Как будто Брехт и Вайль имели в виду именно человеческое пробуждение, внезапное просветление Селии; пафос гражданского самосознания и великолепная ирония зонгов «Трехгрошовой оперы» были у Фрейндлих качествами нового характера героини, который рождался на авансцене, на наших глазах.

Умная энергия К. Вайля, превосходящая, покрывающая все ритмы комментируемого ею действия, помогла Фрейндлих в создании необыкновенно масштабного образа. Куда девался памятный по арбузовской Тане мелодичный голос, ломкость, летучесть звука? Скрипучие интонации Селии сменяются в зонге жесткостью все договаривающего до конца высказывания. Звук совершенно иной — сильный, не столь гибкий и переменчивый, нацеленный на одно: убедить, взять в плен, а не пленять. Удивительна метаморфоза Селии Пичем, такой артистичной, подтянутой теперь, но острый лиризм и прежняя бескомпромиссность существования не оставляют сомнения в реальности превращения.

Для Фрейндлих такая интерпретация Брехта, такой ход к зонгам были естественны. В этом спектакле, как и в других ее работах, в построении образа лежал музыкальный принцип. Действие будто музыкально {258} набухало в зонгах. Совершенство роли заключалось в единстве конкретного содержания характера Селии Пичем и его художественного, масштабного обобщения, что определило особую органичность музыкально-публицистической части роли в «Трехгрошовой опере» Брехта — Вайля.

Спектакль ушел в историю, на сцену пришли мюзиклы. Это была уже совершенно иная театральная материя, на их фоне новая постановка «Трехгрошовой оперы» на той же сцене очень мало напоминала прежнюю, принадлежала другой эпохе. Алиса Фрейндлих в этом спектакле не играла. Лариса Леонова в роли Селии Пичем была значительна, но давала совершенно иной сюжет — не о катастрофе личности, а, напротив, об общности, массовидности новейшей «пограничной ситуации».

В позднейшей «Трехгрошовой опере» вся суть была в массовке, решенной интересно, смело, с настоящей театральной энергией. Знаменитый брехтовский зонг «Сначала хлеб, а нравственность потом» давал повод иным критикам поговорить о цинизме толпы, попирающей духовные ценности. Однако, думается, и Брехт мыслил сложнее, и ситуация, остро прочувствованная театром, была иная. Речь шла о кризисном мироощущении массы, об эпохе массовых движений. Человек в массе своей почувствовал грань существования, за которой — обрыв в пустоту. «Хлеб» при этом ни у Брехта, ни у театра не выступает антитезой «нравственности», это основа существования, на которую человек имеет право[[580]](#footnote-581).

Отдельные персонажи «Трехгрошовой оперы» становились в спектакле плотью от плоти этого массового героя, чье драматическое существование взрывалось в массовых концовках страстно, с большой театральной силой. Скажем, Полли в исполнении Т. Рассказовой поражала энергией отрицания, выливавшейся в ее зонгах, — без принадлежности единому целому массы этот эффект был бы невозможен, не имел бы той незаурядной силы.

Другими словами, «Трехгрошовая опера» 1980‑х получила явную прививку мюзикла, с его родовыми чертами, обращенностью к массовому сознанию и музыкально-танцевальной активностью массовки. Спектаклю и предшествовала целая череда музыкальных постановок театра. Хотя и с переменным успехом, театр пытался противопоставить человеческую энергию своего искусства опустошающему напору звуков, характерному для многих наших сцен в 1970‑е годы. Он счастливо избег и назойливого приема иронического спектакля, в котором поспешное {259} самопародирование театра, играющего в мюзикл, словно должно было заменить краску смущения за малую режиссерскую культуру. Алиса Фрейндлих играла в этих спектаклях в полную силу своего выдающегося таланта, причем спектакли и труппа не диссонировали со своей протагонисткой. Это был органичный этап в развитии театра — и творческом пути актрисы, и ее партнеров.

В статье А. Комковой «Краски и лица» сделаны интересные наблюдения о связи «музыкального» направления в репертуаре Театра им. Ленсовета в 1970‑е годы со своеобразной организацией актерского ансамбля в его спектаклях. Используя метафору самого режиссера, И. Владимирова, она сравнивает его актерский ансамбль с лучом, составленным из ярко характерных «красок» — отдельных актеров труппы. Краски локальны, общая картина объемна. Тяготение к мюзиклам и их успех на этой сцене получают своеобразное объяснение: «Музыка, в том значении, в каком ее использовал И. Владимиров, позволяла, например, не разрабатывать характеры героев, наоборот, требовала тут определенной, как бы однозначной выразительности»[[581]](#footnote-582). При этом известная лапидарность, связанная с пунктирной драматургией мюзикла, не приводила к примитиву.

«Укрощение строптивой» (1971), «Дульсинея Тобосская» (1973), «Люди и страсти» (1975) — спектакли обнадеживающе разные, явно не составляли серии. Театр преследовал содержательные цели, не «сбивал с ног». Сейчас, через два десятилетия, уже можно видеть, что здесь возник счастливый баланс внутренних тенденций театра и веяний эпохи, не очень долгий, но внятный, оставшийся в памяти целого поколения зрителей.

В этих музыкальных постановках было найдено свое соотношение художественного и внехудожественного, вернее, свой путь сценического освоения жизненной материи.

«И музыка преобразила и обожгла твое лицо» — когда-то написал об актрисе Александр Блок. И вот такая, казалось бы, сугубо театральная, театрализующая подмостки субстанция, музыка, в 1970‑е годы стала одновременно и наиреальнейшим знаком сырой, обступающей театр повседневности. Зритель узнавал себя, входящего в эпоху плейеров, на неистово «омузыкаленной» сцене 1970‑х годов. Суть в том, что это неизбежный старт демократичного искусства сцены; за таким узнаванием либо следует, либо не следует творческий процесс познавания современного человека и современных проблем.

«Укрощение строптивой» многих критиков театра отталкивало: спектакль, мол, натужно и безуспешно тормошил и раззадоривал зрителя вопреки Шекспиру. В такой оценке скорее сказалась инерция, {260} общее место шутящею, шумящего театрального потока тех лет, чем объективные задачи и результат конкретного спектакля.

Театр прибег ко многим бытующим допингам, веселя публику, но ухищрения в этом плане не бездумно простодушны. Натужность, неуютность веселья в объективно мрачной ситуации — вот чего добивается и к чему подводит зрителя спектакль. Он задуман как пародия на лихие зрелища. Пародия не шаблонно-формальная, не назойливая самоирония театра, а жесткая и довольно серьезная по результатам. Укрощение строптивой в спектакле нарочито, грубо, демонстративно. Большая тема укрощения живого человека, брутально поданная в постановке Игоря Владимирова, делает драматически содержательными все ее средства. Укрощаются не только строптивая героиня, но и отчасти музыкальная актриса и гениальный автор. Театр честно идет на это, вовсе не рассчитывая на безоблачную реакцию, приподнятое настроение своих зрителей.

Лихое ускорение, приданное шекспировскому тексту, делало спектакль опустошительным вихрем, вовлекало зрителя в круговорот на скорую руку подтасованных человеческих отношений. Петруччо, как бы находясь на арене, демонстрировал особо опасный номер — укрощение невесты. Однако на Катарине игры осекались. Фрейндлих была фейерверком комедийной сноровки, но моторность в принципе не присуща, противопоказана ей. В результате образ обретал неподвластный пародии драматизм.

Заразительная, как бы до начала представления бывшая уже на слуху, музыка Геннадия Гладкова, являясь общим местом в содержательном плане, тем более способствовала игре в укрощение. Когда же подходила очередь Катарины, ее песни оказывались чем-то большим, чем особо подкупающие зал эффекты, призванные подстегнуть энергию представления. Две большие песни, спетые Фрейндлих, были лирическими отступлениями своенравной Катарины, мечущейся в отцовском доме, тоскующей затем по этому дому. Очевидно неприкаянная, вовлеченная помимо воли в игру в укрощение, в песнях Катарина словно восстанавливалась в правах независимого, живого человека. Она пела именно вопреки внешней лихости музыки, пародийной безвкусице текста. Отношением к действию песни приближались к зонгам Селии Пичем.

Обезоруживающий, быстро заставляющий применяться к себе ритм спектакля обнаруживал в постановке шекспировской комедии отнюдь не шуточную агрессивность. Объектом агрессии была живая душа человека. К концу уже без всякого драматизма в Катарине существовала благополучная, хитроватая, себе на уме покорность жены своему господину. Петь в таком финале Катарине было уже незачем, она и не пела.

В спектакле отчетливо сказалась та прививка мюзикла, о которой говорилось выше. Налицо адаптация, упрощение классики в современном музыкальном спектакле. Стоит, однако, вспомнить шедший у нас {261} американский фильм-мюзикл «Укрощение строптивой», чтобы увидеть самостоятельное содержание ленинградской версии шекспировской пьесы. В американском мюзикле с участием знаменитых актеров создан музыкальный бестселлер из великой комедии. В Театре им. Ленсовета спектакль был построен на лапидарном выражении действительной идеи, одушевляющей шекспировскую пьесу. А ведь основная идея в самом деле проста: в комедии идет речь о посягательстве на человеческую независимость.

Катарина проходит в спектакле путь от «злого упоения» первых сцен до финала, когда «в результате действий Петруччо Катарина на наших глазах превращается в куклу»[[582]](#footnote-583). Роль Катарины строилась как борьба собственной музыки образа с общим местом музыкального натиска представления. Борьба приводила к отказу от своей музыки, оканчивалась слиянием с опустошительным напором музыки укрощения. Катарина пыталась поэтизировать прозаический итог, подавала как некое откровение заурядное семейное преуспеяние. Тем рельефнее выступала реальная немота, амузыкальность новой Катарины в финале.

В «Укрощении строптивой» идея музыкального прессинга становится проблемой. Однако очевидно, что и в искусстве нельзя без утрат существовать отрицанием, да еще взятым и как материал произведения. В этом смысле постановка мюзикла по пьесе А. Володина «Дульсинея Тобосская» оказалась своевременным ответом «Укрощению». Дульсинея не менее Катарины своенравна, так же отстаивает внутреннюю свободу, однако путь ее прямо противоположен. Мы присутствовали при стремительном духовном расцвете героини, и отстаиваемая свобода обретала на наших глазах конкретное сложное жизненное содержание и глубину.

Вначале же была именно пустота, с художественной силой выраженная Фрейндлих в старте ее музыки роли. Песня «Ночь Тобосская темна» выражала еще оцепенелое, невоплощенное человеческое содержание, которое должно было раскрыться и раскрывалось в ходе володинской притчи о наследии Дон Кихота. Музыкальный старт Альдонсы поражал небывалым у актрисы первозданным, белым деревенским звуком. До пасторали, однако, здесь далеко. Человек «до судьбы», только подступающий к подлинной драме жизни, весь сказывался здесь, в огромной энергии и тоскливом незнании цели.

Затем, когда на Альдонсу обрушивались тупые обвинения жениха и свидетельства Санчо Пансы о любви к ней Дон Кихота, с героиней происходила метаморфоза, чудо. Песня, в которой героиня кричала (минуя при этом пошлость материала): «Все! Было!», сразу приравнивала {262} Альдонсу, с ее нерастраченной душевной силой, к самому Дон Кихоту. Альдонса — Фрейндлих в память об идеальном рыцаре фантазировала, пренебрегая житейскими интересами.

О пошлости материала следует сказать особо. По справедливости, вставки из действительно третьесортных текстов Б. Рацера и В. Константинова этому спектаклю не мешали. Театр — школа жизни, а не хороших манер. Альдонсу окружают не записные интеллигенты. В мюзикле резко сталкиваются два лагеря, два принципа жизни. Законы жанра таковы, что зритель должен осязаемо узнать коллизию в ее грубой, неочищенной, современной оболочке. Банальная шелуха жизни, отложившаяся в зарифмованных вставках, и придала необходимую узнаваемость лагерю пошлых гонителей Альдонсы.

Дон Кихот умер. В тексте и в глубоком исполнении Анатолием Равиковичем роли его оруженосца пошлость исключена. Идеал спектакля незапятнан. Главные герои продираются к нему и тем самым несут его в себе отнюдь не шутя. В спектакле был пафос благородный, демократичный и убедительный для любого непредвзятого зрителя. Театральная доходчивость, банальность музыки Гладкова нейтральна, музыка концентрирует разнонаправленные, высокие и низкие силы действия, акцентируя его этапы. Тексты, столь возмущавшие и даже шокировавшие подчас безвкусицей, участвовали в спектакле как немаловажная стихия. В сценах скандалов, завершавших каждый из трех актов представления, на героев нахраписто наваливалась хором веселая победительная пошлость, и прискорбной фальшью звучали бы здесь стильные диалоги.

Сказанное убедительно подтверждается исполнением роли Дульсинеи. Столкновение Фрейндлих с материалом, который она поет, по-настоящему драматично. Дульсинея похожа на Дон Кихота в той же мере, в какой она оказывалась в состоянии перекрыть силой и благородством духа ту низменную стихию, что подстерегает человека на жизненном пути. Правдивость объективной эстетической коллизии спектакля, содержательность победы артистов — достоинство постановки. Стык жизненной и художественной коллизий и делает «Дульсинею Тобосскую» творческим вариантом мюзикла, активно выходящего в стихию зрительской массы.

В элегантной стилизованной притче, надо думать, безвкусица поющегося текста резала бы слух, но в Театре им. Ленсовета игралась очевидная драма. Спектакль настаивал на жизненном, а не стилизованном прочтении основного конфликта. Человеческий драматизм спектакля ценен, и грубую, причем и эстетическую, ошибку совершали те, кто брезгливо и одновременно завороженно был сосредоточен на ущербности текстов в устах поющих героев. Выше говорилось о «Смерти Тарелкина» с ярким мотивом стихии разнузданного хамства, уже никакими прекрасными порывами не преодолеваемой; освоение же этой материи — в музыкальном ключе — началось, как видим, раньше.

{263} В спектакле-концерте «Люди и страсти» (по произведениям немецкой классики от Гете до Брехта) зритель ощущал единое музыкальное движение темы спектакля, притом что каждая новая сцена отделялась от прочих, принадлежала иному этапу культуры. Театрально доходчивая, хорошего вкуса музыка Геннадия Гладкова сведена в целое режиссерскими средствами. Музыка — голос театра, потому, несмотря на лоскутность, она участвует в воссоздании целостного пути культуры, исторического движения ее тем и конфликтов. Такое решение свидетельствует о выросшей художественной культуре театра, далеко ушедшего от примитивных обозрений-концертов.

В сквозное музыкальное движение спектакля-концерта вплетались пять ролей, сыгранные Фрейндлих. Пафос гордого духа юного Уриэля Акосты, трагикомизм человека и истории в сцене «Вдова Капет», душа театра, всемогущего и мудрого, — вот ее диапазон, и все эти характеристики музыкально связываются как ступени одной грандиозной темы. Театральная заразительность музыки, радовавшая зрителей, не исключала ответственных художественных задач.

Во второй половине спектакля, построенной на материале «Кавказского мелового круга» Брехта, зонги певцов, Аздака, Груше суть музыкальные выводы театра из всего представления. Они делались не с позиций интеллектуальной драмы, а скорее с бесхитростной позиции театра, умеющего объединить зрителей театральной и человечной энергией своего искусства. «Кавказский меловой круг» словно возвращался в лоно народной легенды, площадного театра. И вот здесь решительно препятствовал удаче отличного замысла театра действительный недостаток вкуса в решении дуэта двух певцов.

Насколько брехтовские сцены, при всей сочной театральности, одухотворены, настолько сценический комментарий Алисы Фрейндлих и Михаила Боярского был лишен внутреннего содержания. Претензия на публицистичность в нем необоснованна. Театр скатывался к театральной банальности, уже ничем не оправдываемой. Получив дублера в функции «лица от театра», актриса упустила из рук театральную инициативу. «Голос театра» потерял драматизм, хотя внешне он во II действии спектакля, напротив, форсирован. В финале восстанавливалась в правах художественная логика целого. Спектакль, построенный музыкально, заканчивался прощанием с «душой театра», на лирически сосредоточенной ноте: Фрейндлих пела стихотворение Гейне.

Образ музыкальной «души театра», созданный Фрейндлих в финале «Людей и страстей», символичен для современного театра в целом. Когда-то давно режиссура открывала заново свойство музыки одушевлять действие, озвучивать связи героя с миром, объединять в целое драматическую жизнь на сцене. В 1970‑е годы музыка, казалось, подчас сама по себе обретает небывалую театральную активность. Между тем вся суть — в сопряжении ее с актером, действующим на сцене и участвующим в драме. Эпидемия мюзиклов оставила после себя в некоторых театрах иммунитет к музыкальному элементу, возвращение в лоно разговорной {264} драмы, театральной прозы. Но в иных театрах «отравленность» музыкой привела к соответствующей корректировке работы актера в целом, в спектаклях самых разных жанров.

Та же Алиса Фрейндлих, придя в Большой Драматический театр, так и не вошла в собственно музыкальные постановки — «Смерть Тарелкина», к примеру. Но для нее это и не было единственным ключом к музыке роли. Она нашла способ строить роль музыкально, находить ее музыкальный стержень, преодолевая художественную недостачу драматургического материала, как, например, в спектакле «Этот пылкий влюбленный» по пьесе Н. Саймона. Триада незадачливых пассий «пылкого влюбленного» поражала рельефной характерностью в каждом отдельном случае — и вместе с тем составляла целое, музыкально организованное единство с общностью тем, своей кульминацией (разумеется, спетой!) и разрешением содержания нешуточного[[583]](#footnote-584).

Анатолий Равикович, достойный партнер Фрейндлих и в «Малыше и Карлсоне», и в «Дульсинее Тобосской», и в «Людях и страстях», во всех этих работах достигал сходного эффекта — сопряжения ярчайшей характерности и крупного обобщения — во многом благодаря музыке, которая имеет свойство чрезвычайно уплотнять сценическое время, совершать самые рискованные арки и каскады в сюжете, преодолевая его эмпирическую повествовательность (роль музыки, как видим, не сводится к требованию «однозначной выразительности»…).

Да и в первом из упомянутых детском спектакле и Фрейндлих, и Равикович играли не примитив, «утренник» с песенками, а некую притчу о юной душе. Карлсон был чудаком на границе детства, заслонял собою, сколько было в его силах, взрослую прозу жизни от Малыша. Малыш тоже предощущал драму перехода во взрослый мир. Музыкальная канва делала возможным этот обобщенный сюжет «о душе».

Уйдя в Театр Комедии, Равикович выигрывает там, где есть хоть какая-то возможность выстроить роль в ключе притчи — ведь именно такая тенденция была характерной для музыкальных спектаклей Театра им. Ленсовета. Взрослая сказка, притча, лапидарно выражающая некую философию жизни, — вот мифологизирующая метода мюзикла. Актер и учитывал, и преодолевал ее, в итоге на месте лапидарности — мудрая простота человечности.

Иная парабола совершена Михаилом Боярским, также покинувшим труппу И. Владимирова. Этот завсегдатай мюзикла и партнер Алисы Фрейндлих удивительно совмещал качества драматического и эстрадного артиста в их неслиянности — что и вывело его в итоге на чисто эстрадную орбиту[[584]](#footnote-585).

{265} Эпоха мюзиклов, квазимюзиклов прошла, на исходе потесненная рок-оперой[[585]](#footnote-586). Практически это означало передачу инициативы эстраде, испытывающей встречное тяготение к театрализации («Рок — только наполовину музыка, а на вторую половину — театр, причем театр остросоциальный»)[[586]](#footnote-587). Знаменитый образец рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда» (1970) пришел к нам в виде киноверсии[[587]](#footnote-588). Запоминающаяся музыка Эндрю Уэббера, хорошие голоса — и ударный, но вопиюще тонкий слой художественного содержания, дайджест на темы Евангелия; то ли «остросоциальный» миф о «сотворении кумира» современной молодежной толпой, то ли подлинная тоска цивилизации по культуре, упакованная в бестселлер привычным образом.

Постепенно стали доступны и другие варианты рок-оперы — первенец рок-театра «Волосы», «Кошки» Э. Уэббера, его же «Привидение в опере».

Родились отечественные рок-оперы; первая из них «Орфей и Эвридика» Александра Журбина (1975), упоминавшиеся «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «“Юнона” и “Авось”» Алексея Рыбникова и т. д. В памяти оставались, как и положено в хорошей эстраде, шлягеры — «Иисус Христос — суперзвезда» (из одноименной рок-оперы), «Мемори» («Кошки»), «Я тебя никогда не забуду» («Юнона…»), «Орфей потерял Эвридику»…

Когда-то, в XVII столетии, миф об Орфее лег в основу зарождающейся оперы как нового театрального жанра. Здесь же, в этих представлениях актер максимально приближался к профессионалам эстрады: вокальная и пластическая активность была обращена в зал, система драматических связей отменялась, сводилась к эффективному одноканальному контакту с массовой аудиторией. Звездой отечественной рок-оперы и стал Валерий Леонтьев, эстрадный певец с большой тягой к театрализации своих выступлений.

Характерно, что слаженность работы театральной машины становится предметом особого внимания и ставящих рок-оперу, и пишущих о ней. Театральное рукоделие уступает место звукотехнике, ведь «кажущаяся непосредственность рока целиком и полностью зиждется на высоком уровне электронно-технической оснащенности исполнителей и мастерстве звукорежиссера»[[588]](#footnote-589). Тот же автор, американский музыковед и оперный критик, свидетельствует, что «сцены в рок-операх слишком кратки, чтобы в них могло быть выражено сколь-нибудь убедительное драматическое развитие сюжета»; «рок-опера “Волосы”, например, — утверждает он, — претендует быть музыкальной драмой, но в действительности {266} это не более чем набор не связанных между собой концертных номеров»[[589]](#footnote-590) К тому же выводу приходят и наши исследователи[[590]](#footnote-591).

Соответственно, драматические актеры, прошедшие искус рок-оперы, могли обрести здесь некоторые навыки рок-исполнителя и с ними изнутри почувствовать психологический феномен человека рок-культуры, его особую электронно-зависимую раскованность. Это, в общем, вполне существенная вещь в театре, который хочет быть открытым и говорить с аудиторией на одном языке. При этом, как в свое время и в случае с мюзиклом, наша сцена успела адаптировать жанр к себе. Если на одном полюсе находятся знаменитые уэбберовские «Кошки» (стихи Т.‑С. Элиота), триумфально прошедшие в Америке и Европе, — пикантная травестия человеческого общества с его житейскими, расовыми и прочими комплексами[[591]](#footnote-592), то на другом, соответственно, нашумевшие у нас «Собаки» — рок-опера по повести К. Сергеенко «До свиданья, овраг». Событием стала постановка «Собак» в ростовском ТЮЗе (ставились они и в Ленинграде). Мифологическая идентификация подростков с отчаянием псов, брошенных хозяевами, была болезненно точной: тут совпадение метафорического содержания и яростных децибелов рок-партитуры.

Все же рок-опера с ее неотъемлемыми децибелами недолго задержалась в театральных залах, ушла в спортивно-концертные комплексы, на стадионы. Музыкально-пластический элемент на драматической сцене получил определенную рок-прививку. Ушла жесткость (относительная, конечно, на отечественных подмостках) конструкции мюзикла, ушла эстрадная прямолинейность рок-оперы — осталась склонность посадить на музыкальный каркас самую разную драматургию, заставить звучать все ее темы.

Музыка едина; диффузия, взаимовлияние разных ее жанров характерны для нашего времени. Музыка, озвучивающая драматическое действие, в сущности, принципиально всеядна, мир подмостков — модель бытия, он открыт самым разным звучаниям. Вначале театры приглашали на свои сцены бит-, рок-ансамбли, лукаво сочетая их обаяние для молодежной аудитории с идейной нагрузкой («скрежет военной машины»; «бездуховность западной цивилизации»). Затем отпала нужда в таком кокетстве, рок стал сюжетом и, так сказать, лоном представления: попытка такого непосредственного союза драмы с рок-культурой была сделана, например, в постановке ленинградского Молодежного театра «Смерть Ван-Халлена, или Идентификация рок-музыканта в двух частях» (постановка С. Спивака, 1992).

{267} Валерий Кухарешин — актер с очевидной музыкальностью, не однажды подтвержденной в спектаклях разных жанров, в частности и в поставленной Ефимом Падве рок-опере «Сирано де Бержерак». Лапидарное, кратчайшими путями идущее к зрителю выражение тем добра и зла (что является принадлежностью жанра, условием игры и не должно бы раздражать критику), у Кухарешина не представало плоским именно благодаря музыкальной пластичности, невербальности образа — что тоже характерно для лучших образцов жанра. Своего рок-музыканта актер также сыграл, выстроив параллельный вербальному засилью драматургической основы совершенно небытовой, словно джазово интонированный образ — в очевидной борьбе со структурой пьесы А. Шипенко, парадоксально амузыкальной и многословной.

Параллельность двух рядов, музыкального и вербального, их взаимодействие и неслиянность — одна из существенных примет работы актера, воспринявшего опыт современной череды музыкально-пластических жанровых образований на драматической сцене — или просто чуткого к ауре современной звуковой стихии.

Когда Сергей Юрский говорит, что «Эфросу был близок джазовый строй исполнения»[[592]](#footnote-593), за этим стоит осознанная ностальгия актера, воспитанного повествовательным театром, по легкому дыханию особого способа существования на сцене — не только «в образе» и в драматургии отношений персонажей, но и в параллельном, не сливающемся с конкретным сюжетом потоке музыки существования. Отсюда ощущение более глубокого второго дна драмы, импровизационности, внутренней свободы, царящей на сцене[[593]](#footnote-594). Между прочим, тот же «строй исполнения» — импровизационный, со спонтанными колкими акцентами — характерен ведь даже и для театральной прозы Эфроса: так он видит жизнь, так он видит актеров, так он пишет, непринужденно и прихотливо, цепляясь за малые детали и раскручивая единую внутреннюю пружину.

Если в 1950‑е годы мыслимым для Эфроса пределом театральности было, наряду с ликвидацией занавеса, использование музыки, записанной на пленку (об этом он сам вспоминал в конце 1980‑х[[594]](#footnote-595)), то уже в его «Трех сестрах» 1967 года настойчивый вальс из чешского кинофильма «Магазин на площади», шлягер 1960‑х, стал саднящей формулой экстатического движения героев по замкнутому кругу существования. Наше время смыкалось с началом века. Пьяная пляска Чебутыкина — Льва Дурова в сцене пожара была кульминационным взрывом, именно {268} коротким замыканием эпох — танец взрывался как бешеный джаз-банд в спектакле, в «симфонии недоговоренности, где слова играют роль пауз, а тирады — пауз затянувшихся…»[[595]](#footnote-596)

Музыка, как уже говорилось, едина, и конфликтное развитие драмы, имея подкладкой эту единую музыку, потенциально содержит катарсическое разрешение. Пропитка трагедии музыкой — в самом буквальном, фактурном смысле — на деле может означать отчетливую лирическую тенденцию: так лиризована была на Малой Бронной трагедия «Ромео и Джульетта» с помощью музыки Олега Каравайчука, вливавшейся в эпизоды спектакля в любом месте, как «кошка, которая гуляет сама по себе», на самом же деле планомерно расплавляющей драму до состояния единого лирического потока. У этого потока была виртуозная и прихотливая ритмическая организация, персонажи же существовали в остросовременном узнаваемом психологическом рисунке. В первую очередь это касается, конечно, Ольги Яковлевой. Сама полифония, параллельность двух рисунков — музыкального и психологического — создавала эффект объема, стереоскопии на фоне плоскостных, как начинало казаться, решений в других театрах.

Понятно, что удел всякого творческого решения — последующий тираж с тающим художественным потенциалом. То же произошло и с эфросовской непрерывной звуковой тканью спектакля, к которой диалог относился как часть к целому[[596]](#footnote-597). Здесь дело было в целостном взгляде на драматизм человеческого существования, им были проникнуты воспитанные Эфросом актеры — такая содержательная обеспеченность приема тиражу не поддается. Но наследуется!

Актеры Анатолия Васильева и вовсе, кажется, отказались от примата вербального ряда с его жесткой, по меркам этого театра, векторностью. Даже и в «Первом варианте Вассы Железновой» вопиющий к чувствам зрителей сюжет отступал перед самоценностью небывало добротной {269} психологической фактуры спектакля. И вот сама эта плотная, великолепно, «партитурно», разработанная актерская фактура, совершенная выделка ее создавали впечатление гнетущего морока губительных страстей. Другими словами, актерская технология становилась и абсолютно содержательной, что и говорит о самостоятельности «школы».

Альберт Филозов в роли Бэмса («Взрослая дочь молодого человека», 1979) не играл, не дай бог, конкретного аутсайдера, заблудившегося среди новых деловых людей стиляжку 1960‑х или тихого отца современной Эллы. Он играл джазовое мироощущение, и уже сквозь это — все конкретные моменты драматического сюжета.

Когда, начиная спектакль, он и Людмила Савченко в роли Люси мелко рубили овощи в салат, длительная эта сцена пленяла и надолго запоминалась, натуральная интродукция не была натуралистичной: обаятельная, артистичная разминка перед захватывающим свингом последующих сцен. Время, единое в своей натуральности и художественной претворенности, было героем спектакля. Пластическая изощренность актера и его импровизационное самочувствие в роли давали этот особый сплав театра и жизни, всегда поражающий при встрече с подлинно новым на сцене. Не случайно Бэмс получал здесь развернутое соло, окунался в стихию джаза с головой, уже в полном отлете от вербального ряда. Ностальгический мотив, грусть по безбытным 1950‑м не были здесь самоцелью.

Передавая содержание спектакля назывными предложениями («Семья. Любовь. Дети. Возраст. Память. Время»), Н. Крымова имела в виду естественную глубину, даже некоторую философичность спектакля, причем из шести составляющих, «элементарных основ человеческого бытия», критик особо выделила Время[[597]](#footnote-598). Эта философская категория, не случайно вышла вперед в скромном с виду спектакле, созданном на рубеже 1970 – 1980‑х годов и воспринимаемом как событие в театральном искусстве. Она составила драматический стержень спектакля, придала объем частному сюжету, возводя встречу старых друзей в степень поэтического обобщения, выводя при этом спектакль из ностальгического транса.

Почти как знаменитая старообрядка на суриковском полотне, осеняющая двуперстием возбужденную толпу, возносит Бэмс над головами товарищей рентгеновскую пленку — «ребра» с записанным на ней джазом. Это символ веры, более того, музыка тут — жестко очерченный знак исторической принадлежности человека.

Идея своеобразного стоицизма, всегда драматичной сцепки личности с историческим временем прежде всего и волнует в спектакле. {270} Выход категории времени в герои действия — слишком существенная вещь, не достигаемая лишь постановочными средствами. Другими словами, дело было не только в том, чтобы поставить танец Бэмса (первоначально в постановке замышлялся даже целый собственно «джазовый» акт). Суть в особом психофизическом состоянии актера, в системе координат его сценического существования, в его ощущении партнера — музыкальном по сути, не ангажированном причинно-следственным рядом и потому принципиально готовом к обобщенному рисунку, широкому дыханию единой для всех драмы.

Сюжетом, содержанием спектакля становится не банальность о быстротекущем времени, а драматизм отношений человека со стремительной эпохой. Драма героев, столкнувшихся снова с юностью, осознающих то, к чему пришли за двадцать лет, конкретна. Она вбирает в себя и психологические, и социальные, и эстетические конфликты времени. Но эта драма представлена режиссером, исходившим из новых художественных посылок, им самим определенных как «новый неореализм»[[598]](#footnote-599). Он приветствует текучесть, «размытость» привычной структуры пьесы в новейшей драматургии, и «размытость» ее героев. Многооттеночное, далекое от однозначных противопоставлений ведение конфликта гораздо более соответствует действительным связям современного человека с жизнью.

Потому и возможна оказалась здесь музыкальная кода, объединяющая героев. Снимая драматическое напряжение, она фиксирует счастливый момент свободного единения людей со временем (усиленный тем, что здесь слиты два поколения, «молодых отцов» и «взрослых детей»). Такой финал и утопичен, и реален, не исчерпывает всех отношений человека и эпохи, но и подспудно присутствует в этих отношениях и напоминает о себе. (Все семеро, включая «детей», чей моментальный снимок в спектакле далек от отстоявшегося, целостного музыкального портрета поколения «отцов», сгрудились у пианино в фойе старенького кинотеатра, поют песенки 1950‑х годов, одну за другой.) История встречи приятелей через двадцать лет заканчивается такой лирической эманацией их буйной молодости. Рука об руку с героями Время выходит наружу, как бы на авансцену, как главный герой действия.

Актерский ансамбль Васильевского «Серсо» еще более поражал своей невероятной пластичностью, гармонией целого, которое было на этот раз полифонично: импровизационное, импульсивное соло каждого участника возникало столь же спонтанно и предрешенно, как в хорошем джазе. Монологи сменялись совместным пением столь органично, что это казалось куском реальной жизни. Музыкальной кульминацией {271} действия здесь становилась, на фоне соответствующего лейтмотива, собственно игра в серсо — музыка завораживающей пластики, щемящая цитата из эпохи, когда достигалось согласие с собой, с другими, с миром.

Собственная незаурядная музыкальная одаренность актеров спектакля — Альберта Филозова, Алексея Петренко (нельзя забыть его атамана Платова в «Левше» — еще одного мюзикла Театра им. Ленсовета) — была опорой для музыки целого, сама же музыкальная канва и структура спектакля говорили о «новом неореализме» — о тех подвижках в понимании драматического, в которых преуспела режиссура Анатолия Васильева, развивавшего открытое Анатолием Эфросом.

Когда те же актеры (очень разные!) плюс еще Любовь Полищук соединились спустя немалое время в бестселлере «А чой-то ты во фраке?» (авторы Сергей Никитин и Дмитрий Сухарев), то общее мнение сочло этот спектакль пародией на оперу и балет, озорством актеров и забавой зрителя.

Между тем без боязни впасть в чрезмерное глубокомыслие заметим, что под маской пародии и профанации смежных видов театра предстало собственно театральное содержание спектакля. Это был не банальный актерский капустник. Чеховское «Предложение» прозвучало в полную силу грустной мысли о человеке, при том что постановщик Иосиф Райхельгауз (сокурсник и, так сказать, соратник Анатолия Васильева) отнюдь не занимался клеймением пошлости и мелочности недалеких персонажей, социальной сатирой и пр. Как раз такой ход был бы совершенно неприемлем для него в силу предугаданности, а значит, бессодержательности с точки зрения драматических возможностей сцены[[599]](#footnote-600).

Все три героя были брошены в музыкальную стихию спектакля и барахтались в ней, пытаясь сохранить достоинство. Сюжет о Воловьих лужках, Откатае и Угадае, вокализуясь и «отанцовываясь», остранялся; ирония, заложенная в парафраз жанров музыкального театра, подчеркивала разлад персонажей с самими собою, запутывала их в трех соснах, разводя с собственной судьбой. Актеры успевали все это сыграть — опосредованно, на легком дыхании вокальных пассажей и балетных вариаций. Любовь Полищук в пачке, Альберт Филозов во фраке, Алексей Петренко в феске были тремя чудаками, абсурдно спутавшими главное со второстепенным, чуть не прозевавшими жизнь, чуть не потерявшими ее в прямом смысле (абсолютно лиричен, когда валится с сердечным приступом, герой Филозова). Музыкальная подкладка {272} сообщала обобщенный характер комедийной ситуации. Психологический рисунок на этой основе ощутимо менялся, исключал бытовую характерность, был подчинен целому, выражал единый драматизм существования, касавшийся любого человека. То, что при этом люди в зале улыбались, говорит об освобождающем артистизме представления.

Работа актеров в этом спектакле явно продолжала ряд, начатый постановками Васильева. Импровизационное самочувствие актера, свингующего, как в джазе, на темы своего героя, претворилось здесь уже в более фиксированную партитуру, но закрепляла-то эта партитура именно новый уровень связи актера и персонажа, новое положение персонажа в системе драмы — тот самый сдвиг в понимании драматического начала на сцене, о котором шла речь выше и который во многом обеспечен музыкой роли и спектакля.

Имеет смысл сопоставить с музыкальным и драматическим эффектом этих спектаклей некоторые попытки обращения к драматургии, которая предполагает упомянутый сдвиг, прямо-таки настаивает на целостном восприятии мира драмы, где все персонажи имеют равное отношение к силовому полю действия.

Актеры в постановке Юрия Томошевского «Елка у Ивановых» А. Введенского («Приют комедианта») бесперечь поют и танцуют, составляя маленькие ансамбли, перемежая эскалацию абсурдных смертей у рождественской елки. Возникает по-своему прочная конструкция, эстрадная в принципе, наследующая традицию театра малых форм. Суть в недоверии к собственному драматизму пьесы выдающегося обэриута Александра Введенского, вернее, в его недооценке этого трагикомического конгломерата и неумении воплотить его.

Делается попытка веселить зрителя, выжать комический эффект из каждой логической несообразности текста Введенского. Актеры работают с «коротким дыханием», тогда как целостное представление о художественной мысли автора отсутствует. Между тем ведь и классика драматургии абсурда («В ожидании Годо» С. Беккета) — притом что персонажи, бесспорно, имеют отношение к славной традиции клоунады, и актерам надо это иметь в виду — стихией комического не исчерпывается. Трагическое в ней убедительно. Сами переходы этих стихий связаны с философским взглядом на человеческое существование. Ни бытовая, ни эстрадная игра здесь недостаточны. Более того, так называемый «заумный текст» предполагает преодоление «скупой артикуляции психологического театра», музыкальную, технологическую изощренность партитуры сценического диалога[[600]](#footnote-601). Здесь сказывается {273} дефицит у актера широкого дыхания, которое дает музыкальная организация целого и конкретных ролей.

Современная сцена заинтересована в актере именно такого типа, способном вплести свой мотив в партитуру целого. Ведутся соответствующие поиски. В петербургской студии «Формальный театр» (режиссер Андрей Могучий) последовательно разрабатывается сложный звуковой ряд спектакля: так, в «Лысой певице» Э. Ионеско речь ритмизуется, то приближается к пению, то образует стыки патетических фрагментов с бесстрастными, выступает в разнообразных сочетаниях с фонограммой. Возникает целостный образ абсурдного мира, который составляют обломки смыслов…

Тенденция иметь в виду за конкретным драматическим сюжетом целостное состояние мира, выявить этот второй план сказывается и тогда, когда драматург, казалось бы, обращен к тем сторонам жизни, откуда музыка, можно было думать, ушла давно.

Лучше музыкальнейшей «Сказки сказок», мультфильма Юрия Норштейна, и не было ничего поставлено на тексты Людмилы Петрушевской. Но ведь метафорическая линия в ее творчестве не случайна, подспудно существенна всегда. Не случайно сборник ее пьес называется «Песни XX века». Драматургия Петрушевской имеет неявную, не боящуюся напряженных диссонансов музыкальную доминанту. От «Уроков музыки» до «Московского хора», названных так, конечно же, не случайно, она занимается именно этим — тоской жизни по ушедшей музыке. Проблема неудач сценического воплощения связана с недоверием к этой нестандартной лирической доминанте драматургии. Музыка либо выделена как специальная тема искомой «духовности» (и этой назойливой прописью отменяет себя сама — как в захаровской постановке «Трех девушек в голубом» со скрипачом «от театра», никак не связанным с драмой), либо ее нет вовсе, и добротно играется наличный сюжет пьесы, с колоритными монологами ущербных героев — тогда как вся суть — в единой партитуре существования, где все равны. У Петрушевской существует единая «музыка текста» — и она не дается театрам[[601]](#footnote-602).

И в «Чинзано» добротность, индивидуализированность трех актерских работ театра-студии «Человек» оказываются избыточными: минуются возможности этой драматургии. Три героя здесь ведут полифонически варьируемую тему усеченного сознания современного человека-массы (виртуозно у Петрушевской, именно как музыкальная партитура, разработан диалог) — и вот для этого уже надо обладать другой техникой актерской игры, изощренной музыкальностью.

То же относится к спектаклю московского Театра им. Ленинского комсомола «Три девушки в голубом» (недаром же, кстати, так названном). {274} Все дело в целостном образе существования — кризисного, когда в прямом смысле (см. метафору сюжета о дачном доме) над всеми равно каплет. Предельно индивидуализированный, противопоставленный остальным по принципу сугубой «духовности» образ Ирины в исполнении Инны Чуриковой, так же как велеречиво ораторствующая колоритная старуха в исполнении Т. Пельтцер, перед которой отступило бесконечное бормотание подмосковной парки (так у Петрушевской), — примеры расхождения с предложенной новаторской поэтикой пьесы.

Да, пожалуй, нахлынув на сцену 1970‑х годов с массовками мюзиклов, с коллективистской гитарой, музыка обрела свое достоинство в системе драматического спектакля, способствуя расширению и углублению художественных концепций, обращенных к новому состоянию мира, где человек не центр семейного или производственного конфликта, а мембрана кризисной исторической эпохи. Драма потенциально укрупнилась, она «пишет героями» — эта смена фокуса не умаляет доли актерского образа в структуре спектакля, напротив, размыкает его для крупных сущностных начал, задействованных в художественной концепции. Музыкальная оснащенность актера становится в таком случае условием полноценного, действенного участия в композиции целого.

Актер остается верен специфике драмы. Эстрада, временами вклинивавшаяся в новейшее время на драматические подмостки, влиявшая на театр, взаимодействовавшая с ним, все же имеет четкие границы. Граница жанра, в самом деле, настолько определенна, что драматического актера можно отличить от эстрадного даже в точке их соприкосновения — когда артист выходит с микрофоном на сцену и поет.

Устраиваются даже конкурсы поющих драматических актеров; это именно особый жанр, где эстрадному певцу делать нечего! В Польше такая практика особенно развита — драматическая линия в песне развивается на наших глазах (неважно, дуэт это или соло), в сотворчестве с нами — в отличие от эстрадной песни, посылаемой в зал, так сказать, в готовом виде. Выходит к публике Алиса Фрейндлих — за ее пением всегда шлейф драматических ассоциаций: это монолог, подразумевающий драму. Пение Алексея Петренко, выступающего, скажем, с украинскими песнями (а сейчас и с оперным репертуаром) — это опять-таки, по существу, трагические монологи. Актер строит на наших глазах драматический образ, индивидуализирует, драматизирует, «переключает» (употребим гвоздевский термин) фольклорный жанр.

Другими словами, первичными оказываются драматические параметры, драматически содержательна уже сама эмоциональная интенсивность, «оправдывающая» факт пения. В этих случаях вся сцена заполнена, живет. Даже категория общения здесь жива — на упомянутом конкурсе, посвященном памяти Андрея Миронова, один артист сменял другого — и вот в зависимости от жанра этих внешне сходных «номеров» лицо на фотографии, осеняющей сцену, преображалось: из немого снимка становилось живым участником происходящего! — или оставалось отчужденным.

{275} Песня в руках драматического артиста — монолог, с живой системой драматических связей. Вот молодой актер А. Моховиков исполняет собственную композицию, посвященную Александру Галичу. Фрагменты из его песен органически включены в развернутый вокальный монолог, и возникает необыкновенно интересное взаимодействие времен, драматически прожитое исполнителем. А вот юный Ярослав Здоров, мгновенно ставший фаворитом зала, выходит с номерами из репертуара Л. Орловой, Л. Руслановой, И. Юрьевой, поразительно их имитируя, поскольку обладает редчайшей тесситурой. Диапазон его голоса вполне позволил бы ему исполнять соответствующие партии в ораториях Генделя и Перселла. Актерски же его выступление было много беднее вокальной стороны дела. Сцена сужалась, съеживалась; многомерный мир драмы не создавался. Именно драматические возможности здесь не были использованы, все связи усечены: ему бы как-то связать всех трех героинь в целое, при всей их характерной разности, объять единым художническим ключом. Нет, имитация главенствует, мощные данные демонстрируются, поражают — и все. Молодой артист занял место Э. Курмангалиева в постановке Р. Виктюка «М. Баттерфляй» и, в общем, оказался там, по-видимому, на месте, поскольку закон эстетики спектаклей Романа Виктюка, зачастую изощренных, пластичных и музыкальных, — именно назойливая демонстрация всякого отдельно взятого элемента структуры при сугубой любви режиссера к устному и письменному идеалистическому оправданию своих «сценических концепций».

Да, в новейшую эпоху эстрада дышит в затылок театру. Это сказывается на жанровой ориентации сцены — и в то же время целый драматический спектакль может держаться на поющем актере, не изменяя своей природы.

Современные аэды — Галич, Окуджава, Высоцкий — не случайно становятся героями сценических композиций, совсем не похожих на штамп биографических спектаклей о музыкантах. Значительной тенденцией драматического театра оказался синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе[[602]](#footnote-603). Синтез истории и человеческой судьбы: прежним целеполаганиям и волевому борению за поставленные цели пришел конец. История на исходе тысячелетия «указала человеку его место» — но оно и по-своему, по-новому, значительно. Историзм стал художественной проблемой. Связь человека с эпохой, далекая от однозначных оценок, стала рассматриваться как проблема и как процесс.

О спектакле «Владимир Высоцкий» на Таганке речь уже шла. Не менее показателен в контексте этих рассуждений пример спектакля «Ах, эти звезды…» Концертность этого дипломного спектакля выпускников Ленинградского института театра, музыки и кинематографии 1981 года {276} не исключала явного драматического элемента (руководители постановки А. Кацман, Л. Додин, А. Андреев).

Смысл «Звезд…» не сводим к сумме «номеров», здесь объективно возникала тема духовных связей молодого поколения с окружавшей, воспитавшей его музыкальной культурой, причем связей сложных. Этот спектакль не пелся потом по этажам общежития, как в свое время «Зримая песня», — напротив, тут был проделан обратный путь.

Длинная цепь музыкально-сценических портретов героев эстрады и джаза — от Луи Армстронга до Аллы Пугачевой — это развивавшееся на превосходно освоенном, близком самим артистам языке массовой молодежной аудитории драматическое построение. Узнаваемость популярных масок, представленных со сцены, здесь не самоцель; принцип пародии применялся разнообразно, молодые артисты использовали богатый спектр от карикатуры и эпиграммы до патетической солидарности с героем, приобщения к нему. В финальном монологе Леонида Утесова (Николай Павлов) старый мастер советской эстрады и бережно-отстраненно представлявший его молодой актер составляли живое драматическое единство, подготовленное всем предыдущим развитием спектакля.

Маски персонажей складывались в динамичную картину взаимоотношений «звезд» и музыки, музыки и жизни, современного поколения и «звезд». Ироническое отчуждение, сопереживание, перевоплощение, выбор — эти категории составляли реальность спектакля. Открытая демократическая, притом театрально приподнятая речь от имени целого поколения, предпринятая в «Зримой песне», сменилась здесь сценическим диалогом разных эпох, перекличкой разных стран, разных стилей. Этот диалог к тому же сопряжен с «пародией», благодаря которой весь пестрый материал спектакля отчуждается и одновременно осваивается. Можно видеть, как усложнилась структура актерского образа в музыкальном спектакле, как осваивает драматическая сцена эстрадный материал, пронизывая его драматическими связями.

Тот, давний, спектакль выпускников 1967 года был лиричен, в «Зримой песне» молодые артисты говорили от первого лица, драматические миниатюры соединялись в лирическую цепь. В спектакле 1981 года, построенном как диалог поколения с историческими и современными масками эстрадных звезд, лирика возникала как духовный итог этого диалога. Путь от «звезды» к «звезде», от кумира к кумиру лишь по видимости совпадал с привычным и приятным досугом современного меломана, на деле это драматический путь самосознания души, внятно пробивающийся в ритмах современности. Актер тут и автор, и герой, и исполнитель, и персонаж — и вот такая непростая структура актерского существования оказывается органичной для выпускников 1980‑х[[603]](#footnote-604).

{277} Логика всего современного художественного процесса здесь сказывается. Взаимодействие масскультуры с культурой неизбежно и может быть творческим. То же касается и бурного романа эстрады с драмой, переживаемого в наше время. Возникают неожиданно содержательные пересечения, обогащающие современное искусство. Так, определенной предтечей ленинградских «Звезд…» был известный цикл телефильмов В. Виноградова. В фильме «Я возвращаю ваш портрет» через артистичных стариков, ветеранов нашей эстрады, через их общение между собой и с Андреем Мироновым поет историческое время, человечески конкретное, одушевленное — и неумолимое. Музыкальные слагаемые, шлягеры десятилетий, вполне незатейливы; в целом же получается объемное, исторически значимое содержание. Содержательные пласты обогащаются уже в процессе восприятия фильма, зритель — не нейтральная величина в данном случае. Безвременный уход к старикам ведущего, Андрея Миронова, внес в содержание фильма еще один смысловой слой. Музыкальнейший драматический актер 1960 – 1970‑х проявил себя как современный артист, и эта с виду и не роль вовсе должна зачесться ему как значительная художественная работа. Сырой, «жизненный» материал (артист берет интервью у старых знакомых своих родителей!) становится фактом искусства. Процесс претворения происходит на наших глазах, опять-таки выражает глубоко современную тенденцию в искусстве.

В русле того, о чем идет речь — «бард-опера» Ю. Кима «Московские кухни». Здесь сделана попытка дать собирательную судьбу хорового героя 1960 – 1970‑х, дифференцировать его, соответственно воспеть и низвести — через памятный всем песенный пласт. Человеческое единство, отступничество — все поет устами хорового героя, на «московских кухнях».

Уже и песни улицы поднимаются на драматические подмостки, не прибегая к инсценировкам. Спектакль «Песни нашего двора» в театре У Никитских ворот (1987) достигает трагической силы. Маленький ансамбль уличных музыкантов поет лагерный фольклор, русские и еврейские народные песни. Корифейка крошечного хора Мария Иткина создает трагический образ современной народной души, наделяя ее библейски мощным голосом и темпераментом. Катарсис возникает в результате высвобождения этой души в пении, стихийного слияния в ней разнородных духовных потоков. Классика (ария из «Кармен» и, главное, тема второй части из Седьмой симфонии Бетховена) являются сюда, в стихию «песен нашего двора», закономерно. Величавая классика и расходившаяся песенная стихия протягивают тут друг другу руки.

Спектакль возводит эстетику «двора» к «высокому стилю». Тема стихийности, трагическая экспрессия, счастье духовного высвобождения {278} составляют художественное содержание спектакля, осуществленного со строгим вкусом. Название спектакля программно парадоксально. «Наш двор» — это и «весь мир», пространство разомкнуто ветрам эпохи. Песни, создающие ауру исторической жизни, узнаваемые как родной, близкий пейзаж, сами проникнуты ветрами истории — оттого так мощно, как труба Иерихонская, звучит голос певицы.

Собственно музыкальные параметры представления — вокал, песня — впрямую выражают его драматическое содержание. Тот самый синтез истории и человеческой судьбы на музыкальной основе — достояние современной драматической сцены, это ее максимальный художественный потенциал, и он достигается здесь.

Не демонстрация музыкальности, а музыкальность как квинтэссенция драматизма, и каркас, и душа действия — этот ключ следующим поколениям передал Мейерхольд. Только что изданные стенограммы его репетиций[[604]](#footnote-605) не просто полны музыкальных ассоциаций, а своим стержнем имеют идею о единой музыкальной основе технологии и художественной сути дела. Содержание того и другого исторически меняется. Музыкально-пластическая доминанта спектакля есть не только результат гения режиссера и актеров, но и производное истории. Этот пульс времени невозможно возобновить спустя десятилетия. Только «здесь и сейчас»! Сама же упомянутая связь, природа единой музыкальной основы — не меняется, она присуща театру изначально, и в этом смысле современный актер наследует античному. О современном содержании древнего феномена и шла речь в статье.

1993

# **{****279}** И. Сэпман Драматический актер в кино

На пороге XX века жизнь драматического актера обрела новое измерение: в нее вошел кинематограф.

Это только в самом начале казалось, что немые бесплотные человечки, смешно дергающиеся на полотне экрана, не имеют никакого отношения к великому актерскому искусству. Лишь в короткую пору, когда кинематограф осваивал эффект движения, он довольствовался любой живой натурой, в том числе — и любым человеком. Как только — а это случилось очень скоро — на экране возник сюжет и, соответственно, появился герой, встала проблема исполнителя. Новое искусство ощутило потребность в актере и, естественно, обратило свои взоры к театру.

Актерская проблема в кинематографе — сфера, достаточно хорошо исследованная, какие-то ее аспекты всесторонне прояснены. Поэтому я с полным основанием оставляю за рамками своей статьи, к примеру, технику создания актерского экранного образа, все организационные аспекты этого достаточно сложного в кино процесса и лишь по мере необходимости касаюсь проблем специфики актерского образа в кино на онтологическом и эстетическом уровнях. Более же всего — в контексте проблематики настоящего издания — мне представляется важным исследование самого феномена «драматический актер, пришедший в кино», выяснение новых творческих возможностей, которые перед ним при этом открываются.

С появлением кино произошло расширение эстетической сферы актерской деятельности.

Может быть, первыми этот факт не столько осознали, сколько интуитивно почувствовали сами актеры. Известно, как неприязненно приняла театральная критика появление кинематографа, как пыталась уберечь от его варварского нашествия сцену, как делили теоретики искусства сферы влияния, оставляя за театром преимущество в изображении человека со всем комплексом его душевных и интеллектуальных свойств и отдавая на откуп кино возможность воспроизводить во всех подробностях «картины морской бури или пожара в степи, кавалерийскую атаку и т. п.»[[605]](#footnote-606).

Тем любопытнее на фоне этого дружного противостояния выглядит тот факт, что для самих актеров несовершенное, примитивное, {280} вульгарное, еще и не искусство даже, а зрелище, «синема» с первых дней оказывается неотразимо привлекательным. Зачем, казалось бы, кумиру публики актеру императорского Александринского театра В. Давыдову сниматься в первых в высшей степени беспомощных фильмах «киносъемщика» с сомнительной репутацией А. Дранкова? Зачем «королю смеха» К. Варламову появляться на экране в каких-нибудь «Двух Матильдах»? Или другой звезде русской сцены — П. Орленеву соглашаться на роль ибсеновского Брандта и даже принимать участие в финансировании фильма? Или известному актеру В. Гардину, успешно сыгравшему в 1912 году на сцене Интернационального театра в спектакле «Наполеон и Жозефина», соглашаться повторить роль Наполеона в фильме «1812 год»? Что это может добавить к их славе, что принести, кроме горького разочарования? В. Давыдов, увидев себя на экране в роли Расплюева («Свадьба Кречинского»), пришел в ужас и зарекся когда-либо сниматься. Но когда несколько месяцев спустя к нему явился все тот же Дранков с предложением вновь сыграть в кино, на этот раз самого себя в документальной хронике «Актер Давыдов у себя на даче», — не отказался и в течение дня активно позировал перед аппаратом. В не меньшее уныние поверг кинематографический дебют и Гардина. Много лет спустя актер вспоминал, как он, сидя в кинотеатре, с трепетом ждал своего появления на экране, но так и не смог разглядеть себя в мелькавшей на экране фигурке под треугольной шляпой. Однако за первой ролью следует вторая, третья, через несколько лет Гардин уже пробует себя в кинорежиссуре, затем становится руководителем первой отечественной киношколы.

Неудачи постигали корифеев сцены вполне закономерно: с привычным художественным инструментарием актеры оказывались в чужом эстетическом пространстве, законы которого к тому же еще только предстояло открывать и осваивать. Актеры, лишенные главного своего орудия — слова, вынужденные переходить только на язык мимики и жеста, ощущали себя беспомощными. Тем более что призванная компенсировать слово мимика, чрезмерная жестикуляция выглядели на экране либо чудовищно гипертрофированными, либо абсолютно не работали: снятый на общем плане нейтральной камерой, с точки зрения «партера», актер был попросту плохо виден.

Эта абсолютная невозможность распространить на экран законы сцены навела исследователей раннего кинематографа на мысль о том, что актерская игра на сцене и на экране имеет разную природу. Тенденция рассматривать искусство театрального актера и актера кино как две эстетически разнородные, противостоящие друг другу категории оказалась на редкость устойчивой и сохранилась практически до середины 1960‑х годов. Лишь в искусстве новейшего времени идея суверенности двух видов актерской деятельности потеряла свою значимость и возобладала иная точка зрения. «Как только мы пытаемся в категорической форме выводить особенности искусства актера в кино или в театре, исходя из общих законов этого искусства… мы неизбежно приходим к {281} выводу, что это не разные искусства, а одно искусство, что в кино и в театре природа актерского творчества одинакова»[[606]](#footnote-607), — подвел итоги многолетней дискуссии исследователь актерского творчества А. Бейлин в 1964 году.

Что касается актерской практики, она всегда однозначно свидетельствовала о том же. «Я думаю, что актерское искусство существует само по себе, и не важно, есть ли между актером и зрителем технический посредник в виде кино- или телеэкрана, или между ними осуществляется непосредственная связь, как в театре. Мой собственный опыт говорит о том, что, по сути дела, ни малейшей разницы между этими видами актерского творчества и его воздействия на зрителя нет. Я знаю, что так смотрят многие актеры»[[607]](#footnote-608). Эти слова были написаны актером, режиссером и педагогом Б. Бабочкиным как раз в 1970‑е годы, когда барьеры были окончательно сломлены и одновременная работа театрального драматического актера на сцене, в кино и на телевидении стала не исключением, а нормой существования. Но и на всех предыдущих этапах своего развития кинематограф был немыслим без театрального актера. В 1910‑е годы — без О. Гзовской, М. Чехова, Е. Германовой, В. Пашенной; в 1920‑е — без И. Москвина, Н. Баталова, А. Кторова, Н. Охлопкова; в 1930‑е — без Н. Черкасова, М. Жарова, В. Марецкой, Н. Симонова; в 1950‑е — без Ю. Толубеева, В. Самойлова, В. Меркурьева. Да и признанные актеры кино зачастую начинали свою творческую жизнь на сцене. Даже знаменитые первые кинозвезды русского экрана шагнули на экран с театральных подмостков: И. Мозжухин скитался по театральной провинции, выступал в московской труппе Незлобина; В. Коралли была примой-балериной Большого театра; из балета же пришла и легенда российского экрана Вера Холодная.

К 1970 – 1980‑м годам окончательно определился универсальный тип драматического актера — это (как пишут в справочниках) «актер театра и кино», в чей художественный арсенал средства сценической игры и умение органично существовать перед камерой входят на равных.

В приходе театрального актера на экран есть некая историческая преемственность.

Уже первые теоретики и практики кинематографа высказывали мысль о возникновении кино как закономерного этапа развития театра. Действительно, кинематограф возник в момент, когда условный театр символистов после бурного, но краткого расцвета переживал кризис, катастрофически теряя зрителя. Кинематограф, этот, по словам А. Белого, «демократический театр будущего», казалось, впрямую отвечал на возникшую в театре потребность новых форм. (Последующая история взаимоотношений двух искусств подтвердила: кинематографу еще {282} не раз пришлось становиться испытательной площадкой, давать театру импульс к реформированию.) Впрочем, идея преемственности кино и театра, имеет более глубокие корни и не привязана к определенной культурной ситуации. Когда в середине 1920‑х годов В. Пудовкин писал: «Споры о… необходимости всестороннего освоения кинематографом театральной культуры, о проблеме актера в театре и кино большей частью разрешались неправильно, потому что в основу этих споров не ставилось единственно правильное понимание возникновения кинематографа как момента развития театра»[[608]](#footnote-609), он имел в виду уже не конкретную связь кинематографа с тем или иным периодом жизни театра, а глубинную эстетическую связь двух искусств, сфокусированную, может быть, прежде всего в феномене актера.

По расхожей формулировке, кинематограф «занял актера у театра». Этот «заем» произошел в поворотный для театрального актера момент: театр XX века подошел к пониманию актерского искусства как элемента общей эстетической системы спектакля, заявил о себе как о режиссерском театре «единой воли». Актер, оставаясь главенствующей фигурой спектакля, оказался в намного большей, чем раньше, зависимости от режиссерского замысла, от остальных компонентов спектакля как единого эстетического целого. И тут кино подхватило эстафету: экранная судьба актера явилась логическим продолжением его судьбы сценической. Образ в кино рождается на стыке индивидуального и коллективного творчества. Работа актера теснее, чем в театре, связана с общим художественным решением фильма, он намного больше, чем в театре, зависит от режиссера, ибо каков созданный образ, во многом решают режиссерские ножницы в монтажный период, а кроме того, от оператора, чья камера является посредником между ним (актером) и зрителем, в то время как в театре исполнитель и зритель находятся в непосредственном живом контакте. Самопроявление актера на экране четко ограничено. Но — такова диалектика отношений драматического артиста с экранным искусством — именно в этой ограниченности кроются новые, недоступные театральным воплощениям художественные ресурсы создания образа. Думается, это обстоятельство и пролагает путь театральному актеру в съемочные павильоны.

Характерно, что уже на самой ранней стадии существования кино, несмотря на плачевные результаты первых опытов киносъемок, приходившие в кинематограф драматические актеры прозревали новые возможности своего художественного и личностного проявления. «Я в восторге! — говорила о своих ощущениях снявшаяся в 1912 году в “Грозе” и “Бесприданнице” В. Пашенная. — В синематографе, как это ни странно, я имею возможность *больше слиться с изображаемой мной героиней*; мне не мешает сосредоточиться ни декорация, долженствующая {283} изображать природу, ни запах краски»[[609]](#footnote-610). Еще более тонкое наблюдение принадлежит Б. Бабочкину, вспоминавшему об игре П. Орленева в «Брандте» (1916): «По тому времени он как бы ничего не делал: только наблюдал, смотрел, шел куда-нибудь и т. д. Мне трудно все восстановить в памяти через столько лет, но это был фильм, который многими качествами отличался от всего, что делалось тогда. Я только помню, что этот актер действовал, а не показывал свои переживания»[[610]](#footnote-611).

В этих бесхитростных признаниях, по существу, идет речь о специфике актерского образа на экране, впрямую связанной с онтологическими свойствами кино. Ибо если природа актерского творчества в театре и в кино едина, то эстетическая природа самих этих искусств различна, различны способы изображения человека и, соответственно, принципы актерского воплощения персонажа.

Характер изображения человека на киноэкране обусловлен фотографической природой кино и основными свойствами кинообраза: фотогенией и монтажностью. Для актерского исполнения эти моменты оказываются определяющими.

Тот факт, что исходным материалом кино является фотоизображение, зафиксированная на пленку реальность, ставит актера в особые отношения со средой, определяет уровень достоверности изображаемого актером персонажа. Заключенные в рамку кадра, актер и фон неразрывны, образуют изобразительно однородный материал. «Человек и его окружение однородны, сделаны из того же материала, оба появляются в виде изображения и потому между ними нет реального различия»[[611]](#footnote-612). Актер в фильме предстает перед зрителем снятым на пленку, в двухмерном пространстве экрана, в пропорциях, не соответствующих реальным, — то многократно увеличенный на крупных и средних планах, то неестественно уменьшенный на дальних общих; по произволу всемогущего аппарата появляется в кадре фрагментарно — то по пояс, то по колени, то таким образом, что в кадре оказывается только его лицо. Казалось бы, поставленный в такие условия актер должен создавать на экране образ намного более условный, чем на сцене, где он реально, во плоти присутствует перед зрительным залом. Но материальная однородность героя и среды рождает эффект противоположный: никогда в театре актер не оказывается в ситуации большего приближения к реальной действительности. Невычлененный из среды персонаж воспринимается не как создание актера, а именно как персонаж, как часть кинематографической реальности. В театре игра — это противопоставление реальности, писал А. Базен. «Костюм, маска или грим, стиль языка, рампа — все в большей или меньшей мере способствует этому различению, однако наиболее ясное его воплощение — сама {284} сцена», «привилегированное пространство, фактически или мысленно отличающееся от природы… локализованное место драматического действия, <…> несколько квадратных метров света и иллюзий…»[[612]](#footnote-613).

У экрана, как известно, кулис нет. Экранный персонаж органично существует в равновеликом себе мире. Любой актерский форсаж легко может нарушить это равновесие. Актеру на экране предписано не столько играть, сколько просто — быть. Игра в кино — это игра без котурнов. Тот уровень достоверности, которого как высшей цели добивались многие мастера сцены, здесь оказывается изначально заданным. Фундаментом, на котором возводится здание роли, становится природное свойство кино — фотогения: концентрированная выразительность попавшей в рамки кинокадра жизненной фактуры. Определяя на заре кинематографа сущность фотогении, Ж. Эпштейн писал: «Я назову фотогеничным тот облик предметов, существ и душ, внутренняя значимость которого возрастает благодаря воспроизведению их кинематографом»[[613]](#footnote-614).

Сохраняя конкретность объекта изображения, фотогения одновременно высвечивает его глубинный смысл, знаковую сущность. Попав в силовое поле фотогении, актер обретает возможность максимального самовыявления. На создание образа начинает работать актерская внешность, его психофизика, манера поведения. Предметный мир, окружающий актера, тоже становится средством создания образа. Камера внимательна к визуальным подробностям, существование героя в «россыпи мелких моментов материальной жизни» (Б. Балаш) рождает определенный «эффект микроскопа», когда любое действие актера словно бы дробится, распадается на мельчайшие составляющие. Инструментом художественного исследования оказывается не столько действие, поступок, сколько поведение персонажа: «что» отступает перед «как», подробность киноописания становится гарантом эстетической полноценности созданного актером образа.

В природных свойствах кино коренится такая специфическая особенность актерского образа на экране, как его монтажность. Именно ею задается система отношений актера с категориями времени и пространства. Пространственно-временная система координат актерского существования на экране резко отлична от театральной. Экранный актерский образ дискретен: возникает перед зрителями не в непрерывной последовательности, а кусками, многого зритель не видит совсем. В то же время при дискретном способе развертывания сюжета и, соответственно, при дискретном способе изображения персонажа фильм воспринимается как единое непрерывное целое. Пространственно-временное единство фильма создается монтажом. Достигается оно за счет {285} того, что «*соседние* кадры фильма воспринимаются как *предыдущее и последующее* — это общий закон кино»[[614]](#footnote-615).

Сформулированный Эйхенбаумом закон — действенный фактор в создании актером образа экранного героя. Благодаря эффекту непрерывности, смысловой сопряженности соседних кадров, самые различные пласты экранной реальности могут активно включаться в создание образа, формируя систему отношений героя с миром, беря на себя какие-то функции актерского исполнения. (Крайний пример целиком монтажного создания образа героя — фильм А. Тарковского «Зеркало». В этой ленте герой вообще не появляется в кадре, кроме одного эпизода, когда на экране мелькает его рука. Слышен лишь его голос за кадром. Образ же складывается из совсем иных элементов сюжета: из обрывков воспоминаний, из кадров кинохроники, из многочисленных историко-культурных цитат, из метафорических образов, которыми насыщен фильм.) В то же время закон монтажного сцепления открывает перед актером новые возможности воплощения; например, возможность раскрыть перед зрителем сферу подсознания своего героя: мир снов, галлюцинаций, смутных предощущений, фантастических вымыслов. На сцене попытки воспроизвести причудливую логику подсознания, внутренний монолог героя редко увенчиваются успехом; главными средствами актерской выразительности здесь остаются действие и речь, а сфера подсознания меньше всего поддается словесному и фабульному воплощению. Фильму же, где «для претворения всего невидимого и нематериального используется внешняя выразительность физических проявлений»[[615]](#footnote-616), как раз подвластна тонкая грань между вымыслом и действительностью, ирреальностью и реальностью.

Визуальная выразительность актера в кадре обеспечивается системой стилистических средств: способом съемки — характером движения камеры, длиной и крупностью планов, монтажным, звуковым и цветовым решением фильма. Разумеется, в художественном арсенале актера остаются традиционные способы создания образа: действие, диалог, актерская мизансцена. Но гарантом эстетической полноценности созданного актером на экране персонажа становятся те художественные средства, которые ориентированы на онтологические свойства кинообраза.

Среди специфических средств актерской киновыразительности следует назвать крупный план, где главным художественным инструментарием актера оказывается выразительность собственного лица. Крупный план — это только кинематографу доступная материализация внутренней жизни человека в той мере, в какой она отражается на его лице. А мера эта велика. «Черты лица и мимика являются наиболее субъективными выразительными формами. Они в большей мере субъективны, {286} чем человеческий язык. <…> Эта при показе человека самая субъективная… изобразительная форма и становится объектом съемок крупным планом»[[616]](#footnote-617). Крупный актерский план оптимален для передачи душевного состояния персонажа как средство психологического анализа.

Работа на крупном плане требует от драматического актера новой техники, новых, отнюдь не сценических способов проживания роли. Здесь практически исключается категория игры, ибо крупный план не выдерживает сюжетной перегрузки и меньше всего предназначен для проигрывания событийных ситуаций. Опытные режиссеры, из тех, кого называют «актерскими», хорошо знают, какой филигранности требует от исполнителя работа на крупном плане. (Автору этих строк довелось в свое время наблюдать занятия режиссерских курсов на «Ленфильме» — того самого выпуска, который дал нашему кино И. Авербаха, И. Масленникова и др. Помнится, как на занятиях по актерскому мастерству, анализируя мизансцену и услыхав, что в ней предусмотрена длительная игра на балалайке, а в это время «в лице героини происходит плавная перемена», режиссер И. Хейфиц решительно запротестовал: «Боже упаси говорить: “в лице”. Вы тем самым отключаете психофизический процесс в комплексе. Если вы будете заранее задавать крупный план, актер обязательно будет “изображать”, а это недопустимо. Только чтобы не было “играй лицом!”»[[617]](#footnote-618).)

Крупный план возникает как вершина духовного и эмоционального самовыражения актера. Но выразительность его в значительной мере предопределена все тем же законом монтажного сцепления, благодаря которому крупный план подготавливается в предшествующих кадрах, исподволь сопоставляя человека с окружающим миром в разных его проявлениях. В поток актерской игры монтаж вводит образы, которые уже сами по себе не могут не заронить в зрителя мысль об определенной реакции человеческой души и, таким образом, делают его прозорливо внимательным к любому, даже еле заметному проявлению этой реакции в лице актера.

Эстетические законы актерского образа в кино осмысляются и закрепляются в первых актерских системах, созданных в 1920‑е годы крупнейшими кинорежиссерами отечественного кино Л. Кулешовым, С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным. Их актерские концепции возникали на пересечении двух тенденций: с одной стороны, в процессе освоения кинематографом собственной эстетической сути, осознания своих онтологических свойств, с другой — в плане развития театральной традиции. Поиск специфики нового искусства находился — применительно к актеру — в неоднозначной, но очевидной связи с режиссерскими {287} театральными системами начала века, с именами Вс. Мейерхольда, А. Таирова, К. Станиславского.

Первая актерская киношкола возникла в 1919 году под руководством известного актера и режиссера В. Гардина. Она была самым тесным образом связана с театральной традицией, практически ограничиваясь разработкой способов приспособления театрального актера к условиям кинопавильона.

Но именно в недрах этой школы и произошла первая актерская революция. Ученик Гардина Л. Кулешов, порвав со своим учителем и покинув с группой слушателей школу, создал актерскую мастерскую, основанную на абсолютно иных принципах. Его актеры — В. Фогель, С. Комаров, А. Хохлова, Л. Оболенский — тоже пришли из театра, но Кулешов превращал их в актеров кино. В своем понимании искусства актерской игры в кино Кулешов опирался в первую очередь на фотографическую природу этого искусства. Коль скоро зритель видит на экране не реального актера, а его фотографический отпечаток, в той же мере условный (или в той же мере подлинный), как и окружающая актера среда, актер должен стремиться быть подлинным в той же мере, что и иные элементы киноизображения. К тому же присутствие камеры исключает необходимость гипертрофированного жеста, усиленной мимики (равно как с возникновением звукового кино наличие микрофона снимает требование форсированной дикции), т. е. лишает киноактера первичных элементов театральной игры. Исходя из этого, Кулешов и положил в основу своей актерской концепции принцип «неигры», поставив задачу «определить новую, неизвестную нам технику актерского киномастерства»[[618]](#footnote-619).

Первое и наиболее существенное требование Кулешова к актеру — органика актерского поведения. «Актеру нужно теперь не “играть”, а делать, не “изображать” прыжки, а хорошо прыгать, не “представлять” борьбу, а хорошо бороться»[[619]](#footnote-620). Путь к совершенной подлинности требовал особой тренированности актера, максимального владения своим телом, точности и свободы движения в кадре. Предложив вместо понятия «актер» ввести в обиход понятие «натурщик», Кулешов разработал систему тренировки натурщика. «Кинематографический натурщик прежде всего должен совершенствовать свою личность и тело… Натурщик должен быть крепким и сильным, он всегда спортсмен, у него интересное характерное лицо. <…> Задачей натурщика является органическое овладение жестом…»[[620]](#footnote-621). Когда-то Кулешов начинал свой бунт против Гардина с того, что сделал этюд провалившейся на экзаменах в киношколу ученице и добился полного успеха, {288} интуитивно применив метод точного построения движений. Этот же метод он опробовал с А. Хохловой, Л. Оболенским и В. Рейхом в фильме «На красном фронте». Для занятий в мастерской Кулешов разработал целую теорию экранного движения. Предстоящие актеру перед киноаппаратом движения предварительно зарисовывались графическими человечками в системе осевых и метрических координат. Тренинг был жесткий, но плодотворный: рисуя, актеры приучались «думать движением», преодолевая материальность тела, овладевали органикой экранного движения.

Если в актерской системе Кулешова была заявлена оппозиция театральный актер — натурщик, то создатель другой системы, С. Эйзенштейн, был еще более радикален. В отличие от Кулешова, сделавшего актера-натурщика опорным моментом своей режиссерской концепции, Эйзенштейн вообще отказался от актера, взяв установку на типаж — на неактера, обладающего внешностью, в которой нашли воплощение характерные черты того или иного социального типа. Утверждая в своем режиссерском творчестве 1920‑х годов идею коллективного героя, Эйзенштейн ставил целью создание на экране портрета героя-массы. Его главной задачей было найти соответствующие типажи, и здесь понятия «актер» и «неактер» уравнивались. Эйзенштейн мог снимать и актера, обладающего искомой типажной выразительностью; между тем при съемках «Броненосца “Потемкин”» профессионального актера, намеченного на роль судового врача, в последний момент заменил истопник севастопольской гостиницы, более подходящий типажно. Актерский профессионализм не требовался, поскольку индивидуальных характеристик персонажей в фильме не предусматривалось. Даже умение двигаться в кадре (как мы помним, столь важное для Кулешова) было не обязательным, так как «монтажные сюиты» создавались сменой статичных композиций. Главное, повторяем, было найти типажную выразительность, такую, чтобы обеспечивала «звучание» лица, точное, «как аккорд или как нота, не допускающая фальши в определенном сочетании»[[621]](#footnote-622). «То, что сделали Эйзенштейн и Александров, не делал еще никто в мировом кино. Они создали жанр, убеждающий в ненужности актера в кино», — не без иронии, но вполне серьезно утверждал В. Туркин[[622]](#footnote-623).

В 1930‑е годы, когда Эйзенштейн решал иные художественные задачи, он начал снимать в своих фильмах профессиональных актеров, в том числе крупнейших театральных актеров — Н. Черкасова, Н. Охлопкова, С. Бирман, В. Массалитинову и др. Однако и в работе с этими выдающимися актерами опирался все на тот же принцип типажной характерности. Тщательно создавая социальную и биологическую портретную маску, режиссер «искал форму головы и лица, силуэт фигуры, {289} графические мотивы одежды, фактуру тканей, актерскую пластику»[[623]](#footnote-624), — короче говоря, выявлял в актерской внешности искомую типажность.

Использование типажа (в том числе и неактера) оказалось тем не менее существенным вкладом в исследование принципов актерского мастерства. Конечно, первостепенную важность имел сам процесс выбора нужного лица, и этому этапу работы Эйзенштейн придавал приоритетное значение. Но даже самый яркий, самый точный типаж не мог бы высечь из зрителей искру обнаженной эмоции, создать тот максимум зрительского напряжения, на достижении которого и зиждется теория «монтажа аттракционов», если бы снимаемый человек не подвергался эстетической трансформации, не был поставлен в определенный контекст, в соответствующий монтажный ряд. Эйзенштейн широко реализовал принцип создания образа внеактерскими средствами. «В кинематографе Эйзенштейна возникло понятие эквивалента актерской игры. <…> Фотогения реального материала развита была Эйзенштейном максимально»[[624]](#footnote-625). Своими внеактерскими опытами Эйзенштейн глубоко зондировал природу актерского кинообраза.

Поиски Кулешова и Эйзенштейна проникнуты пафосом антитеатральности. Но все-таки и «играющий натурщик» Кулешова, и даже пассивный типаж Эйзенштейна имеют театральные корни. Не следует забывать, что законы нового искусства создавались людьми, для которых представление о кино как о продолжении театра подтверждалось их практической деятельностью. Эйзенштейн, как известно, начинал верным учеником Вс. Мейерхольда, именно в своих ранних театральных опытах опробовал перевернувшую кинематограф идею монтажа аттракционов. Приход в кино был для него прямым следствием неудавшейся попытки реформировать театр и провала спектакля «Противогазы», вынесенного в заводской цех. С театральной постановки «Женитьбы» начинали и ФЭКСы. С семнадцати лет работавший в кинематографе Кулешов собрал тем не менее в своей мастерской театральных актеров, опорным моментом педагогической практики сделал рассчитанную на театрального актера систему Ф. Дельсарта, неоднократно подчеркивал свою близость к Камерному театру и Опытно-героическому театру Фердинандова. Идеи Мейерхольда и А. Таирова преломляются в кинематографических концепциях Эйзенштейна и Кулешова: биомеханика и конструктивизм, поиск путей преодоления материального тела, выявление метафорической знаковости актерского об лика. («Натурщик Кулешова — это осуществленная мечта Гордона Крэга о {290} сверхмарионетке вместо не могущего всецело подчиняться воле режиссера и до конца обезличиться актера»[[625]](#footnote-626), — писал В. Туркин.)

Если в центре актерских систем Кулешова и Эйзенштейна стояли проблемы внешней выразительности актера, действительно очень важные и для кинематографа специфические, то создатель еще одной актерской системы В. Пудовкин сделал точкой отсчета образ-характер и, соответственно, сосредоточил свое внимание на вопросах актерской игры. В типажно-монтажный кинематограф он принес интерес к индивидуальному характеру, к психологии человека и в поисках экранных средств их воплощения попытался распространить на кинематограф некоторые положения системы Станиславского. Это, пожалуй, единственный в кинематографической практике случай откровенной ориентации на определенную театральную школу — правда, школу, по своим устремлениям максимально близкую принципам кино. «Я считаю целый ряд методов, принятых в мхатовской школе, наиболее близкими, наиболее полезными для освоения при создании школы кинотеатра», — эту мысль Пудовкин высказывал неоднократно, подчеркивая, впрочем, что имеет в виду не столько реально существующую школу МХАТа, сколько «те мысли К. С. Станиславского о правдивости актерской игры, которые в конечном счете не были им осуществлены и не могли осуществиться, потому что он, работая в театре, не мог, конечно, уничтожить требования его условностей»[[626]](#footnote-627).

Кинематограф, по мнению Пудовкина, предоставлял реальные возможности для апробации основных положений «системы».

Опорным моментом стала для Пудовкина мысль Станиславского о максимальном приближении театрального действия к реальности. Применительно к работе актера это означало установку на определенную интимность актерского поведения, его адекватность реальному поведению человека. Если в театре подобная интимность оборачивалась подчас «чрезмерной перегрузкой малозаметными деталями» и потерей «блеска театральности», то для кинематографа она вполне органична, целиком отвечает его природе. Оптимально реализуется в кино и метод физических действий. Впрочем, Пудовкин, уточняя для кино этот термин, вводит понятие «физическое поведение» — термин вполне правомерный, ибо, как уже говорилось выше, в кино средством характеристики героя становится зачастую не действие, а именно поведение, способ существования актера на экране.

Но самым значительным в актерской системе Пудовкина оказывается осмысление применительно к кинематографу разработанного Станиславским метода перевоплощения. Не пытаясь дать исчерпывающую характеристику метода перевоплощения по Станиславскому и по Пудовкину (это тема отдельной работы), обозначу лишь основные {291} положения концепции Пудовкина, важные для понимания природы актерского образа в кино.

Для Пудовкина перевоплощение — это способ создания характера, проникновения в психологию персонажа, короче, практика актерской игры в кино. И в первую очередь — это «практическое разрешение задачи неразрывной связи создаваемого актером образа с реальным внутренним миром актера как живой личности»[[627]](#footnote-628).

Решение подобной задачи — дело первостепенной важности, ибо «реальный внутренний мир актера» в системе киноигры — фактор определяющий.

Тут необходимо одно существенное уточнение.

Традиционно считается, что метод перевоплощения, чьим безусловным сторонником выступал Пудовкин, альтернативен актерским системам Эйзенштейна и Кулешова. Действительно, на смену актеру снимаемому — натурщику, типажу — Пудовкин приводит актера играющего, создающего образ-характер. Однако такое противопоставление некорректно. Пудовкин отнюдь не отказался от типажности как таковой, скорее, наполнил термин новым содержанием: расширил эйзенштейновское понятие социального типажа как категории типологической до осознания категории типажности как неотъемлемой составляющей каждого актерского образа; включил в понятие типажности реальные психофизические данные актера. Для обозначения этих качеств Пудовкин ввел понятие «человеческая данность».

«Человеческая данность — это не только внешние данные, но весь комплекс проявления личности», служащий исходным материалом для строительства актерского образа, поскольку «образ, который строит киноактер, гораздо ближе связывается с его личным характером, с его темпераментом, с его физическими данными, чем в театре»[[628]](#footnote-629). «Человеческую данность» актера невозможно ни скрыть, ни завуалировать. Можно либо ограничиться ее фиксацией, либо преобразовать ее в образ персонажа средствами перевоплощения.

Для Пудовкина предпочтительнее второе. Проблема перевоплощения трактуется им как проблема использования или преодоления «человеческой данности» в актерской игре при создании актером индивидуального образа-характера. «Все вопросы перевоплощения, как бы их ни толковали, не могут быть никоим образом оторваны от наличия постоянного реального существования актера как определенного индивидуума со всеми данными характера и культуры, которые в нем имеются»[[629]](#footnote-630). В какой бы образ ни перевоплощался актер, его взгляд, улыбка, мимика, выражение глаз — все, в чем так или иначе всегда проявляется психофизическая сущность человека и что скрыто от театрального зрителя расстоянием, отделяющим сцену от зала, — в кино {292} неизбежно становятся неотъемлемой частью создаваемого образа. Эта постоянная величина неизменно присутствует в процессе перевоплощения.

Пудовкину близка мысль Станиславского о процессе переживания актером роли, в результате которого актерское «я» должно органично слиться со словами и поступками «другого». В то же время главная театральная оппозиция представление — переживание в кинематографе снимается, поскольку сама категория лицедейства, «представления», трансформируется в условиях экранного существования актера.

«В кино один и тот же актер с неизменной внешностью и даже с неизменным характером может сыграть в очень многих картинах. <…> Разнообразие ролей растет главным образом за счет внутреннего рисунка, за счет различного поведения его в новых условиях, то есть это либо разнообразие характеров при сохранении в основном одной и той же внешности (Штрогейм), либо развитие одного и того же характера в разнообразной обстановке (Чаплин)»[[630]](#footnote-631). Как видим, в общую систему перевоплощения включаются и актеры-лицедеи, и те, кого впоследствии стали называть «актерами своей темы».

Таким образом, понятие перевоплощения в системе игры кинематографического актера достаточно универсально. Характерно, что, когда на нашей сцене возник «исповедальный театр», в котором личность актера приобрела самоценное значение, он был воспринят как альтернатива театру перевоплощения. Критика заговорила о «кризисе перевоплощения». В кино проблема перевоплощения не становилась объектом сколько-нибудь значительных дискуссий.

В начале 1980‑х годов известная актриса и педагог вгиковской мастерской Т. Макарова, подводя итоги своей педагогической деятельности, так сформулировала мысль об универсальности перевоплощения: «Перевоплощение на экране особенно захватывает, когда идет изнутри — от собственных нравственных и эстетических критериев, исповедуемых актером, от собственного миропонимания и опыта»[[631]](#footnote-632). И тут же, говоря о перевоплощении, вводила в понятие «авторский актерский образ».

Очевидно, что для киноактера нет жесткой границы между личностным началом в актерской игре и системой перевоплощения. Пудовкин понимает перевоплощение как путь от «человеческой данности» к образу-характеру, осуществленному актерскими средствами. При этом бережное отношение к природе и фактуре актера со стороны режиссера является непременным условием серьезного актерского творчества в кино. В конечном счете экранное перевоплощение существует в пределах, определенных актерской индивидуальностью. Такой подход характерен и для современных исследователей проблем актерского мастерства {293} в кино: «Внешний облик остается как конкретная данность, которая в условиях кино плохо поддается переработке, изменениям, превращениям. И эту данность режиссер и актер силой мастерства и таланта как неотъемлемую часть должны включить в художественную структуру образа. Иначе внешность станет трагическим препятствием, мешающим зрителю поверить в героя»[[632]](#footnote-633).

Таким образом, границы понятия «перевоплощение» оказываются подвижны и исключают жесткую регламентацию в попытках создания актерской типологии в кинематографе. (Примечательно, что в современной науке о театре утверждается близкий подход к толкованию классического понятия: «Гарантией перевоплощения оказывается сейчас не растворенность актера в герое, а самое наличие героя как полноценного характера. Граница подлинного перевоплощения… здесь отчетливо отодвинута»[[633]](#footnote-634).)

Метод перевоплощения в кино не отменяет понятий типажа и натурщика, равно как и не исключает возможности неигровых средств создания актерского образа. В целом следует признать, что, подходя с разных, подчас диаметрально противоположных сторон и позиций, Эйзенштейн, Кулешов и Пудовкин создавали единую школу актерской игры в киносистему, которую роднит с театральными наличие одних и тех же фундаментальных понятий: актер — роль — персонаж, но которая, адаптируясь к иной эстетической реальности, вносит существенные коррективы в содержание этих базисных структур.

В частности, кинематограф диктует иные, чем театр, подходы к принципам типологии актера.

Собственно, различные модификации актерского исполнения сводятся к двум типам: актер-натурщик и актер перевоплощения. Все остальные вариации (звезда, маска, актер своей темы и т. д.) тяготеют к какой-то одной из этих категорий. Первый тип опирается на типажную выразительность, второй — на игровые средства; первый свои психофизические свойства делает содержанием образа, второй — исходным моментом для его создания. Но характер дарования — это лишь импульс к типологическому определению актера. Тип актерского исполнения формируется на пересечении нескольких типологических координат. Каждый актер, оказавшийся перед камерой, так или иначе включает в играемый образ свою психофизику. Оказывается ли она материалом для типажа, индивидуального образа-характера или авторского актерского образа, зависит не только от актерской индивидуальности, но и от того, какие требования предъявляет актеру режиссер, включая его в общий замысел фильма, каково жанрово-стилевое решение фильма, какому художественному направлению фильм принадлежит, {294} наконец, от общих тенденций развития кино в тот или иной период, от запросов времени. Поэтому типологические структуры актерского искусства в кино подвижны. Попытки классифицировать живое актерское творчество по ячейкам типологической сетки, определяя одного актера как типажного, другого — как «актера своей темы» и т. д., вычленяя актерскую типологию из прочих типологических рядов, вряд ли плодотворно.

К примеру, в бенефисной для себя роли в фильме «Аплодисменты, аплодисменты» Л. Гурченко, играющая эстрадную актрису с несложившейся судьбой, максимально реализует свою «человеческую данность», а в фильме «Старые стены», создавая образ «деловой женщины», директора фабрики, перевоплощается, идет путем преодоления себя. И в творческой биографии многих современных актеров можно найти подобные примеры. Конечно, всегда были и есть актеры, работающие в каком-то одном регистре, создающие всю жизнь один и тот же образ-характер в пределах «своей темы», как Инна Чурикова, или откровенно и охотно лицедействующие, как Ролан Быков. Но в подавляющем большинстве случаев типологическая принадлежность актера определяется комплексом привходящих обстоятельств.

И. Смоктуновский, пришедший в кино как актер «своей темы», создавший в 1950 – 1960‑е годы в ролях Фарбера («Солдаты»), Гамлета, Деточкина («Берегись автомобиля») вариации одного и того же характера, в начале 1980‑х годов появляется в фильме С. Бондарчука «Степь» в гротесковой роли еврея-трактирщика, набрасывает острый социальный шарж на модного врача-психиатра в эпизоде «Блондинки за углом», остраненно и совсем не личностно создает образ школьного учителя и отца семейства в фильме С. Герасимова «Дочки-матери». И дело тут не только в изменении актерской личности (хотя и этот факт нельзя сбрасывать со счетов), но и в различных режиссерских индивидуальностях, от которых актер кино столь зависим, и кроме того — в изменении художественных тенденций кинематографа в целом, в изменении самого времени.

Жанрово-стилевое решение фильма также может кардинально изменить актерский имидж. В психологически-бытовом фильме И. Хейфица «Единственная» В. Высоцкий в эпизодической роли достигает высокого мастерства перевоплощения, создав совершенно не свойственный своей личности образ потрепанного жизнью, уязвленного собственной бесталанностью неудачника, заведующего клубом. А в философском памфлете «Бегство мистера Мак-Кинли» появляется с гитарой, в собственном обличье, поет свои песни — привносит на экран свою актерскую маску.

Для снимающегося в кино театрального артиста жанрово-стилевое решение фильма, его режиссерская концепция являются намного более определяющими факторами, чем театральная школа, стоящая за плечами. Это касается и такого, например, явления, как актерский ансамбль в фильме. Ансамбль, состоящий из актеров различных театров, {295} может оказаться безупречно гармоничным, если он работает в рамках целостного эстетического пространства. Н. Михалков, к примеру, — режиссер, тяготеющий именно к работе с ансамблем, — создает его в классической манере: берет актеров одного творческого коллектива (обычно он работает с актерами МХАТа), практикует длинные репетиционные периоды (известно, как перед съемками «Неоконченной пьесы для механического пианино» режиссер буквально запер весь съемочный коллектив в каком-то подмосковном имении даже без права выездов в Москву, смоделировав атмосферу усадебной жизни) и добивается действительно идеального ансамбля. Но не худшего результата достигал и А. Тарковский, обходясь практически без репетиционного периода, смело соединяя, скажем, в «Сталкере» актеров разных театральных традиций (А. Кайдановский — вахтанговец, А. Солоницын до прихода в кино работал в провинциальных театрах, Н. Гринько в прошлом — артист эстрады, А. Фрейндлих — тогда актриса Театра им. Ленсовета). Разные актерские манеры настраиваются на одну волну, попав в единое силовое поле режиссерского замысла.

Эти общие принципы существования драматического актера на экране по-разному проявляются в каждый период, поскольку, как это ни банально звучит, в кино время действительно больше, чем в каком-либо другом искусстве, оказывается соавтором в создании актерского образа.

Вообще отношения театрального актера с кинематографом волнообразны: периоды близости сменяются полосами охлаждения. Кинематограф 1910‑х годов без актера немыслим. Типажно-монтажное кино 1920‑х годов было занято выяснением собственной специфики и, соответственно, воспитанием собственного актера. В 1930‑е годы с приходом в кино звука и сменой ориентации с героя-массы на изображение индивидуального характера кино вновь сближается с театром и ощущает потребность в драматическом актере.

Вторая половина 1950‑х корреспондирует с 1920‑ми годами — идет период обновления: кино, почти уничтоженное в период «мало-картинья», кино, где ведущим жанром стал фильм-спектакль, вновь вспоминает о своей специфике, в том числе и о специфике работы с актером. Как всегда в период борьбы за суверенность, оно не делало ставки на театр, напротив, задавало тон, поднимая планку жизненной достоверности, предлагая театру новый уровень художественной правды. Звезды тех лет — Т. Самойлова, Н. Рыбников, В. Ивашов, В. Тихонов, Ж. Прохоренко — были питомцами ВГИКа. Конечно, в кино приходили и молодые театральные актеры: мхатовец А. Баталов, вахтанговец В. Лановой, И. Смоктуновский — из ленинградского БДТ. О. Ефремов снялся в первой кинороли в том же 1956‑м году, когда возглавил «Современник». Кинематографическая слава этих актеров зачастую опережала театральную. Работа в кино открывала новые возможности самореализации. Именно в это время произошел процесс окончательного освоения «субъективной камеры»: возможность передать множественность {296} точек зрения, проникнуть в психологию персонажа, практическая реализация давней эйзенштейновской идеи внутреннего монолога означали качественно новый этап в отношениях драматического актера с кинематографом.

Ведущий тип театрального актера, который утвердился на экране в 1960‑е годы, — это «актер своей темы», т. е. актер, который, по определению М. Туровской, «чем больше перевоплощается, тем больше остается собой» и «выражая не собственный, но чужой характер, чужую сущность», тем не менее не преодолевает свою индивидуальность, а напротив, идет изнутри, «от собственного миропонимания и опыта», опираясь на основную нравственную доминанту своей личности. Как актеры своей темы, каждая роль которых «маркирована» собственной личностью[[634]](#footnote-635), утвердились в кино 1960‑х А. Баталов, И. Смоктуновский, А. Демидова, О. Ефремов, О. Даль и другие.

В то же время активизация личностного начала, коснувшаяся не только актеров, но и в первую очередь режиссеров, привела к тому, что «актер вновь оказался в сугубой власти режиссера», как писал Л. Аннинский. Эта внутренняя противоречивость ситуации дала, в конечном счете, по точному наблюдению этого критика, сделанному изнутри процесса, «результат парадоксальный и замечательный: вместо сведения актера на второй план — беспрецедентный рост актерской индивидуальности. Рост, приведший… в середине 70‑х годов к возрождению актерского начала, но уже в новом соотношении с началом режиссерским»[[635]](#footnote-636).

Действительно, 1970‑е годы стали расцветом актерского кинематографа. Окончательно сломав ведомственные барьеры, органично совмещая все виды творчества, чередуя гул театрального зала с тишиной съемочных павильонов, свет рампы — с сиянием юпитеров, театральный актер вкупе с актером кино примерно с середины десятилетия стал центральной фигурой кинопроцесса.

Этот момент уверенно констатировали и актеры, и режиссеры. «После достаточно долгого периода “режиссерского лидерства”… на экране снова во весь рост встает фигура актера-мастера», — мнение Н. Зоркой полностью разделяет один из самых снимающихся в то время актеров М. Ульянов[[636]](#footnote-637). Актер стал «главным носителем художественной идеи, главным солирующим инструментом», — подтверждает ту же мысль режиссер[[637]](#footnote-638).

В какой-то мере это нормальная реакция на предыдущий период, на утвердившийся с середины 1960‑х годов тип описательного сюжета, {297} на «фильм без интриги» (В. Демин) с недействующим, программно невычлененным из среды героем. Но главная причина — в процессах, происходящих в самом кинематографе, разнообразных и разнонаправленных, в сумме своей создающих широкий спектр возможностей для творческого проявления актеров самых разных школ и направлений.

Жизнь кинематографа тех лет, вошедших в историю страны как период застоя, была отнюдь не застойной, а весьма динамичной и внутренне конфликтной.

Разумеется, существовал и на поверхности общественной жизни доминировал официальный кинематограф, творящий официальную социальную мифологию — миф общества развитого социализма и НТР. Впрочем, времена для сотворения мифов были неподходящие: изверившееся общество с трудом поддавалось идеологическому воздействию, эпоха большого стиля безвозвратно миновала, слабые отголоски его сохранились лишь в военной эпопее, довольно распространенном жанре 1970‑х годов («Освобождение», «Солдаты свободы», «Блокада» и др.). Помпезная псевдоэпичность этих масштабных постановочных полотен, подающихся зрителю, как правило, в пышных упаковках всесоюзных премьер, требовала непременного участия актерской «номенклатуры» — актеров с именами и установившимся социальным статусом.

Впрочем, эпические жанры были неорганичны для искусства этого периода. Они предполагают цельность мироощущения, а не ту раздробленность сознания, которая преобладала в обществе. Лидирующим жанром официозного кино была социальная драма. Сюжет ее строился как столкновение, единоборство двух жизненных позиций по поводу конкретной, достаточно локальной проблемы — производственной, семейной, судебной, школьной и т. д. (тематическая рубрикация — характерный признак этого кинематографа).

Действие разворачивалось в четко ограниченном социальном пространстве, практически не выходя за пределы цеха или кабинета, школьного класса или зала судебного заседания, — отношения героя с действительностью были сведены к минимуму, конфликт зачастую принимал форму словесной дискуссии. Надо сказать, в рамках этого направления не только создавался невыразительный, квазипроблемный кинопоток, но иногда появлялись глубокие, действительно проблемные ленты. Но и в том, и в другом случае в фильмах такого рода возможности актерского самопроявления достаточно ограничены. Казалось бы, в системе социальной драмы актер — центральная фигура, особенно если перед нами фильм-диалог, фильм-дискуссия (а это распространенный вариант). Чередование крупных планов актеров-участников диалога, длинные монтажные планы, подчиненные звучанию слова, становятся основой изобразительного решения такого фильма. Актер — средоточие внимания режиссера и оператора. И тем не менее роль его функциональна. Он всего лишь — производная основного сценарного тезиса, аргумент в системе доказательств. Интерес к человеку {298} отступает на второй план перед интересом к решаемой проблеме. От актера зачастую и не требуется ничего, кроме добротного профессионализма. В. Заманский, А. Джигарханян, А. Папанов и другие известные актеры, принимавшие участие в производственных, школьных, военных и т. п. фильмах, как правило, несли на экран только социальную фактуру, только свой актерский имидж.

Иные возможности самореализации предоставлял актеру репертуарный, жанровый фильм, позиции которого в 1970‑е годы значительно усилились. В сверхидеологизированном кинематографе этого периода трудно переоценить роль фильмов, имеющих своей целью развлекательные, компенсаторные функции. В них режиссер и актеры общались со зрителем на языке чистых и сильных эмоций: смеха, жалости, страха. В них зритель находил героев, не взывающих к решению социальной проблемы, а вызывающих человеческую симпатию. Для актеров работа в жанровом фильме — своего рода отдушина. В лентах лучших отечественных комедиографов Э. Рязанова, Л. Гайдая, Г. Данелии, в бестселлере 1970‑х «Москва слезам не верит» В. Меньшова, где мелодрама легко оборачивалась сказкой, в первом отечественном опыте фильмов-катастроф «Экипаже», в мюзиклах В. Воробьева, изящных стилизациях А. Митты, в мелодрамах В. Мельникова известные театральные актеры — Е. Леонов, А. Миронов, Ю. Яковлев, Л. Ахеджакова, А. Фрейндлих и многие другие — охотно погружались в игровую стихию, соединяя «по определению» положенное в фильмах такого рода лицедейство с собственной актерской темой.

Кстати, именно в жанровом кинематографе чаще, чем где-либо, «своя тема» актера продолжает работать напрямую, оказываясь основой создаваемого образа. Небольшой пример: выше уже упоминалось, как в кино 1970‑х использовался В. Высоцкий — то в системе перевоплощения, то в собственном актерском имидже («парень с гитарой, записанный на магнитофоны поколения» — Ю. Барбой). А в фильме А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», где актер, играющий роль арапа Ибрагима, казалось бы, обречен на лицедейство, на полное (вплоть до цвета кожи) перевоплощение, он создает образ на максимально личностной основе, за которую и был выбран на эту роль режиссером. А. Митта, приложивший немало усилий, отстаивая в казенных инстанциях свой выбор, говорил: «Мне очень хотелось показать его на экране таким, каким его знали сравнительно немногие: интеллигентным, по-детски доверчивым и нравственно несгибаемым»[[638]](#footnote-639).

Но еще большие возможности открывались для актера на ином направлении.

Примерно с середины 1970‑х возникает и в течение последнего «застойного» десятилетия утверждается в активной конфронтации с {299} официальными структурами нонконформистский кинематограф «духовного сопротивления». Под его знаменами — лучшие режиссеры отечественного кино: А. Тарковский, А. Герман, К. Муратова, О. Иоселиани, Г. Панфилов, Р. Балаян, Н. Михалков, В. Шукшин, В. Абдрашитов. Творчество каждого из них являет собой самобытную художественную систему. Ее неповторимость и индивидуальность закреплены вошедшим в обиход именно тогда термином «авторское кино».

Жанрово-стилевой спектр авторского кино широк: аналитично-проблемный кинематограф В. Абдрашитова и философский, бытийный — А. Тарковского, «новая эпика» А. Германа и «рентгеноскопия души» К. Муратовой, социальная характерология Г. Панфилова и психологизм Н. Михалкова. Вообще, авторское кино, кино полижанровых структур и смешения стилевых пластов по сути своей нетипологично; неповторимость каждой художественной системы исключает поиски закономерностей функционирования актера в его русле. Но одна закономерность бесспорна: в творчестве любого из режиссеров, перечисленных выше (а к ним можно добавить еще И. Авербаха, Л. Шепитько, Д. Асанову), актер — ключевая фигура, рупор режиссерской мысли. Самостоятельное значение актера возросло в той же мере, в какой усилилась его связь с режиссером. Зависимость актера от режиссерского замысла равновелика зависимости режиссера от уровня актерского воплощения этого замысла. Отношения режиссера с актером предполагаются как союз единомышленников. Конечно, случай В. Шукшина, когда режиссер и актер выступают в одном лице (идеальный вариант авторского фильма), — исключение. Самая же распространенная модель такого союза — постоянный актер или постоянный актерский ансамбль. У Панфилова — И. Чурикова; у Тарковского — А. Солоницын, Н. Гринько, М. Терехова; у Н. Михалкова — А. Калягин, В. Богатырев, Е. Соловей; у В. Абдрашитова — О. Борисов; у Р. Балаяна — О. Янковский. «Сам ли режиссер снимается или, не снимаясь, ставит все же в центр картины свое “я” (как Тарковский) или последовательно одного, ключевого для себя актера (Панфилов и Чурикова, Кончаловский и Купченко, Малян и Мкртчан), — “режиссерское кино” так или иначе упирается в актерскую проблему, ибо дух, ищущий воплощения, не может миновать личности человеческой: лица, характера, судьбы»[[639]](#footnote-640).

Новая фаза взаимоотношений режиссера с актером, принцип «актер как высшая образность фильма» предопределяют способы функционирования актера в системе авторского кино.

Во-первых, союз режиссера с актером ни в каком случае (даже у такого неактерского режиссера, как Тарковский) не предполагает использования актера только на уровне типажа. Режиссер не берет на себя {300} созидательную роль по отношению к актеру, как некогда С. Эйзенштейн, но рассчитывает на его активное участие в воплощении замысла.

Во-вторых, коль скоро актер в авторском фильме — персонифицированное воплощение замысла, отступает на второй план момент исповедальности, полного слияния актерского «я» с создаваемым образом, что было так характерно для кино 1960‑х годов. Между актером и ролью существует некоторый зазор. Индивидуальность актера соотносится не столько с характером персонажа (у многих режиссеров интерес к индивидуальному характеру вообще отсутствует), сколько с общей идеей фильма. Это не снимает вопроса о личностном актерском начале, но переводит его в другую плоскость: личностное начало становится структурообразующим элементом более сложной образной системы. В фильмах 1970 – начала 1980‑х годов актер зачастую переносит из картины в картину некую квинтэссенцию своего актерского существа — «личность артиста, зафиксированную как маска». Понятие «маска» применительно к кино 1970‑х нуждается в некотором уточнении. Мне не кажется исчерпывающим определение маски как «игрового клише определенных социальных процессов», данное И. Шиловой, равно как и ее утверждение, что в кинематографе этого периода «живой человек заменяется типовым (непременно узнаваемым) явлением, программой или маской»[[640]](#footnote-641). Точнее, суждения эти справедливы для официального, социального кино на производственную, школьную и подобные темы, но не отражают всей сложности и многоаспектности актерского существования в системе авторского фильма. Гораздо точнее и перспективней для анализа актерской образности представляется определение актерской маски, данное Ю. Барбоем для театрального актера, но вполне работающее и в кино: под актерской маской Барбой понимает сугубо личностную содержательность, без потерь переходящую из одного произведения в другое[[641]](#footnote-642).

Действительно, живая конкретика образов в лентах Г. Панфилова, А. Германа, К. Муратовой и др. никуда не уходит и ничем не заменяется, но существует в фильме как часть более сложного образа — маски, закрепившей в себе квинтэссенцию смысла, некую знаковую сущность исследуемого явления.

Содержательная доминанта актерской маски предопределена творческой индивидуальностью актера, но окончательно сформирована (и, думается, намного больше, чем в театре) режиссерской художественной системой.

Характерный пример «масочного» существования актера — экранная судьба Олега Янковского. Он вошел в кинематограф в конце 1960‑х, приобрел известность ролью в фильме «Служили два товарища», где зрители полной мерой могли оценить типажную привлекательность {301} молодого актера. Потом долго не мог определиться, появляясь на экране то в роли Рылеева в «Звезде пленительного счастья», то в роли парторга в «Премии», одинаково невыразительный, поскольку роли были чужими, а О. Янковский — меньше всего актер перевоплощения. Так продолжалось, пока актер не попал в систему авторского фильма. В лентах Авербаха, Абдрашитова, Балаяна сформировалась актерская маска Янковского — по точному определению З. Абдуллаевой, «маска молчаливого несогласия»[[642]](#footnote-643), отвечавшая состоянию общества, тому чувству внутренней социальной тревоги, в котором оно пребывало. Сопряжение маски с разными ролями высвечивало разнообразные ее грани. Она стала основой целого спектра созданных актером образов — от бунтаря-одиночки, сломанного системой, но не приемлющего конформизм («Полеты во сне и наяву»), до духовного банкрота, вступившего на гибельный путь компромисса с системой («Поворот», «Филер»).

Актерская маска, в свою очередь, тоже может стать лишь частью общей актерской концепции. Игровые отношения с маской — характерная черта авторского фильма. Проблемно-социальный кинематограф Абдрашитова, к примеру, строится на идее разрушения стереотипа. Процесс переосмысления того или иного устойчивого явления, зафиксированного актерской маской, тут может стать основой сюжета. Так происходит, скажем, в «Охоте на лис», где на роль главного героя взят актер В. Гостюхин, типажно восходящий к традиционной советской героике: его маска положительного героя, надежного и уверенного в себе «хозяина жизни» последовательно разрушается по мере того, как герой переживает крушение устоев.

Тяготеющий к искусству психологического анализа Н. Михалков использует актеров на пространстве между маской и личностью. Сделав предметом своего художественного исследования социум личности, отраженной в ее интимном мире, он проводит своих героев по пути личностного осознания. Разрабатывая сюжет, режиссер, как правило, отталкивается от готовых жанрово-стилевых блоков (вестерн, мелодрама и т. д.), в которых актер существует по законам маски. Но по мере движения сюжета происходит разрушение готовой жанровой системы и параллельно — актерской маски. В орбите индивидуального режиссерского стиля актер словно переходит в другое измерение. В первой части «Рабы любви» Михалкова Е. Соловей создает маску кинозвезды 1910‑х годов. По мере того как психологические коллизии фильма размыкают рамки изначальной жанровой установки, в иной регистр переходит и игра актрисы, создающей психологически точный характер.

Но, может быть, особый интерес в кинематографе 1970 – 1980‑х годов представляют тенденции, связанные не с традиционным для отечественного {302} кино социально-психологическим аспектом актерского творчества, а внятно заявившая о себе в фильмах режиссеров самого разного толка тенденция: актер используется как своего рода эмоциональный и духовный медиум.

Тарковский говорил когда-то, что в его фильмах нельзя искать характеры, а надо слушать общую тему, проходящую сквозь характеры; что он создает экранный мир, но живет в этом мире — актером, видит его глазами, ощущает его чувствами.

С этими словами перекликается признание Киры Муратовой, что для нее главное в работе — чувствовать актера. И слушать интонацию. Не только видеть, но и слышать. К. Муратова — актерский режиссер в полном смысле этого слова. С ее фильмами связаны открытия новых актерских имен (Н. Русланова, Н. Лэбле) и заметные успехи известных актеров (В. Высоцкий в «Коротких встречах», З. Шарко в «Долгих проводах»). Актерские образы возникают в ее фильмах, по точному определению критика, «на скрещении живого — мертвого, лица и маски»[[643]](#footnote-644). Но уже в первых двух фильмах заявила о себе, а к третьему («Познавая белый свет») отчетливо обозначилась совершенно новая система актерской игры. Актерское исполнение оказалось формообразующим началом художественного образа фильма в целом. Ритм фильма, его мелодика определялись системой актерского поведения, в первую очередь актерской интонацией и актерским жестом. Прихотливая мелодия актерской речи, особый характер монологов и диалогов с многократным повтором одних и тех же фраз, несовпадение смысла реплик и голоса актера создают особую ритмическую структуру и смысловую полифонию. Актеры находятся в двух измерениях: проигрывают житейскую историю и одновременно переводят ее в надбытовой поэтический пласт.

В этих, наметившихся к концу 1970‑х годов, тенденциях, думается, были заложены интересные творческие возможности, которые принесли бы интересные результаты, если бы кинематограф неожиданно и круто не изменил свой путь во второй половине 1980‑х.

# **{****303}** Приложение ко II и III частям сборника

## Указатель постановок Составитель И. Громова

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Э](#_a30)   [Я](#_a32)

«Автоград — XXI» Ю. Визбора, М. Захарова [152](#_page152), [205](#_page205)

«Адский сад» Р. Майнарди [144](#_page144), [159](#_page159)

«А зори здесь тихие…» Б. Васильева. Инсцен. Ю. Любимова и Б. Глаголина [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [110](#_page110), [130](#_page130), [141](#_page141), [145](#_page145), [148](#_page148), [151](#_page151), [152](#_page152), [155](#_page155), [160](#_page160), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168)

«А чой-то ты во фраке?» С. Никитина, Д. Сухарева по «Предложению» А. Чехова [271](#_page271)

«Алеша» В. Ежова и Г. Чухрая [158](#_page158)

«Амадеус» («Амадей») П. Шеффера [149](#_page149), [165](#_page165)

«Антимиры» А. Вознесенского [34](#_page034), [113](#_page113), [119](#_page119), [163](#_page163)

«Анфиса» Л. Андреева [158](#_page158), [159](#_page159)

«Аристократы» Н. Погодина [154](#_page154)

«Ах, эти звезды…». Музыкальное представление [275](#_page275), [276](#_page276), [277](#_page277)

«Балаганчик». Спектакль пантомимы по мотивам драмы А. Блока [240](#_page240)

«Балалайкин и Ко» С. Михалкова по М. Салтыкову-Щедрину [81](#_page081), [154](#_page154), [165](#_page165)

«Баллада о невеселом кабачке» Э. Олби [147](#_page147), [165](#_page165)

«Бедная Лиза» Сценич. композиция М. Розовского, Ю. Ряшенцева [159](#_page159), [229](#_page229), [255](#_page255)

«Бедность — не порок» А. Островского [156](#_page156), [160](#_page160)

«Без вины виноватые» А. Островского [153](#_page153)

«Безумный день, или Женитьба Фигаро» П.‑О. Бомарше [169](#_page169), [203](#_page203), [207](#_page207), [254](#_page254)

«Без креста!» по повести В. Тендрякова «Чудотворная» [16](#_page016), [27](#_page027), [147](#_page147), [150](#_page150), [158](#_page158), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Безымянная звезда» М. Себастьяна [156](#_page156), [159](#_page159), [164](#_page164)

«Белая гвардия» М. Булгакова. Инсцен. Т. Дорониной [150](#_page150)

«Белый пудель» А. Куприна. Инсцен. В. Швембергера [168](#_page168)

«Бенефис» Артисты — А. Н. Островскому. Сценич. композиция Ю. Любимова [161](#_page161), [163](#_page163), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Берег» по роману Ю. Бондарева [237](#_page237)

«Берегите ваши лица» Сценич. композиция по стихам А. Вознесенского [189](#_page189)

«Беседы с Сократом» Э. Радзинского [150](#_page150), [158](#_page158)

«Беспокойная старость» Л. Рахманова [161](#_page161), [169](#_page169)

«Беспокойный юбиляр» В. Раздольского [146](#_page146)

«Бесприданница» А. Островского [159](#_page159), [160](#_page160)

«Бидерман и поджигатели» М. Фриша [157](#_page157)

{304} «Битва в пути» Г. Николаевой. Инсцен. Г. Герасимова [152](#_page152)

«Близнец» М. Рощина [167](#_page167)

«Божественная комедия» И. Штока [82](#_page082), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Большевики» («Тридцатое августа») М. Шатрова [13](#_page013), [27](#_page027), [28](#_page028), [151](#_page151), [154](#_page154), [158](#_page158), [165](#_page165)

«Борис Годунов» А. Пушкина [116](#_page116), [127](#_page127), [129](#_page129), [133](#_page133), [137](#_page137), [138](#_page138), [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147), [148](#_page148), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168), [238](#_page238), [250](#_page250), [251](#_page251)

«Брат Алеша» В. Розова по роману Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» [30](#_page030), [148](#_page148), [150](#_page150), [162](#_page162), [170](#_page170)

«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. Инсцен. Б. Ливанова [150](#_page150)

«Братья Карамазовы» Ф. Достоевского. Инсцен. П. Хомского [165](#_page165)

«Бремя страстей человеческих» С. Моэма. Сценарий Ю. Смирнова-Несвицкого [220](#_page220)

«Бригантина» В. Коростылева [157](#_page157)

«Бруклинская идиллия» Б. Шоу [146](#_page146)

«Будни и праздники» И. Грековой и А. Галича [152](#_page152)

«Бывшие мальчики» Н. Ивантер [149](#_page149), [160](#_page160), [164](#_page164), [168](#_page168)

«В день свадьбы» В. Розова [19](#_page019), [34](#_page034), [35](#_page035), [39](#_page039), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [165](#_page165), [166](#_page166)

«В добрый час!» В. Розова [35](#_page035), [145](#_page145), [146](#_page146), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160), [168](#_page168)

«В ожидании Годо» С. Беккета [272](#_page272)

«В открытом море» С. Мрожека [233](#_page233)

«В поисках радости» В. Розова [35](#_page035), [144](#_page144), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [164](#_page164), [165](#_page165), [166](#_page166), [168](#_page168)

«В списках не значился» Б. Васильева. Инсцен. Ю. Визбора [196](#_page196)

«Валентин и Валентина» М. Рощина [150](#_page150), [154](#_page154), [158](#_page158), [161](#_page161)

«Вальпургиева ночь, или Шаги Командора» В. Ерофеева [153](#_page153)

«Вам 22, старики» Э. Радзинского [168](#_page168)

«Варвары» М. Горького [73](#_page073), [74](#_page074), [80](#_page080), [81](#_page081), [83](#_page083), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165), [168](#_page168)

«Варшавская мелодия» Л. Зорина [167](#_page167)

«Вдова Капет» Л. Фейхтвангера [166](#_page166), [263](#_page263)

«Вдовий пароход» И. Грековой и П. Лунгина [165](#_page165)

«Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка [12](#_page012)

«Великолепный рогоносец» Ф. Кроммелинка [161](#_page161)

«Венсеремос!» Г. Боровика [158](#_page158)

«Версия» А. Штейна [165](#_page165)

«Весельчаки» Н. Саймона [150](#_page150), [153](#_page153)

«Вечно живые» В. Розова [10](#_page010), [13](#_page013), [14](#_page014), [15](#_page015), [16](#_page016), [18](#_page018), [21](#_page021), [24](#_page024), [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [154](#_page154), [158](#_page158), [159](#_page159), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина [199](#_page199), [244](#_page244), [245](#_page245), [269](#_page269)

«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта [145](#_page145), [154](#_page154), [159](#_page159)

«Винтовка № 492116» А. Крона [164](#_page164)

«Вишневый сад» А. Чехова [101](#_page101), [144](#_page144), [145](#_page145), [147](#_page147), [148](#_page148), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [165](#_page165), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Владимир Высоцкий». Поэтич. композиция по песням В. Высоцкого

{305} «Владимир Маяковский». Сценич. композиция Л. Рошкован по ранним стихам поэта и биографическим материалам о нем [233](#_page233)

«Владимир III степени» Н. Гоголя [224](#_page224), [226](#_page226)

«Влияние гамма-лучей на бледно-желтые ноготки» П. Зиндела [147](#_page147), [154](#_page154)

«Возможная встреча» П. Барца [151](#_page151), [164](#_page164)

«Волки и овцы» А. Островского [145](#_page145), [149](#_page149), [155](#_page155), [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [164](#_page164), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Володя Дубинин» Л. Кассиля и М. Поляновского. Инсцен. А. Гольдфельда [164](#_page164), [168](#_page168)

«Волосы» Г. Макдермота, Дж. Рэгни и Дж. Радо [265](#_page265)

«Волынщик из Стракониц» Й. Тыла [152](#_page152)

«Вор» В. Мысливского [199](#_page199)

«Воспоминание» А. Арбузова [170](#_page170)

«Воспоминание о двух понедельниках» А. Миллера [169](#_page169)

«Восточная трибуна» А. Галина [144](#_page144), [150](#_page150), [158](#_page158), [165](#_page165)

«Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова [154](#_page154), [166](#_page166)

«Впервые замужем» П. Нилина [149](#_page149)

«Враги» М. Горького [145](#_page145), [147](#_page147), [148](#_page148), [155](#_page155), [156](#_page156), [158](#_page158), [159](#_page159), [160](#_page160), [164](#_page164)

«Врачи» Р. Хоххута [164](#_page164)

«Всегда в продаже» В. Аксенова [24](#_page024), [147](#_page147), [154](#_page154), [158](#_page158), [165](#_page165)

«Вторая студия» Л. Маграчева и В. Бузимова [157](#_page157)

«Второе дыхание» А. Крона [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157)

«Вьюга». Спектакль пантомимы по произведениям А. Блока [239](#_page239)

«Вы чье, старичье?» Б. Васильева [150](#_page150)

«Гамлет» У. Шекспира [124](#_page124), [126](#_page126), [144](#_page144), [145](#_page145), [146](#_page146), [147](#_page147), [148](#_page148), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169), [210](#_page210), [211](#_page211), [212](#_page212), [221](#_page221), [224](#_page224), [225](#_page225), [231](#_page231), [251](#_page251), [252](#_page252)

«Гаудеамус» («Для веселья нам даны молодые годы»). 19 импровизаций на темы повести С. Каледина «Стройбат» [277](#_page277)

«Где-то в Сибири» И. Ирошниковой [151](#_page151), [152](#_page152), [159](#_page159)

«Гедда Габлер» Г. Ибсена [165](#_page165), [169](#_page169)

«Герой нашего времени» Ю. Лермонтова. Инсцен. Н. Эрдмана и Ю. Любимова [148](#_page148), [153](#_page153), [155](#_page155)

«Гибель эскадры» А. Корнейчука [153](#_page153), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [160](#_page160)

«Годы странствий» А. Арбузова [154](#_page154), [157](#_page157)

«Голый король» Е. Шварца [16](#_page016), [21](#_page021), [22](#_page022), [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [154](#_page154), [165](#_page165)

«Горе от ума» А. Грибоедова [69](#_page069), [70](#_page070), [71](#_page071), [99](#_page099), [145](#_page145), [147](#_page147), [149](#_page149), [151](#_page151), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [164](#_page164), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Город мастеров» Т. Габбе [147](#_page147), [159](#_page159)

«Город на заре» А. Арбузова [144](#_page144), [149](#_page149)

«Горячее сердце» А. Островского [147](#_page147)

«Господа Головлевы» М. Салтыкова-Щедрина. Инсцен. Л. Додина [164](#_page164)

«Гостиница “Астория”» А. Штейна [154](#_page154)

«Грех» С. Жеромского [169](#_page169)

«Гроза» А. Островского [81](#_page081), [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157)

{306} «Гроссмейстерский балл». Сценич. композиция театра по роману И. Штемлера [148](#_page148)

«Д. Е.» («Даешь Европу!») С. Третьякова [249](#_page249)

«Да здравствует королева, виват!» Р. Болта [150](#_page150)

«Дачники» М. Горького [73](#_page073), [97](#_page097), [145](#_page145), [149](#_page149), [155](#_page155), [158](#_page158), [161](#_page161), [165](#_page165), [168](#_page168)

«Дансинг в ставке Гитлера» А. Брыхта. Инсцен. Е. Каплинской [252](#_page252)

«Два существа в беспредельности» по романам Ф. Достоевского «Бесы» и «Преступление и наказание». Инсцен. М. Розовского [152](#_page152)

«Два театра» Е. Шаневского [157](#_page157), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Два цвета» А. Зака и А. Кузнецова [10](#_page010), [11](#_page011), [21](#_page021), [22](#_page022), [147](#_page147), [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [158](#_page158), [163](#_page163)

«Две зимы и три лета» Ф. Абрамова и В. Токарева [157](#_page157)

«Двенадцать». Спектакль пантомимы по мотивам поэмы А. Блока [240](#_page240)

«Двенадцатая ночь» У. Шекспира [157](#_page157), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [165](#_page165)

«Двое на качелях» У. Гибсона [24](#_page024), [154](#_page154), [166](#_page166)

«Дворянское гнездо» И. Тургенева. Инсцен. М. Резниковича [153](#_page153), [157](#_page157)

«Девочки, к вам пришел ваш мальчик» Л. Петрушевской [232](#_page232), [235](#_page235)

«Девятый вал» Ю. Эдлиса [148](#_page148)

«Декабристы» Л. Зорина [13](#_page013), [27](#_page027), [151](#_page151), [154](#_page154), [163](#_page163), [165](#_page165)

«День рождения Смирновой» Л. Петрушевской [232](#_page232)

«Деревянные кони» Ф. Абрамова [107](#_page107), [108](#_page108), [110](#_page110), [111](#_page111), [121](#_page121), [130](#_page130), [145](#_page145), [148](#_page148), [152](#_page152), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [169](#_page169)

«Десять дней, которые потрясли мир» Дж. Рида. Сценич. композиция Ю. Любимова, Ю. Добронравова, И. Добровольского и С. Каштеляна [34](#_page034), [131](#_page131), [141](#_page141), [147](#_page147), [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153), [158](#_page158), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169)

«Детектив каменного века» А. Володина [153](#_page153)

«Дети Ванюшина» С. Найденова [158](#_page158)

«Дети солнца» М. Горького [161](#_page161)

«Джой стрит» Н. Зархи [160](#_page160)

«Дикарка» А. Островского и Н. Соловьева [161](#_page161)

«Дикий ангел» А. Коломийца [153](#_page153)

«Диктатура совести» М. Шатрова [152](#_page152), [196](#_page196), [197](#_page197), [201](#_page201)

«Директор театра» И. Дворецкого [62](#_page062), [146](#_page146), [148](#_page148), [170](#_page170)

«Дни нашей жизни» Л. Андреева [165](#_page165)

«Дни Турбиных» М. Булгакова [152](#_page152), [154](#_page154), [211](#_page211)

«До новых встреч» А. Гладкова [168](#_page168)

«До свидания, мальчики!» Б. Балтера и В. Токарева [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Добрый человек из Сезуана» Б. Брехта [105](#_page105), [106](#_page106), [111](#_page111), [122](#_page122), [138](#_page138), [144](#_page144), [146](#_page146), [147](#_page147), [148](#_page148), [149](#_page149), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [155](#_page155), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [250](#_page250)

«Добряки» Л. Зорина [159](#_page159)

«Доктор Стокман» Г. Ибсена [154](#_page154), [161](#_page161), [165](#_page165)

«Доктор Штокман» Г. Ибсена [15](#_page015)

«Дом Бернарды Альбы» Ф.‑Г. Лорки [151](#_page151)

«Дом на набережной» Ю. Трифонова [128](#_page128), [131](#_page131), [144](#_page144), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Дом № 5» И. Штока [164](#_page164)

{307} «Дом под солнцем» Т. Ян [160](#_page160)

«Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера [30](#_page030), [50](#_page050), [63](#_page063), [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153), [154](#_page154), [155](#_page155), [162](#_page162), [170](#_page170)

«Дон Кихот» М. Булгакова [147](#_page147)

«Дон Хиль зеленые штаны» Тирсо де Молины [161](#_page161)

«Дорога» В. Балясного по мотивам «Мертвых душ» Н. Гоголя [146](#_page146), [149](#_page149), [150](#_page150), [154](#_page154), [170](#_page170)

«Дорогие мои мальчишки» Л. Кассиля и А. Липеровского [152](#_page152), [168](#_page168)

«Достигаев и другие» М. Горького [160](#_page160)

«Доходное место» А. Островского [149](#_page149), [164](#_page164)

«Дракон» Е. Шварца [225](#_page225), [226](#_page226)

«Друг мой, Колька!» А. Хмелика [38](#_page038), [149](#_page149), [162](#_page162), [168](#_page168)

«Друзья и годы» Л. Зорина [157](#_page157)

«Дубровский» А. Пушкина. Инсцен. Н. Волкова [147](#_page147)

«Дульсинея Тобосская» А. Володина [150](#_page150), [167](#_page167), [259](#_page259), [261](#_page261), [262](#_page262), [264](#_page264)

«Дядя Ваня» А. Чехова [73](#_page073), [83](#_page083), [93](#_page093), [97](#_page097), [102](#_page102), [145](#_page145), [148](#_page148), [151](#_page151), [153](#_page153), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [164](#_page164), [168](#_page168)

«Дядюшкин сон». Сценич. композиция В. Богомолова и А. Котельникова [163](#_page163)

«Егор Булычов и другие» М. Горького [160](#_page160)

«Единая боевая» А. Бруштейн [164](#_page164)

«Ее друзья» В. Розова [151](#_page151), [160](#_page160), [164](#_page164), [168](#_page168)

«Ее превосходительство» С. Алешина [169](#_page169)

«Елка у Ивановых» А. Введенского [272](#_page272)

«Если…» А. Алешина [162](#_page162)

«Если буду жив» С. Коковкина [165](#_page165)

«Еще раз про любовь» Э. Радзинского [86](#_page086), [145](#_page145), [149](#_page149), [168](#_page168)

«Жаворонок» А. Ануя [157](#_page157), [226](#_page226)

«Женитьба» Н. Гоголя [30](#_page030), [50](#_page050), [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [150](#_page150), [154](#_page154), [160](#_page160), [164](#_page164), [170](#_page170), [225](#_page225), [289](#_page289)

«Жестокие игры» А. Арбузова [149](#_page149), [155](#_page155), [166](#_page166), [191](#_page191), [192](#_page192), [195](#_page195), [196](#_page196), [197](#_page197), [198](#_page198), [212](#_page212)

«Живаго (Доктор)» Б. Пастернака. Либретто Ю. Любимова [144](#_page144), [153](#_page153), [161](#_page161), [162](#_page162), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Живи и помни» В. Распутина [74](#_page074)

«Живой» Б. Можаева [139](#_page139), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [160](#_page160), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Жизнь Галилея» Б. Брехта [147](#_page147), [162](#_page162), [163](#_page163)

«Жизнь Клима Самгина» М. Горького. Инсцен. Ю. Добронравова [147](#_page147)

«За чем пойдешь, то и найдешь» А. Островского [147](#_page147), [166](#_page166)

«Закат» И. Бабеля [147](#_page147)

«Закон вечности» Н. Думбадзе. Инсцен. Ю. Еремина [159](#_page159)

«Занавески» М. Ворфоломеева. Инсцен. Н. Мирошниченко [158](#_page158)

«Заседание парткома» А. Гельмана [151](#_page151)

{308} «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года» П. Неруды, А. Рыбникова, П. Грушко [196](#_page196), [254](#_page254), [265](#_page265)

«Звезда и смерть Хоакина Мурьеты, чилийского разбойника, подло убитого в Калифорнии 23 июля 1853 года». Спектакль пантомимы по пьесе П. Неруды [239](#_page239)

«Звезды на утреннем небе» А. Галина [159](#_page159)

«Зверь» М. Гиндина и В. Синакевича [235](#_page235)

«Звучала музыка в саду». Спекталь-концерт [252](#_page252)

«Золотая карета» Л. Леонова [146](#_page146), [149](#_page149), [162](#_page162)

«Зримая песня». Спектакль-концерт [252](#_page252), [276](#_page276)

«И дольше века длится день…» Ч. Айтматова. Сценарий Г. Мацкявичюса [240](#_page240)

«И пойду! И пойду!» Композиция Ю. Карякина по произведениям Ф. Достоевского «Записки из подполья» и «Сон смешного человека» [161](#_page161)

«Иванов» А. Чехова [152](#_page152), [163](#_page163), [164](#_page164), [187](#_page187), [200](#_page200), [212](#_page212)

«Игра в карты» Д.‑Л. Кобурна [156](#_page156), [161](#_page161)

«Игрок» Ф. Достоевского. Инсцен. Л. Вивьена, А. Даусона и А. Босулаева [157](#_page157)

«Игроки‑XXI». Сценарий С. Юрского по пьесе и текстам Н. Гоголя [151](#_page151), [167](#_page167), [169](#_page169)

«Идеальный муж» О. Уайлда [154](#_page154)

«Идиот» Ф. Достоевского. Сценич. композиция Г. Товстоногова [67](#_page067), [69](#_page069), [70](#_page070), [75](#_page075), [145](#_page145), [149](#_page149), [156](#_page156), [159](#_page159), [161](#_page161), [164](#_page164), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Иду на грозу» Д. Гранина. Инсцен. М. Микаэлян и В. Богомолова [152](#_page152)

«Из записок Лопатина» К. Симонова [158](#_page158)

«Из искры…» Ш. Дадиани [156](#_page156)

«Иисус Христос — суперзвезда» Э. Л. Уэббера, Т. Раиса [265](#_page265)

«Интервенция» Л. Славина [160](#_page160)

«Иркутская история» А. Арбузова [149](#_page149), [156](#_page156), [157](#_page157), [158](#_page158), [164](#_page164), [168](#_page168), [169](#_page169)

«История лошади» по повести Л. Толстого «Холстомер». Сценич. композиция М. Розовского, стихи Ю. Ряшенцева [65](#_page065), [84](#_page084), [100](#_page100), [145](#_page145), [154](#_page154), [156](#_page156), [229](#_page229), [255](#_page255)

«Итальянская трагедия» А. Штейна по мотивам романа Э. Войнич «Овод» [147](#_page147), [158](#_page158)

«Их четверо» Г. Запольской [155](#_page155)

«Ищу незнакомку» Т. Морозовой [166](#_page166)

«Кабала святош» М. Булгакова [151](#_page151), [154](#_page154), [161](#_page161), [164](#_page164), [166](#_page166)

«Кабанчик» В. Розова [160](#_page160)

«Кавказский меловой круг» Б. Брехта [158](#_page158), [263](#_page263)

«Каждому свое» С. Алешина [162](#_page162), [168](#_page168)

«Как закалялась сталь» Н. Островского. Инсцен. А. Музиля [154](#_page154), [159](#_page159)

«Калиновая роща» А. Корнейчука [146](#_page146)

{309} «Каменный властелин» Л. Украинки [153](#_page153)

«Камешки на ладони» А. Салынского [159](#_page159)

«Каникулы Пизанской башни». Спектакль-пантомима [235](#_page235)

«Картотека» Т. Ружевича [233](#_page233)

«Карьера Артуро Уи» Б. Брехта [145](#_page145), [155](#_page155), [156](#_page156), [159](#_page159), [160](#_page160), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Каширская старина» Д. Аверкиева [161](#_page161)

«Квартира Коломбины» Л. Петрушевской [29](#_page029), [144](#_page144)

«Киноповесть с одним антрактом» А. Володина [166](#_page166), [167](#_page167)

«Клоп» Вл. Маяковского [169](#_page169)

«Ковалева из провинции» И. Дворецкого [167](#_page167)

«Коварство и любовь» Ф. Шиллера [153](#_page153), [156](#_page156), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Когда цветет акация» Н. Винникова [155](#_page155), [168](#_page168)

«Козлова и Курицына» Ю. Смирнова-Несвицкого [219](#_page219)

«Кола Брюньон» Р. Роллана. Сценич. композиция О. Герасимова и В. Богомолова [153](#_page153)

«Конек-Горбунок» П. Ершова. Инсцен. П. Маляревского [151](#_page151)

«Концерт Высоцкого в НИИ» М. Розовского [229](#_page229)

«Король Генрих IV» У. Шекспира [145](#_page145), [149](#_page149), [156](#_page156), [169](#_page169)

«Король Лир» У. Шекспира [155](#_page155), [160](#_page160)

«Кошка на раскаленной крыше» Т. Уильямса [150](#_page150)

«Кошки» Э. Л. Уэббера. По стихам Т. С. Эллиота [265](#_page265), [266](#_page266)

«Кошки-мышки» И. Эркеня [168](#_page168)

«Крамнэгел» П. Устинова [169](#_page169)

«Красивая жизнь» Ж. Ануя [165](#_page165)

«Красный галстук» С. Михалкова [164](#_page164), [168](#_page168)

«Красный конь». Спектакль пантомимы по произведениям живописи XIX — XX веков [239](#_page239)

«Красный уголок» М. Розовского [229](#_page229)

«Кремлевские куранты» Н. Погодина [164](#_page164)

«Крепостные актерки». Сценарий Ю. Смирнова-Несвицкого по повести С. Могилевской «Крепостные королевны» [220](#_page220)

«Кроткая» Ф. Достоевского. Сценич. композиция Л. Додина [145](#_page145), [147](#_page147)

«Крутой маршрут» Е. Гинзбург. Инсцен. А. Гетмана [144](#_page144), [159](#_page159)

«Ксантиппа и этот, как его…» С. Алешина [146](#_page146)

«Кто боится Вирджинии Вулф?» Э. Олби [147](#_page147), [159](#_page159)

«Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского [161](#_page161)

«Левша» Б. Рацера и В. Константинова по Н. Лескову [271](#_page271)

«Ленинградец» А. Червинского [159](#_page159)

«Лес» А. Островского [145](#_page145), [147](#_page147), [159](#_page159)

«Лето и дым» Т. Уильямса [146](#_page146), [170](#_page170)

«Летят перелетные птицы» А. Галина [147](#_page147)

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо [94](#_page094), [157](#_page157), [159](#_page159), [160](#_page160), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Лица» М. Мишарина [161](#_page161)

«Личная жизнь, или Игры в одиночку». Пластическая драма [235](#_page235)

«Лоренцаччо» А. Мюссе [29](#_page029), [159](#_page159), [161](#_page161)

{310} «Луна для пасынков судьбы» Ю. О’Нила [155](#_page155)

«Лунин, или Смерть Жака» Э. Радзинского [146](#_page146), [162](#_page162), [164](#_page164)

«Лысая певица» Э. Ионеско [273](#_page273)

«Любовь» Л. Петрушевской [234](#_page234), [235](#_page235)

«Любовь и голуби» В. Гуркина [150](#_page150)

«Любовь под вязами» Ю. О’Нила [156](#_page156)

«Любовь Яровая» К. Тренева [147](#_page147), [158](#_page158), [160](#_page160)

«… Любящий Вас Коля» В. Москаленко [164](#_page164)

«Люди и страсти». Сценич. композиция И. Владимирова по произведениям классиков немецкой драматургии [167](#_page167), [259](#_page259), [263](#_page263), [264](#_page264)

«М. Баттерфляй» Д.‑Г. Хуана [275](#_page275)

«Макбет» У. Шекспира [145](#_page145), [167](#_page167)

«Маленькая студентка» Н. Погодина [158](#_page158)

«Малыш и Карлсон, который живет на крыше» А. Линдгрен. Инсцен. С. Прокофьевой [264](#_page264)

«Мандат» Н. Эрдмана [96](#_page096)

«Мария» А. Салынского [158](#_page158)

«Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Инсцен. В. Дьячина и Ю. Любимова [128](#_page128), [148](#_page148), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Мать» М. Горького. Композиция Ю. Любимова и Б. Глаголина [120](#_page120), [145](#_page145), [148](#_page148), [153](#_page153), [157](#_page157), [162](#_page162), [163](#_page163), [167](#_page167), [168](#_page168)

«Мачеха Саманишвили» Д. Клдиашвили [168](#_page168)

«Медея» Еврипида [158](#_page158), [168](#_page168)

«Медея Еврипида» [144](#_page144), [153](#_page153), [161](#_page161), [162](#_page162), [164](#_page164), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Медная бабушка» Л. Зорина [151](#_page151)

«Мелкий бес» Г. Вирена по роману Ф. Сологуба [144](#_page144), [154](#_page154)

«Мертвые души» Н. Гоголя. Инсцен. М. Булгакова [147](#_page147), [159](#_page159), [160](#_page160), [164](#_page164)

«Месяц в деревне» И. Тургенева [50](#_page050), [51](#_page051), [54](#_page054), [62](#_page062), [146](#_page146), [148](#_page148), [154](#_page154), [170](#_page170)

«Мещане» М. Горького [72](#_page072), [73](#_page073), [80](#_page080), [89](#_page089), [96](#_page096), [97](#_page097), [99](#_page099), [145](#_page145), [152](#_page152), [156](#_page156), [157](#_page157), [160](#_page160), [161](#_page161)

«Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера [147](#_page147), [151](#_page151), [157](#_page157), [159](#_page159)

«Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера [55](#_page055), [164](#_page164), [166](#_page166), [170](#_page170)

«Миль пардон, мадам!» Инсцен. рассказа В. Шукшина [227](#_page227)

«Много шуму из ничего» У. Шекспира [160](#_page160), [164](#_page164)

«Молодая хозяйка Нискавуори» Х. Вуолийоки [155](#_page155)

«Молодой человек» Н. Ивантер [158](#_page158)

«Молчи, грусть, молчи…». Сценич. композиция А. Ширвиндта по произведениям А. Чехова, А. Аверченко, В. Катаева и М. Зощенко [169](#_page169)

«Мольер» М. Булгакова [95](#_page095), [97](#_page097), [102](#_page102), [145](#_page145), [150](#_page150), [155](#_page155), [157](#_page157), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165), [168](#_page168), [169](#_page169), [180](#_page180)

«Монумент» Э. Ветемаа [161](#_page161)

«Мой бедный Марат» А. Арбузова [39](#_page039), [152](#_page152), [155](#_page155), [163](#_page163), [167](#_page167), [169](#_page169)

«Московские кухни» Ю. Кима [277](#_page277)

«Московский хор» Л. Петрушевской [273](#_page273)

«Моя старшая сестра» А. Володина [74](#_page074), [75](#_page075), [83](#_page083), [156](#_page156)

{311} «Мудрец» по пьесе А. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» [146](#_page146), [152](#_page152), [203](#_page203)

«Мурлин Мурло» Н. Коляды [150](#_page150)

«Мы втроем поехали на целину» Н. Погодина [149](#_page149), [152](#_page152)

«Мы не увидимся с тобой» К. Симонова. Инсцен. В. Фокина и М. Могилевкина [144](#_page144), [161](#_page161)

«Мы, нижеподписавшиеся…» А. Гельмана [151](#_page151)

«Мятеж “неизвестных”» Г. Боровика [146](#_page146)

«На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского [98](#_page098), [145](#_page145), [149](#_page149), [150](#_page150), [153](#_page153), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [161](#_page161), [165](#_page165)

«На дне» М. Горького [28](#_page028), [55](#_page055), [98](#_page098), [144](#_page144), [145](#_page145), [146](#_page146), [147](#_page147), [149](#_page149), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [154](#_page154), [156](#_page156), [158](#_page158), [160](#_page160), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [165](#_page165), [166](#_page166), [167](#_page167), [170](#_page170)

«На улице Счастливой» Ю. Принцева [156](#_page156)

«На улице Уитмена» М. Вуда [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [160](#_page160), [168](#_page168)

«Наваждение» А. Галина [149](#_page149)

«Наедине со всеми» А. Гельмана [151](#_page151)

«Назначение» А. Володина [22](#_page022), [23](#_page023), [39](#_page039), [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [154](#_page154)

«Наказание без мщения» Лопе де Вега [169](#_page169)

«Наполеон I» Ф. Брукнера [146](#_page146), [147](#_page147), [170](#_page170)

«Наполеон и Жозефина» Г. Бара [280](#_page280)

«Народовольцы» А. Свободина [13](#_page013), [27](#_page027), [151](#_page151), [154](#_page154), [165](#_page165)

«Настоящий друг» В. Любимовой [152](#_page152), [159](#_page159)

«Настоящий человек» Б. Полевого. Инсцен. Т. Лондона [159](#_page159)

«Начало пути» П. Бернацкого [158](#_page158)

«Начнем сначала» Н. Рудневой [151](#_page151)

«Наш городок» Т. Уайлдера [145](#_page145), [147](#_page147), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Наш, только наш…» (фестиваль-сюрприз) [147](#_page147)

«Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Островского [151](#_page151), [159](#_page159), [168](#_page168)

«Не все коту масленица» А. Островского [161](#_page161)

«Не называя фамилий» В. Минко [168](#_page168)

«Не от мира сего» А. Островского [153](#_page153), [154](#_page154)

«Не склонившие головы» Н. Дугласа и Г. Смита [155](#_page155), [157](#_page157), [168](#_page168)

«Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева [165](#_page165)

«Недоросль» Д. Фонвизина [147](#_page147), [151](#_page151), [159](#_page159), [160](#_page160)

«Неравный бой» В. Розова [35](#_page035), [147](#_page147), [151](#_page151), [158](#_page158), [160](#_page160), [164](#_page164), [168](#_page168)

«Никто» Э. Де Филиппо [151](#_page151), [154](#_page154), [155](#_page155), [166](#_page166)

«Ноль по поведению» В. Стоенеску и О. Сава [152](#_page152)

«Носороги» Э. Ионеско [226](#_page226)

«Нянька» по К. Станюковичу. Инсцен. Ю. Еремина и С. Валькова [159](#_page159)

«О Лермонтове» О. Ремеза и Т. Чеботаревской [152](#_page152), [168](#_page168)

«Обвал» М. Джавахишвили. Инсцен. Т. Годерзишвили и Т. Чхеидзе [169](#_page169)

«Обвинительное заключение» по книге Н. Думбадзе «Белые флаги». Инсцен. Л. Дурова [162](#_page162)

{312} «Обломов» И. Гончарова. Инсцен. М. Волобринского и Р. Рубинштейна [144](#_page144), [149](#_page149)

«Обмен» Ю. Трифонова [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [156](#_page156), [166](#_page166), [167](#_page167), [169](#_page169), [199](#_page199)

«Обратная связь» А. Гельмана [151](#_page151), [164](#_page164)

«Обратный адрес» А. Алексина [164](#_page164)

«Обрыв» И. Гончарова. Инсцен. Н. Рашевской [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159)

«Обыкновенная история» И. Гончарова. Инсцен. В. Розова [21](#_page021), [23](#_page023), [24](#_page024), [25](#_page025), [26](#_page026), [154](#_page154), [157](#_page157), [158](#_page158), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Общественное мнение» А. Баранги [163](#_page163)

«ОБЭЖ» Б. Нушича [165](#_page165)

«Оглянись во гневе» Дж. Осборна [22](#_page022), [154](#_page154), [163](#_page163)

«Океан» А. Штейна [156](#_page156), [157](#_page157), [169](#_page169)

«Окна, улицы, подворотни» Ю. Смирнова-Несвицкого [219](#_page219)

«Одержимые» А. Камю по роману Ф. Достоевского «Бесы» [159](#_page159)

«Олень и шалашовка» А. Солженицына [163](#_page163)

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского [145](#_page145), [152](#_page152), [156](#_page156), [157](#_page157), [158](#_page158), [166](#_page166), [187](#_page187), [196](#_page196), [201](#_page201), [202](#_page202), [213](#_page213), [214](#_page214)

«Оркестр» Ж. Ануя [150](#_page150)

«Орфей и Эвридика» А. Журбина, Ю. Димитрина [265](#_page265)

«Остается час» А. Корина [157](#_page157)

«Отверженные» В. Гюго. Инсцен. Н. Воронова [147](#_page147), [160](#_page160)

«Отелло» У. Шекспира [50](#_page050), [52](#_page052), [53](#_page053), [59](#_page059), [60](#_page060), [63](#_page063), [146](#_page146), [150](#_page150), [162](#_page162), [164](#_page164), [170](#_page170)

«Павшие и живые». Поэтич. представление. Сценич. композиция Д. Самойлова, Б. Грибанова и Ю. Любимова [13](#_page013), [114](#_page114), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [153](#_page153), [163](#_page163), [167](#_page167)

«Павел I» Д. Мережковского [145](#_page145)

«Палата» С. Алешина [160](#_page160)

«Пассажирка» З. Посмыш [157](#_page157)

«Перечитывая заново». Сценич. композиция Г. Товстоногова и Д. Шварц по произведениям о В. И. Ленине [156](#_page156)

«Первый вариант “Вассы Железновой”» М. Горького [244](#_page244), [268](#_page268)

«Перед ужином» В. Розова [35](#_page035), [147](#_page147), [151](#_page151), [159](#_page159), [160](#_page160), [164](#_page164), [168](#_page168)

«Перламутровая Зинаида» М. Рощина [151](#_page151), [163](#_page163)

«Песни нашего двора». Муз. — Драм. композиция [277](#_page277)

«Печальный однолюб» С. Соловейчика [160](#_page160)

«Печка на колесе» Н. Семеновой [165](#_page165)

«Пигмалион» Б. Шоу [167](#_page167)

«Пиквикский клуб» Н. Венкстерн по Ч. Диккенсу [94](#_page094), [95](#_page095), [97](#_page097), [145](#_page145), [147](#_page147), [149](#_page149), [154](#_page154), [158](#_page158), [165](#_page165)

«Пиковая дама» А. Пушкина [145](#_page145)

«Пир во время чумы» А. Пушкина [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [153](#_page153), [162](#_page162), [167](#_page167)

«Платон Кречет» А. Корнейчука [146](#_page146), [149](#_page149)

«Под вязами» Ю. О’Нила [156](#_page156)

«Под каштанами Праги» К. Симонова [159](#_page159)

{313} «Поднятая целина» М. Шолохова. Сценич. композиция Г. Товстоногова [66](#_page066), [69](#_page069), [74](#_page074), [82](#_page082), [86](#_page086), [149](#_page149), [156](#_page156), [157](#_page157), [164](#_page164), [165](#_page165)

«Подонки» Я. Головацкого [158](#_page158)

«Подросток» Ф. Достоевского. Инсцен. Ю. Любимова [152](#_page152), [158](#_page158), [161](#_page161), [162](#_page162)

«Полтора квадратных метра» Б. Можаева [152](#_page152)

«Поминальная молитва» Г. Горина по мотивам произведений Шолом Алейхема [199](#_page199)

«Порог» А. Дударева [145](#_page145), [153](#_page153), [161](#_page161)

«Последнее свидание» А. Галина [159](#_page159)

«Последние» М. Горького [145](#_page145), [146](#_page146)

«Последний посетитель» В. Дозорцева [166](#_page166)

«Последний срок» В. Распутина. Инсцен. Е. Лебедева [79](#_page079), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Послушайте!» Вл. Маяковского [147](#_page147), [153](#_page153), [163](#_page163), [167](#_page167)

«Почему улыбаются звезды» А. Корнейчука [157](#_page157)

«Поэтические страницы» (2‑я часть — «Конец Казаковы» М. Цветаевой) [166](#_page166)

«Правда — хорошо, а счастье лучше» А. Островского [165](#_page165), [169](#_page169)

«Прекрасное воскресенье для пикника» Т. Уильямса [148](#_page148), [163](#_page163), [170](#_page170)

«Преодоление». Спектакль пантомимы, посвященный жизни и творчеству Микеланджело [239](#_page239)

«Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Сценич. композиция Ю. Карякина [144](#_page144), [147](#_page147), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Преступление и наказание» Ф. Достоевского. Сценич. композиция И. Владимирова [167](#_page167), [180](#_page180)

«Преступление Энтони Грехэма» Д. Гордона [157](#_page157), [164](#_page164)

«Привидение в опере» Э. Л. Уэббера [265](#_page265)

«Призраки» Э. Де Филиппо [145](#_page145), [147](#_page147), [154](#_page154), [161](#_page161), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Провинциальные анекдоты» А. Вампилова [165](#_page165)

«Проводы белых ночей» В. Пановой [158](#_page158)

«Продолжение Дон Жуана» Э. Радзинского [57](#_page057), [60](#_page060), [63](#_page063), [150](#_page150), [199](#_page199)

«Противогазы» С. Третьякова [289](#_page289)

«Прощай, Иуда…» И. Иредыньского [149](#_page149)

«Прошлым летом в Чулимске» А. Вампилова [77](#_page077), [85](#_page085), [86](#_page086), [87](#_page087), [145](#_page145), [149](#_page149), [154](#_page154), [156](#_page156)

«Пугачев» С. Есенина [145](#_page145), [147](#_page147), [148](#_page148), [151](#_page151), [152](#_page152), [158](#_page158), [162](#_page162), [164](#_page164), [167](#_page167), [168](#_page168)

«Пучина» А. Островского [157](#_page157)

«Пучина» по пьесе А. Островского и мелодраме В. Дюканжа и М. Дино «Тридцать лет, или Жизнь игрока» [162](#_page162)

«Пятая колонна» Э. Хемингуэя [150](#_page150), [151](#_page151), [154](#_page154), [161](#_page161)

«Пять вечеров» А. Володина [21](#_page021), [22](#_page022), [74](#_page074), [76](#_page076), [77](#_page077), [78](#_page078), [79](#_page079), [150](#_page150), [151](#_page151), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [166](#_page166), [168](#_page168), [189](#_page189)

«Пять углов». Сценарий для театра Ю. А. Смирнова-Несвицкого [219](#_page219)

«Работа есть работа». Композиция Ю. Любимова по песням Б. Окуджавы [158](#_page158)

«Радуга зимой» М. Рощина [147](#_page147)

«Разбойники» Ф. Шиллера [156](#_page156)

{314} «Разлом» Б. Лавренева [160](#_page160)

«Рамаяна» Н. Гусевой по мотивам индийского эпоса [160](#_page160)

«Рассказ от первого лица» А. Гребнева [155](#_page155)

«Ревизская сказка» из сочинений Н. Гоголя [144](#_page144), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Ревизор» Н. Гоголя [84](#_page084), [85](#_page085), [145](#_page145), [147](#_page147), [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [164](#_page164), [165](#_page165), [169](#_page169), [224](#_page224)

«Романтики» Э. Ростана [151](#_page151)

«Романтики» Э. Цюрюпы [152](#_page152), [160](#_page160)

«Ромео и Джульетта» У. Шекспира [30](#_page030), [50](#_page050), [52](#_page052), [54](#_page054), [59](#_page059), [62](#_page062), [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [153](#_page153), [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [167](#_page167), [170](#_page170), [220](#_page220), [235](#_page235), [268](#_page268)

«Рыжая кобыла с колокольчиком» И. Друцэ [169](#_page169)

«Рюи Блаз» В. Гюго [155](#_page155), [164](#_page164)

«С любимыми не расставайтесь» А. Володина [157](#_page157)

«Салемские колдуньи» А. Миллера [145](#_page145), [153](#_page153), [157](#_page157)

«Самоубийца» Н. Эрдмана [96](#_page096), [144](#_page144), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169), [234](#_page234)

«Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина [147](#_page147)

«Светите, звезды!» И. Микитенко [167](#_page167)

«Свои люди — сочтемся» А. Островского [156](#_page156)

«Святая святых» И. Друцэ [159](#_page159)

«Село Степанчиково и его обитатели» Ф. Достоевского. Инсцен. Н. Эрдмана [147](#_page147)

«Село Степанчиково» по Ф. Достоевскому. Инсцен. А. Котельщикова [153](#_page153)

«Семья» И. Попова [146](#_page146), [159](#_page159), [162](#_page162), [164](#_page164)

«Серсо» В. Славкина [245](#_page245), [246](#_page246), [270](#_page270)

«Серебряная свадьба» А. Мишарина [145](#_page145), [165](#_page165)

«Синие кони на красной траве» М. Шатрова [213](#_page213)

«Синяя птица» М. Метерлинка [155](#_page155)

«Синьор Марио пишет комедию» А. Николаи [155](#_page155), [169](#_page169)

«Сирано де Бержерак» Э. Ростана [19](#_page019), [154](#_page154), [161](#_page161), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166)

«Сирано де Бержерак» А. Сойникова, Г. Тер-Гукасова по пьесе Э. Ростана [267](#_page267)

«Ситуация» В. Розова [146](#_page146), [149](#_page149), [153](#_page153), [155](#_page155)

«Сказки старого Арбата» А. Арбузова [146](#_page146), [148](#_page148), [153](#_page153), [163](#_page163)

«Скамейка» А. Гельмана [150](#_page150), [165](#_page165)

«Сколько лет, сколько зим» В. Пановой [168](#_page168), [169](#_page169)

«Слуга двух господ» К. Гольдони [156](#_page156), [157](#_page157)

«Служанки» Ж. Жене [161](#_page161)

«Смерть Ван-Халлена, или Идентификация рок-музыканта в двух частях» А. Шипенко [266](#_page266)

«Смерть и дева» А. Дорфмана [159](#_page159)

«Смерть коммивояжера» А. Миллера [154](#_page154), [157](#_page157)

«Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина [233](#_page233)

«Смерть Тарелкина» А. Колкера, В. Вербина по А. Сухово-Кобылину [98](#_page098), [99](#_page099), [100](#_page100), [145](#_page145), [147](#_page147), [153](#_page153), [154](#_page154), [158](#_page158), [255](#_page255), [262](#_page262), [264](#_page264)

{315} «Снегурочка» А. Островского [157](#_page157)

«Снежная королева» Е. Шварца [159](#_page159)

«Снежок» В. Любимовой [152](#_page152)

«Снимается кино…» Э. Радзинского [39](#_page039), [43](#_page043), [57](#_page057), [149](#_page149), [150](#_page150), [153](#_page153), [155](#_page155), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Снятый и назначенный» Я. Волчека [146](#_page146), [150](#_page150)

«Собака на сене» Лопе де Вега [146](#_page146)

«Собаки» Д. Негримовского, Л. и А. Чутко по повести К. Сергиенко «До свидания, овраг» [266](#_page266)

«Современные ребята» М. Шатрова [158](#_page158)

«Солдатами не рождаются» К. Симонова. Инсцен. В. Комратова [146](#_page146), [148](#_page148), [162](#_page162)

«Сослуживцы» Э. Рязанова и Э. Брагинского [147](#_page147)

«Сотворившая чудо» У. Гибсона [147](#_page147)

«Сорок первый» Б. Лавренева. Сценич. композиция Г. Опоркова [157](#_page157)

«Спешите делать добро» М. Рощина [144](#_page144), [154](#_page154), [159](#_page159)

«Спортивные сцены 1981 года» Э. Радзинского [150](#_page150)

«Спрятанный кабальеро» П. Кальдерона [154](#_page154)

«Сталевары» Г. Бокарева [151](#_page151)

«Старик» М. Горького [159](#_page159)

«Старшая сестра» А. Володина [151](#_page151), [154](#_page154), [157](#_page157), [166](#_page166)

«Старый Новый год» М. Рощина [151](#_page151), [163](#_page163)

«Статья» Р. Солнцева [159](#_page159)

«Стеклянный зверинец» Т. Уильямса [145](#_page145), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Стена» А. Галина [144](#_page144)

«104 страницы про любовь» Э. Радзинского [35](#_page035), [39](#_page039), [41](#_page041), [43](#_page043), [51](#_page051), [54](#_page054), [86](#_page086), [87](#_page087), [153](#_page153), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Страница жизни» В. Розова [151](#_page151), [152](#_page152), [160](#_page160)

«Стрекоза» М. Бараташвили [156](#_page156), [161](#_page161)

«Суд над судьями» Э. Манна [153](#_page153)

«Счастливые дни несчастливого человека» А. Арбузова [46](#_page046), [62](#_page062), [146](#_page146), [161](#_page161), [165](#_page165), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Сын полка» В. Катаева. Инсцен. Л. Эйдлина [164](#_page164), [168](#_page168)

«Сычиха» Н. Глазовой [158](#_page158)

«… Sorry» А. Галина [202](#_page202)

«Тайна вечной ночи» И. Луковского [151](#_page151), [159](#_page159), [160](#_page160)

«Так было» А. Бруштейн [164](#_page164)

«Таланты и поклонники» А. Островского [156](#_page156)

«Таня» А. Арбузова [167](#_page167)

«Тамада» А. Галина [164](#_page164)

«Там же, тогда же…» Б. Слейда [161](#_page161)

«Тартюф» Ж.‑Б. Мольера [109](#_page109), [121](#_page121), [123](#_page123), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [150](#_page150), [151](#_page151), [155](#_page155), [160](#_page160), [162](#_page162), [163](#_page163)

«Татуированные души» Г. Стефановски [149](#_page149)

«Театр Аллы Пугачевой». Музыкально-хореографическое представление [226](#_page226)

{316} «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского [166](#_page166)

«Театральные страницы». Лит. — Муз. композиция Ю. Смирнова-Несвицкого [219](#_page219)

«Тележка с яблоками» Б. Шоу [147](#_page147)

«Тема с вариациями» С. Алешина [165](#_page165), [169](#_page169)

«Тиль» Г. Горина по роману Ш. де Костера

«Тиль Уленшпигель». Музыка Г. Гладкова [198](#_page198)

«Титаник-вальс» Т. Мушатеску [154](#_page154)

«Титул» А. Галина [154](#_page154), [166](#_page166)

«Тихий американец» Г. Грина. Инсцен. С. Юткевича и Н. Рожкова [169](#_page169)

«Тихий Дон» М. Шолохова. Сценич. композиция Г. Товстоногова [81](#_page081), [145](#_page145), [155](#_page155), [165](#_page165)

«Товарищ, верь…» Л. Целиковской и Ю. Любимова [115](#_page115), [128](#_page128), [131](#_page131), [144](#_page144), [145](#_page145), [148](#_page148), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158), [160](#_page160), [162](#_page162), [163](#_page163), [164](#_page164), [167](#_page167)

«Тоот, другие и майор» И. Эркеня [156](#_page156)

«Традиционный сбор» В. Розова [26](#_page026), [147](#_page147), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [154](#_page154), [157](#_page157), [159](#_page159), [166](#_page166), [189](#_page189)

«Трамвай “Желание”» Т. Уильямса [158](#_page158)

«Три девушки в голубом» Л. Петрушевской [201](#_page201), [202](#_page202), [208](#_page208), [209](#_page209), [212](#_page212), [273](#_page273)

«Три мешка сорной пшеницы» В. Тендрякова. Инсцен. Г. Товстоногова и Д. Шварц [77](#_page077), [79](#_page079), [80](#_page080), [145](#_page145), [149](#_page149), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [165](#_page165)

«Три сестры» А. Чехова [29](#_page029), [41](#_page041), [43](#_page043), [44](#_page044), [45](#_page045), [51](#_page051), [73](#_page073), [78](#_page078), [80](#_page080), [89](#_page089), [90](#_page090), [91](#_page091), [92](#_page092), [96](#_page096), [97](#_page097), [116](#_page116), [144](#_page144), [146](#_page146), [148](#_page148), [149](#_page149), [150](#_page150), [152](#_page152), [155](#_page155), [156](#_page156), [157](#_page157), [159](#_page159), [161](#_page161), [162](#_page162), [163](#_page163), [165](#_page165), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169), [267](#_page267)

«Три товарища» Э. М. Ремарка. Сценарий Ю. Смирнова-Несвицкого [220](#_page220)

«Трибунал» А. Макаснка [149](#_page149), [150](#_page150)

«Третья Патетическая» Н. Погодина [146](#_page146)

«Третья стража» Г. Капралова и С. Туманова [145](#_page145), [155](#_page155)

«Трехгрошовая опера» Б. Брехта, К. Вайля [165](#_page165), [167](#_page167), [256](#_page256), [257](#_page257), [258](#_page258)

«Трудные люди» Й. Бар-Йосефа [144](#_page144), [154](#_page154)

«Турандот, или Конгресс обелителей» Б. Брехта [144](#_page144), [148](#_page148), [149](#_page149), [152](#_page152), [153](#_page153), [156](#_page156), [161](#_page161), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167)

«Тяжелые дни» А. Островского [160](#_page160)

«У войны не женское лицо» С. Алексиевич. Инсцен. А. Ремеза [152](#_page152), [161](#_page161), [163](#_page163)

«Убить пересмешника» Х. Ли. Инсцен. В. Тура [144](#_page144)

«Удивительный год» М. Прилежаевой [158](#_page158)

«Ужасная история преследования и убийства Марата, разыгранная больными психиатрической клиники в Шарантоне под руководством маркиза де Сада» П. Вайса [234](#_page234), [235](#_page235)

«Укрощение строптивой» У. Шекспира [167](#_page167), [259](#_page259), [261](#_page261)

«Уйти, чтобы остаться» И. Штемлера [163](#_page163)

«Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского. Инсцен. Л. Рахманова и З. Юдкевича [156](#_page156)

{317} «Уроки музыки» Л. Петрушевской [232](#_page232), [246](#_page246), [273](#_page273)

«Утиная охота» А. Вампилова [29](#_page029), [86](#_page086), [151](#_page151), [199](#_page199)

«Ученик дьявола» Б. Шоу [155](#_page155)

«Фабричная девчонка» А. Володина [149](#_page149), [159](#_page159)

«Факир на час» В. Дыховичного и М. Слободского [161](#_page161)

«Фантазеры». Спектакль пантомимы и клоунады [241](#_page241)

«Фантазии для скрипки» Б. Метальникова [161](#_page161)

«Фантазии Фарятьева» А. Соколовой [154](#_page154), [155](#_page155), [158](#_page158), [159](#_page159), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Физики и лирики» Я. Волчека [146](#_page146)

«Флаг адмирала» А. Штейна [164](#_page164)

«Фронт» А. Корнейчука [155](#_page155)

«Ханума» А. Цагарели [77](#_page077), [87](#_page087), [145](#_page145), [154](#_page154), [155](#_page155), [157](#_page157), [165](#_page165), [255](#_page255)

«Хижина дяди Тома» Г. Бичер-Стоу. Инсцен. А. Бруштейн [160](#_page160)

«Хождение по мукам» А. Толстого. Сценич. композиция И. Владимирова и Г. Опоркова [157](#_page157), [167](#_page167)

«Холостяк» И. Тургенева [159](#_page159)

«Хория» И. Друцэ [152](#_page152)

«Царь Иоанн Грозный» А. К. Толстого [149](#_page149)

«Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого [164](#_page164)

«Цена» А. Миллера [154](#_page154), [157](#_page157), [165](#_page165), [169](#_page169)

«Центр нападения умрет на заре» А. Куссани [168](#_page168)

«Чайка» А. Чехова [24](#_page024), [28](#_page028), [44](#_page044), [59](#_page059), [146](#_page146), [149](#_page149), [150](#_page150), [151](#_page151), [156](#_page156), [157](#_page157), [163](#_page163), [164](#_page164), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Час пик» Е. Ставинского. Инсцен. В. Смехова [146](#_page146), [150](#_page150), [151](#_page151), [155](#_page155), [162](#_page162), [163](#_page163), [167](#_page167)

«Человек в футляре». Сценарий Ю. Борисова по записным книжкам и рассказам А. Чехова [145](#_page145)

«Человек из Ламанчи» М. Ли, Н. Вассермана и Д. Дэриона [150](#_page150)

«Человек со стороны» И. Дворецкого [146](#_page146), [148](#_page148)

«Черный яр» А. Афиногенова [164](#_page164)

«Чествование» Б. Слейда [169](#_page169)

«Четвертый» К. Симонова [15](#_page015), [20](#_page020), [151](#_page151), [154](#_page154), [156](#_page156), [157](#_page157), [165](#_page165), [166](#_page166), [168](#_page168)

«Четыре капли» В. Розова [158](#_page158)

«Чинзано» Л. Петрушевской [232](#_page232), [233](#_page233), [273](#_page273)

«Что наша жизнь?» А. Арканова [161](#_page161)

«Что делать? (“Новые люди”)» Н. Чернышевского. Инсцен. С. Заречной [166](#_page166)

«Что делать?» Н. Чернышевского. Инсцен. Ю. Любимова [115](#_page115), [144](#_page144), [149](#_page149), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [153](#_page153), [158](#_page158), [162](#_page162), [163](#_page163), [167](#_page167), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Что тот солдат, что этот» Б. Брехта [149](#_page149), [150](#_page150), [153](#_page153), [162](#_page162)

«Чудак» Н. Хикмета [169](#_page169)

«Чудаки» М. Горького [153](#_page153)

«Чудеса в гостиной» Д. Лоусона [157](#_page157)

{318} «Чурдаки». Спектакль пантомимы и клоунады [241](#_page241), [242](#_page242), [243](#_page243)

«Шестой этаж» А. Жери [157](#_page157)

«Шесть персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло [221](#_page221), [246](#_page246)

«Школа для эмигрантов» Д. Липскерова [152](#_page152)

«Шумный день» В. Розова [35](#_page035)

«Электра» Софокла [148](#_page148), [162](#_page162), [164](#_page164)

«Эмигранты» С. Мрожека [233](#_page233)

«Энергичные люди» В. Шукшина [97](#_page097), [154](#_page154), [156](#_page156), [161](#_page161)

«Эскориал» М. де Гельдерода [226](#_page226)

«Этот пылкий влюбленный» Н. Саймона [165](#_page165), [167](#_page167), [264](#_page264)

«Эшелон» М. Рощина [166](#_page166)

«“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова, А. Вознесенского [187](#_page187), [198](#_page198), [253](#_page253), [254](#_page254), [265](#_page265)

«Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе [144](#_page144), [155](#_page155), [168](#_page168), [169](#_page169)

«Я хочу домой» С. Михалкова [147](#_page147)

1. *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 579. [↑](#footnote-ref-2)
2. Этот исток у всех один: у Эфроса и Ефремова — ранний МХАТ. у Товстоногова — скорее поздний. [↑](#footnote-ref-3)
3. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 587. [↑](#footnote-ref-4)
4. См.: *Барбой Ю. М.* Теория перевоплощения и система сценического образа // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986. С. 25. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Мальцева О*. Актер театра Юрия Любимова // Наст. изд., С. [↑](#footnote-ref-6)
6. *Цветаева М. И*. Об искусстве. М., 1991. С. 68. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Ефремов О*. О театре единомышленников // Режиссерское искусство сегодня. М., 1962. С. 336. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: *Демидов А*. Как молоды мы были… Заметки об эстетике театра «Современник» // Театр. 1976. № 1. С. 43. [↑](#footnote-ref-9)
9. См.: *Владимиров С*. О творческой режиссуре // Режиссура в пути. Л.; М., 1966. [↑](#footnote-ref-10)
10. См.: *Тушнова В*. «Два цвета» // Лит. газ. 1959. 8 марта. [↑](#footnote-ref-11)
11. См.: *Львов-Анохин Б*. «Два цвета» // Труд. 1959. 31 марта. [↑](#footnote-ref-12)
12. См.: *Крымова Н*. Кого боятся «Глухари» // Театр. 1959. № 6. С. 167. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Крымова Н*. «Кризис» бытовой режиссуры // Театр. 1960. № 3. С. 74. [↑](#footnote-ref-14)
14. *Демидов А*. Как молоды мы были. С. 47. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Анастасьев А*. Судьба театра и опрометчивость критика // Театр. 1976. № 9. С. 95. [↑](#footnote-ref-16)
16. Е. Евстигнеев, И. Кваша, М. Зимин, С. Мизери были к этому времени артистами МХАТа, Г. Печников, как и О. Ефремов, пришел из Центрального Детского театра, Л. Толмачева — из Театра им. Моссовета, Н. Пастухов и В. Сергачев — из Центрального театра Советской Армии. Еще учились в Школе-студии Г. Волчек, Л. Качанова, Е. Миллиоти, О. Табаков, К. Филиппова, так же как и художники Студии Л. Батурин и Д. Лазарев. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Балиев В*. Рождение Студии // Комсомольская правда. 1957. 3 апр. [↑](#footnote-ref-18)
18. См. об этом, напр.: *Варшавский Я*. В добрый путь! // Веч Москва. 1957. 16 апр. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Соловьева И*. Театр, который откроется завтра // Театр. 1957. № 11. С. 113. [↑](#footnote-ref-20)
20. См.: Там же. С. 114. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Владимиров С*. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 127. [↑](#footnote-ref-22)
22. См.: Там же. С. 140. [↑](#footnote-ref-23)
23. *Владимиров С*. Драма. Режиссер. Спектакль. С. 127. [↑](#footnote-ref-24)
24. См.: *Рыжова В*. Второе рождение // Моск. правда. 1961. 1 апр. [↑](#footnote-ref-25)
25. См.: *Дорош Е*. Живое дерево искусства. М., 1967. С. 48. [↑](#footnote-ref-26)
26. *Соловьева И., Шитова В*. Бороздины и люди напротив // Театр. 1964. № 6. С. 40. [↑](#footnote-ref-27)
27. См.: *Кардин В*. «Современник» и время // Театр. 1963. № 1. С. 47. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Варшавский Я*. В добрый путь! [↑](#footnote-ref-29)
29. *Фролов В*. Возвращение к пьесе. «Вечно живые» в театре-студии «Современник» // Моск. правда. 1964. 5 февр. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Кардин В*. «Современник» и время. С. 56. [↑](#footnote-ref-31)
31. Там же. [↑](#footnote-ref-32)
32. Тема, пьеса, спектакль // Ленинское знамя. 1961. 13 авг. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Соловьева И., Шитова В*. Бороздины и люди напротив. С. 57. [↑](#footnote-ref-34)
34. *Владимиров С*. Здравствуй, «Современник»! // Ленингр. правда. 1960. 29 марта. [↑](#footnote-ref-35)
35. См.: *Кардин В*. «Современник» и время. С. 57; *Львов-Анохин Б*. «Современник» о современниках // Сов. Россия. 1958. 3 дек. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Кардин В*. «Современник» и время. С. 56. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Соловьева И*. Театр, который откроется завтра // Театр. 1957. № 11. С. 109. [↑](#footnote-ref-38)
38. Там же. [↑](#footnote-ref-39)
39. См.: *Агишева Н*. История последнего братства: Штрихи к портрету театра «Современник» // Театр. 1991. № 5. С. 53 – 54. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Кардин В*. «Современник» и время. С. 56. [↑](#footnote-ref-41)
41. *Щербаков К*. Четверо из «Современника» // Театр. 1961. № 6. С. 130. [↑](#footnote-ref-42)
42. Цит. по: *Агишева Н*. История последнего братства. С. 53. [↑](#footnote-ref-43)
43. Там же. С. 54. [↑](#footnote-ref-44)
44. См.: История советского драматического театра: В 6 т. Т. 6: (1953 – 1967). М., 1971. С. 164. [↑](#footnote-ref-45)
45. *Асаркан А*. Сила слова: Новый перевод «Сирано» и новый спектакль «Современника» // Моск. комсомолец. 1964. 3 нояб. [↑](#footnote-ref-46)
46. Там же. [↑](#footnote-ref-47)
47. См.: *Дорош Е*. Плащи и шпаги в «Современнике» // Комсомольская правда. 1964. 23 дек. [↑](#footnote-ref-48)
48. См.: *Мягкова И*. Испытание поэзией // Театр. 1965. № 1. С. 26. [↑](#footnote-ref-49)
49. См.: *Соловьева И*. Чудак на дуэли // Моск. правда. 1964. 20 дек. [↑](#footnote-ref-50)
50. *Мягкова И*. Испытание поэзией. С. 27. [↑](#footnote-ref-51)
51. *Дорош Е*. Плащи и шпаги в «Современнике». [↑](#footnote-ref-52)
52. *Березницкий Я*. Суд совести // Комсомольская правда. 1961. 15 дек. [↑](#footnote-ref-53)
53. См.: *Калмановский Е*. «Четвертый» // Смена. 1962. 11 февр. [↑](#footnote-ref-54)
54. См.: *Березницкий Я*. Суд совести. [↑](#footnote-ref-55)
55. См.: *Владимиров С*. Снова «Современник» // Ленингр. правда. 1962. 13 февр. [↑](#footnote-ref-56)
56. См.: *Львов-Анохин Б*. «Современник» о современниках; *Щербаков К*. «Пять вечеров» // Моск. правда. 1953. 18 июля; *Рыжова В*. Второе рождение // Моск. правда. 1961. 1 апр. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Владимиров С*. Драма. Режиссер. Спектакль. С. 126. [↑](#footnote-ref-58)
58. *Рассадин Ст*. Эта старая история… // Театр. 1966. № 6. С. 23, 24. [↑](#footnote-ref-59)
59. *Туровская М*. Поиск — его призвание // Моск. комсомолец. 1964. 5 февр. [↑](#footnote-ref-60)
60. *Владимиров С*. Здравствуй. «Современник»! // Ленингр. правда. 1960. 29 марта. [↑](#footnote-ref-61)
61. См.: *Туровская М*. Поиск — его призвание. [↑](#footnote-ref-62)
62. *Туровская М*. Современники своего времени // Театр. жизнь. 1990. № 14. С. 26. [↑](#footnote-ref-63)
63. См.: *Кардин В*. После первого десятилетия // Театр. 1966. № 4. С. 25, 26. [↑](#footnote-ref-64)
64. Там же. С. 26, 27. [↑](#footnote-ref-65)
65. См.: *Крымова И*. Олег Ефремов // Театр. 1964. № 1. С. 61. [↑](#footnote-ref-66)
66. См.: *Туровская М*. Современники своего времени. С. 26. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Рассадин Ст*. Эта старая история… С. 24. [↑](#footnote-ref-68)
68. См.: Там же. С. 21. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же. С. 22. [↑](#footnote-ref-70)
70. См.: История советского драматического театра. Т. 6: (1953 – 1967). С. 167. [↑](#footnote-ref-71)
71. *Владимиров С*. Что определяет судьбу театра // Ленингр. правда. 1966. 25 июня. [↑](#footnote-ref-72)
72. См.: *Рассадин Ст*. Эта старая история… С. 20. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Владимиров С*. Что определяет судьбу театра. [↑](#footnote-ref-74)
74. История советского драматического театра. Т. 6: (1953 – 1967). С 163. [↑](#footnote-ref-75)
75. *Туровская М*. Современники своего времени. С. 26. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Владимиров С*. Что определяет судьбу театра. [↑](#footnote-ref-77)
77. *Цветаева М*. Песня и формула. Петрозаводск, 1992. С. 166. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Туровская М*. Современники своего времени. С. 26. [↑](#footnote-ref-79)
79. *Строева М*. Спрашивайте с себя… // Театр. 1967. № 8. С. 17. [↑](#footnote-ref-80)
80. Там же. С. 18. [↑](#footnote-ref-81)
81. См.: *Кардин В*. После первого десятилетия // Театр. 1966. № 4. С. 24. [↑](#footnote-ref-82)
82. *Строева М*. Спрашивайте с себя. С. 19. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Сидоров Е*. Колокола истории // Юность. 1968. № 7. С. 77. [↑](#footnote-ref-84)
84. *Козаков Михаил*. Актерская книга. М., 1996. С. 191. [↑](#footnote-ref-85)
85. *Дорош Е*. О «Современнике» // Живое дерево искусства. М., 1967. [↑](#footnote-ref-86)
86. См.: *Агамирзян Р*. На сцене — трилогия // Веч. Ленинград. 1968. 15 июня. [↑](#footnote-ref-87)
87. *Смелков Ю*. Они иначе не могли // Моск. комсомолец. 1967. 25 ноября. [↑](#footnote-ref-88)
88. Цит. по: *Агишева Н.* История последнего братства. С. 54. [↑](#footnote-ref-89)
89. *Соловьева И., Шитова В*. Люди одного спектакля // Театр. 1969. № 3. С. 7. [↑](#footnote-ref-90)
90. *Смелков Ю*. Спектакль актерских удач // Моек комсомолец. 1968. 12 дек. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Соловьева И., Шитова В*. Люди одного спектакля С. 7. [↑](#footnote-ref-92)
92. *Марков П*. Человеческое в человеке // Правда. 1969. 27 июня. [↑](#footnote-ref-93)
93. См.: *Костелянец Б*. Спор о человеке // Нева. 1968. № 3. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Костелянец Б*. Мир поэзии драматической… Л., 1992. С. 265. [↑](#footnote-ref-95)
95. *Берковский Н.* Шекспир у Эфроса // Театр и драматургия. Вып. 6. Л., 1976. С. 261. [↑](#footnote-ref-96)
96. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. М., 1975. С. 23, 24. [↑](#footnote-ref-97)
97. Там же. С. 24. [↑](#footnote-ref-98)
98. Там же. С. 46. [↑](#footnote-ref-99)
99. *Ильенков Э*. Что такое личность? // Психология личности. М., 1982. С. 12. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Ильенков Э*. Что такое личность? С. 18. [↑](#footnote-ref-101)
101. См.: *Владимиров С*. Драма, режиссер, спектакль. Л., 1976. С. 136. [↑](#footnote-ref-102)
102. Там же. С. 135. [↑](#footnote-ref-103)
103. Там же. С. 136. [↑](#footnote-ref-104)
104. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 37. [↑](#footnote-ref-105)
105. *Владимиров С*. О творческой режиссуре. С. 136, 138. [↑](#footnote-ref-106)
106. Там же. С. 127 – 128. [↑](#footnote-ref-107)
107. Там же. С. 129, 130. [↑](#footnote-ref-108)
108. Там же. С. 129 – 130. [↑](#footnote-ref-109)
109. Там же. С. 130. [↑](#footnote-ref-110)
110. *Марков П*. О театре: В 4 т. Т. 4. М., 1977. С. 557. [↑](#footnote-ref-111)
111. *Белинский А*. Открытия // Театральная жизнь. 1987. № 18. С. 28. [↑](#footnote-ref-112)
112. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 269. [↑](#footnote-ref-113)
113. *Крымова Н*. Имена. М., 1971. С. 180. [↑](#footnote-ref-114)
114. *Раевский В*. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 23. [↑](#footnote-ref-115)
115. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 6. [↑](#footnote-ref-116)
116. Там же. С. 73. [↑](#footnote-ref-117)
117. *Гаевский В*. Флейта Гамлета. С. 23. [↑](#footnote-ref-118)
118. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 136. [↑](#footnote-ref-119)
119. Там же. С. 137. [↑](#footnote-ref-120)
120. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 557. [↑](#footnote-ref-121)
121. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 557. [↑](#footnote-ref-122)
122. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-123)
123. Там же. С. 138. [↑](#footnote-ref-124)
124. Там же. С. 57. [↑](#footnote-ref-125)
125. Там же. [↑](#footnote-ref-126)
126. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов: Дис… канд. искусствоведения. Л., 1987. С. 128. [↑](#footnote-ref-127)
127. *Марков П.* О театре. Т. 4. С. 558. [↑](#footnote-ref-128)
128. См.: *Панкин В*. Снимается кино // Комсомольская правда. 1965. 11 мая. [↑](#footnote-ref-129)
129. См.: *Шах-Азизова Т*. В движении // Театр. 1966. № 3. С. 36. [↑](#footnote-ref-130)
130. *Патрикеева И*. Расхождение во мнениях // Сов. культура. 1965. 5 авг. [↑](#footnote-ref-131)
131. См.: *Вишневская И*. Именно про любовь // Театр. 1965. № 2. С. 12. [↑](#footnote-ref-132)
132. *Шах-Азизова Т*. В движении. С. 38. [↑](#footnote-ref-133)
133. Там же. С. 38. [↑](#footnote-ref-134)
134. *Никулин С*. Пьеса, режиссеры, актеры // Театр. 1969. № 9. С. 27. [↑](#footnote-ref-135)
135. *Свободин А*. Чехов без пауз // Моск. правда. 1966. 12 мая. [↑](#footnote-ref-136)
136. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 558. [↑](#footnote-ref-137)
137. *Шах-Азизова Т*. В движении. С. 34. [↑](#footnote-ref-138)
138. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Роль и сценический образ. М., 1968. С. 60. [↑](#footnote-ref-139)
139. *Смелков Ю*. Сила слабости // Неделя. 1974. 7 апр. [↑](#footnote-ref-140)
140. См.: *Кречетова Р*. Все краски жизни // Сов. культура. 1979. 11 мая. [↑](#footnote-ref-141)
141. *Свободин А*. Поиск упорный, страстный // Веч. Москва. 1964. 26 дек. [↑](#footnote-ref-142)
142. *Вишневская И*. Именно про любовь. С. 12. [↑](#footnote-ref-143)
143. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 41. [↑](#footnote-ref-144)
144. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 108. [↑](#footnote-ref-145)
145. *Никулин С*. Комната на Кузнецком // Театр. жизнь. 1988. № 24. С. 9. [↑](#footnote-ref-146)
146. *Гульченко В*. Три мелодии // Сов. культура. 1984. 14 апр. [↑](#footnote-ref-147)
147. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., 1974. С. 145. [↑](#footnote-ref-148)
148. Там же. С. 147. [↑](#footnote-ref-149)
149. *Бушуева С*. Анатолий Эфрос // Режиссер и время. Л., 1990. С. 88. [↑](#footnote-ref-150)
150. *Агишева Н*. История последнего братства // Театр. 1991. № 5. С. 63. [↑](#footnote-ref-151)
151. *Дорош Е*. Театр «Современник». М., 1973. С. 127. [↑](#footnote-ref-152)
152. См.: *Эфрос А*. О благородстве // Огонек. 1987. № 34. С. 23. [↑](#footnote-ref-153)
153. *Раевский В*. Флейта Гамлета. С. 60. [↑](#footnote-ref-154)
154. *Туровская М*. Современники своего времени // Театр жизнь. 1990. № 14. С. 25. [↑](#footnote-ref-155)
155. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. С. 42. [↑](#footnote-ref-156)
156. *Горфункель Е*. Дальше! Мизансцена Эфроса // Моск. наблюдатель. 1992. № 1. С. 12 – 13. [↑](#footnote-ref-157)
157. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя С. 96. [↑](#footnote-ref-158)
158. Там же. С. 97. [↑](#footnote-ref-159)
159. *Никулин С*. Пьесы, режиссеры, актеры. С. 25. [↑](#footnote-ref-160)
160. *Берковский Н*. Шекспир у Эфроса. С. 261. [↑](#footnote-ref-161)
161. *Марков П*. О театре. Т. 4. С. 560. [↑](#footnote-ref-162)
162. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. С. 158. [↑](#footnote-ref-163)
163. *Волков Н*. Как мы работали // Театр. жизнь. 1987. № 18. С. 6. [↑](#footnote-ref-164)
164. *Эфрос А.* Профессия: режиссер. М., 1979. С. 71. [↑](#footnote-ref-165)
165. *Юрский С*. Прощание // Театр. жизнь. 1987. № 18. С. 1. [↑](#footnote-ref-166)
166. *Максимова В*. Попытка автопортрета // Театр. жизнь. 1984. № 17. С. 20. [↑](#footnote-ref-167)
167. *Гинзбург Л*. О литературном герое. Л., 1986. С. 16. [↑](#footnote-ref-168)
168. *Никулин С*. Пьеса, режиссеры, актеры. С. 26. [↑](#footnote-ref-169)
169. *Раевский В*. Флейта Гамлета. С. 61. [↑](#footnote-ref-170)
170. *Злотникова Т*. Талант саморастраты // Театр. 1977. № 4. С. 50. [↑](#footnote-ref-171)
171. *Карцева О*. Нет повести печальнее на свете // Театр. жизнь. 1970. № 19. С. 23. [↑](#footnote-ref-172)
172. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 108. [↑](#footnote-ref-173)
173. Там же. [↑](#footnote-ref-174)
174. *Образцова А*. И правда, и высота // Театр. жизнь. 1977. № 13. С. 27. [↑](#footnote-ref-175)
175. *Комиссаржевский В*. Должна ли трагедия потрясать? // Лит. газета. 1977. 11 мая. [↑](#footnote-ref-176)
176. *Смелянский А*. Концерт для скрипки с оркестром // Театр. 1978. № 11. С. 46. [↑](#footnote-ref-177)
177. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 128. [↑](#footnote-ref-178)
178. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 127. [↑](#footnote-ref-179)
179. *Радищева О*. Николай Волков // Театр. 1969. № 12. С. 44, 45. [↑](#footnote-ref-180)
180. *Кухта Е*. Проблемы театра Н. В. Гоголя и советская драматическая сцена 1970‑х годов. С. 109. [↑](#footnote-ref-181)
181. Там же. [↑](#footnote-ref-182)
182. *Зайонц М*. Николай Волков // Моск. наблюдатель. 1993. № 4. С. 20. [↑](#footnote-ref-183)
183. *Гульченко В.* Три мелодии // Сов. культура. 1984. 11 апр. [↑](#footnote-ref-184)
184. *Гаевский В*. Флейта Гамлета. С. 61. [↑](#footnote-ref-185)
185. *Васильева С*. Лев Дуров // Театр. 1982. № 5. С. 64. [↑](#footnote-ref-186)
186. Там же. [↑](#footnote-ref-187)
187. *Макашова В*. Остается такая жизнь… // Моск. наблюдатель. 1993. № 4. С. 17. [↑](#footnote-ref-188)
188. *Горфункель Е*. Дальше! Мизансцена Эфроса. С. 18. [↑](#footnote-ref-189)
189. *Фридштейн Ю*. Странные герои Николая Волкова // Сов. культура. 1987. 10 сент. [↑](#footnote-ref-190)
190. *Горфункель Е*. Дальше! Мизансцена Эфроса. С. 12. [↑](#footnote-ref-191)
191. *Юрский С*. Прощание // Театр. жизнь. 1987. № 7. С. 1. [↑](#footnote-ref-192)
192. *Юрский С*. Кто держит паузу. М., 1989. С. 133. [↑](#footnote-ref-193)
193. Там же. С. 39. [↑](#footnote-ref-194)
194. *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К*. Шолохов в моей жизни [«Поднятая целина» в БДТ, 1964] // Театр. 1975. № 5. С. 129. [↑](#footnote-ref-195)
195. *Толубеев А*. Принцип // Смена. 1993. 28 сент. [↑](#footnote-ref-196)
196. См.: *Горелов А*. Князь Мышкин и другие // Нева. 1958. № 6. С. 181. [↑](#footnote-ref-197)
197. *Тубин Я*. Роман Достоевского на сцене // На смену. 1958. 30 авг. [↑](#footnote-ref-198)
198. *Горелов А*. Князь Мышкин и другие. С. 175. [↑](#footnote-ref-199)
199. *Громов П*. Герой и время. Л., 1961. С. 355. [↑](#footnote-ref-200)
200. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Театр и герой Достоевского // Челябинский рабочий. 1958. 11 июля. [↑](#footnote-ref-201)
201. *Горелов А*. Князь Мышкин и другие С. 175, 178. [↑](#footnote-ref-202)
202. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме: Театральные портреты. Л., 1971. С. 127. [↑](#footnote-ref-203)
203. *Берковский Н*. Литература и театр. М., 1969. С. 566. [↑](#footnote-ref-204)
204. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 130. [↑](#footnote-ref-205)
205. *Тубин Я*. Роман Достоевского на сцене // На смену. 1958. 30 авг. [↑](#footnote-ref-206)
206. См.: *Горелов А*. Князь Мышкин и другие. С. 175. [↑](#footnote-ref-207)
207. *Громов П.* Герой и время С. 370. [↑](#footnote-ref-208)
208. *Горелов А*. Князь Мышкин и другие. С. 175, 176. [↑](#footnote-ref-209)
209. *Громов П.* Герой и время. С. 371. [↑](#footnote-ref-210)
210. *Берковский Н*. Литература и театр. С. 576. [↑](#footnote-ref-211)
211. См.: *Свободин А*. Глумов и его благодетели // Лит. газета. 1985. 24 июля. [↑](#footnote-ref-212)
212. См.: *Левин М*. Размышления о «Поднятой целине» у Товстоногова // Сов. культура. 1964. 18 апр. [↑](#footnote-ref-213)
213. См.: *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К*. Шолохов в моей жизни. С. 130. [↑](#footnote-ref-214)
214. *Тулинцев Б*. Черты стиля Смоктуновского // Вопросы истории и теории кино. Вып. 2. Л., 1975. С. 32. [↑](#footnote-ref-215)
215. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 127. [↑](#footnote-ref-216)
216. *Громов П.* Герой и время. С. 371. [↑](#footnote-ref-217)
217. *Берковский Н.* Литература и театр. С. 562. [↑](#footnote-ref-218)
218. *Смирнов-Несвицкий Ю*. Театр и герой Достоевского. [↑](#footnote-ref-219)
219. *Берковский Н*. Литература и театр. С. 562. [↑](#footnote-ref-220)
220. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 129, 99, 98, 97. [↑](#footnote-ref-221)
221. *Цимбал С*. Истина ума и горестные заблуждения любви // Театр. 1963. № 2. С. 13. [↑](#footnote-ref-222)
222. *Владимиров С*. Драма. Режиссер. Спектакль. Л., 1976. С. 203 – 205, 140. [↑](#footnote-ref-223)
223. Там же. С. 204. [↑](#footnote-ref-224)
224. *Клюевская К., Персидская О*. «Свежими, нынешними очами» // Ленингр. правда. 1962. 4 ноября. [↑](#footnote-ref-225)
225. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 265, 266. [↑](#footnote-ref-226)
226. *Костелянец Б*. Мир поэзии драматической. Л., 1992. С. 52, 56. [↑](#footnote-ref-227)
227. *Беньяш Р.* Без грима и в гриме С. 273. [↑](#footnote-ref-228)
228. *Поюровский Б.* Верность Горькому // Веч Москва. 1967. 23 сент. [↑](#footnote-ref-229)
229. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 271, 272, 273. [↑](#footnote-ref-230)
230. Там же. С. 310, 323. [↑](#footnote-ref-231)
231. *Калмановский Е*. Возвращение Чацкого // Смена. 1962. 25 окт. [↑](#footnote-ref-232)
232. См.: *Рабинянц Н*. Глазами современного художника // Веч. Ленинград. 1962. 3 ноября. [↑](#footnote-ref-233)
233. *Чепуров А*. Романный сверхсюжет // БДТ им. Горького: Вехи истории. СПб., 1992. С. 104. [↑](#footnote-ref-234)
234. *Соловьева И*. Зеркало зала // Лит. газета. 1983. 6 июля. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-235)
235. *Зингерман Б*. «Варвары» // Театр. 1960. № 1. С. 173, 172. [↑](#footnote-ref-236)
236. *Бялик Б.* Вечно живые образы // Лит. газета. 1959. 29 дек. [↑](#footnote-ref-237)
237. *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К*. Шолохов в моей жизни. С 130. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-238)
238. См.: *Чепуров А*. Романный сверхсюжет. С. 102. [↑](#footnote-ref-239)
239. См. об этом: *Соловьева И*. Зачем режиссеру быть гениальным? // Театр. 1973. № 2. [↑](#footnote-ref-240)
240. *Бялик Б*. Вечно живые образы. [↑](#footnote-ref-241)
241. См.: *Товстоногов Г., Лебедев Е., Лавров К*. Шолохов в моей жизни. С. 130. [↑](#footnote-ref-242)
242. *Владимиров С*. Победа человека, победа таланта… // Смена. 1962. 31 янв. [↑](#footnote-ref-243)
243. *Щербаков К.* Обаяние большого искусства // Моск. комсомолец. 1962. 25 марта. [↑](#footnote-ref-244)
244. *Березин К.* Драматург и пульс времени // Сов. культура. 1962. 3 апр. [↑](#footnote-ref-245)
245. *Щербаков К.* Обаяние большого искусства. [↑](#footnote-ref-246)
246. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 136. [↑](#footnote-ref-247)
247. *Чеботаревская Т*. «Моя старшая сестра» // Театр. 1962. № 6. С. 89. [↑](#footnote-ref-248)
248. Там же. С. 90. [↑](#footnote-ref-249)
249. *Володин А*. «Повремени, повремени…» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 1. С. 97. [↑](#footnote-ref-250)
250. *Гугушвили Э*. Суровая правда, поэтическая окрыленность // Заря Востока. 1959. 30 июня. [↑](#footnote-ref-251)
251. *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 41. [↑](#footnote-ref-252)
252. *Тимченко М*. Ефим Копелян // Портреты актеров. Вып. 2. Л., 1973. С. 10. [↑](#footnote-ref-253)
253. См.: *Кара С*. Шестой вечер // Сов. культура. 1959. 22 июля. [↑](#footnote-ref-254)
254. *Гугушвили Э*. Суровая правда… [↑](#footnote-ref-255)
255. *Тимченко М*. Ефим Копелян. С. 10. [↑](#footnote-ref-256)
256. *Гугушвили Э*. Суровая правда… [↑](#footnote-ref-257)
257. *Марченко Т*. Зинаида Шарко // Портреты актеров. Вып. 2. Л., 1973. С. 140. [↑](#footnote-ref-258)
258. Там же. С. 144. [↑](#footnote-ref-259)
259. Там же. [↑](#footnote-ref-260)
260. Там же. С. 145. [↑](#footnote-ref-261)
261. *Эри В*. От Канта к Круппу // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 106. [↑](#footnote-ref-262)
262. *Семеновский В*. Правду! И еще кроме правды… // Театр. 1975. № 7. С. 43. [↑](#footnote-ref-263)
263. *Басилашвили О*. Уроки мастерства // Павел Луспекаев. Л., 1977. С. 77. [↑](#footnote-ref-264)
264. *Семеновский В.* Правду!.. С. 42 – 43. [↑](#footnote-ref-265)
265. *Рудницкий К.* О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова // *Товстоногов Г*. Зеркало сцены: В 2 т. Т. 1. Л., 1980. С. 10. [↑](#footnote-ref-266)
266. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 49. [↑](#footnote-ref-267)
267. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 159. [↑](#footnote-ref-268)
268. *Рудницкий К*. О режиссерском искусстве Г. А. Товстоногова. С. 31. [↑](#footnote-ref-269)
269. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 169. [↑](#footnote-ref-270)
270. Там же. С. 159, 173. Курсив мой. *— А. В*. [↑](#footnote-ref-271)
271. *Владимиров С*. Драма. Режиссер. Спектакль. С. 206. [↑](#footnote-ref-272)
272. *Беньяш Р*. Без гриме и в гриме. С. 171. [↑](#footnote-ref-273)
273. *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 39 – 40. [↑](#footnote-ref-274)
274. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 171. [↑](#footnote-ref-275)
275. Цит. по: *Лордкипанидзе Н*. Режиссер ставит спектакль. М., 1990. С. 8. [↑](#footnote-ref-276)
276. *Владимиров С*. Победа человека, победа таланта… [↑](#footnote-ref-277)
277. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 135, 175, 177. [↑](#footnote-ref-278)
278. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 49. [↑](#footnote-ref-279)
279. *Зингерман Б*. «Варвары». С. 170. [↑](#footnote-ref-280)
280. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 168. [↑](#footnote-ref-281)
281. *Вергасова И*. К истинному смыслу // Сов. Россия. 1983. 21 июня. [↑](#footnote-ref-282)
282. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. С. 190. [↑](#footnote-ref-283)
283. См.: *Костелянец Б*. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. С. 61. [↑](#footnote-ref-284)
284. Там же. [↑](#footnote-ref-285)
285. *Лапкина Г*. Классическая русская проза и современная сцена // Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978. С. 105. [↑](#footnote-ref-286)
286. *Громов П*. Герой и время. С. 277. [↑](#footnote-ref-287)
287. Эта проблема рассмотрена в исследовании Е. Кухты «Сентиментальный “Ревизор” 1970‑х» (рукопись, сектор театра РИИИ). [↑](#footnote-ref-288)
288. *Товстоногов Г*. Фантастический реализм Гоголя // Сов. культура. 1972. 23 мая. [↑](#footnote-ref-289)
289. *Костелянец Б*. Мир поэзии драматической… С. 80, 81, 90, 91. [↑](#footnote-ref-290)
290. См.: *Левин М*. Размышления о «Поднятой целине» у Товстоногова // Сов. культура. 1964. 18 апр. [↑](#footnote-ref-291)
291. См.: *Седых М*. Удивительный день // Театр. 1974. № 9. С. 59. [↑](#footnote-ref-292)
292. *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 48. [↑](#footnote-ref-293)
293. Человек театра: Беседа с Д. М. Шварц // Невское время. 1994. 27 апр. [↑](#footnote-ref-294)
294. *Соловьева И.* Поездка в Дингли Делл в прекрасном обществе // Театр. 1978. № 12. С. 64. [↑](#footnote-ref-295)
295. *Золотницкий Д*. Товстоногов // Портреты режиссеров. М., 1972. С. 126. [↑](#footnote-ref-296)
296. *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 46. [↑](#footnote-ref-297)
297. *Громов П*. Герой и время. С. 268, 269. [↑](#footnote-ref-298)
298. *Соловьева И., Шитова В*. Вселенная одного дома // Театр. 1967. № 5. С. 59, 58. [↑](#footnote-ref-299)
299. *Шах-Азизова Т*. «Три сестры» // Труд. 1965, 7 марта. [↑](#footnote-ref-300)
300. *Туровская М*. Два подхода к «Трем сестрам» // Лит газета. 1965. 22 июня. [↑](#footnote-ref-301)
301. *Рудницкий К*. Возвращение Чехова // Театр. 1965. № 5. С. 36. [↑](#footnote-ref-302)
302. Там же. С. 37, 38. [↑](#footnote-ref-303)
303. *Туровская М.* Два подхода к «Трем сестрам». [↑](#footnote-ref-304)
304. *Рудницкий К*. Возвращение Чехова. С. 36. [↑](#footnote-ref-305)
305. *Цимбал С*. «Три сестры» // Ленингр. правда. 1965. 4 февр. [↑](#footnote-ref-306)
306. *Рабинянц Н.* Чехов — глазами современных художников // Веч. Ленинград. 1965. 27 янв. [↑](#footnote-ref-307)
307. *Шах-Азизова Т*. «Три сестры». [↑](#footnote-ref-308)
308. *Туровская М*. Два подхода к «Трем сестрам». [↑](#footnote-ref-309)
309. *Беньяш Р.* Без грима и в гриме. С. 268. [↑](#footnote-ref-310)
310. Там же. С. 317. [↑](#footnote-ref-311)
311. *Рудницкий К*. Возвращение Чехова. С. 41. [↑](#footnote-ref-312)
312. *Иванова В*. Эмилия Попова // Портреты актеров. Вып. 2. С. 104, 106, 105. [↑](#footnote-ref-313)
313. *Рудницкий К*. Возвращение Чехова. С. 40. [↑](#footnote-ref-314)
314. *Яснец Э*. Олег Басилашвили // Портреты актеров. Вып. 2. С. 117, 119, 120, 130, 126. [↑](#footnote-ref-315)
315. *Рабинянц Н*. Чехов — глазами современных художников. [↑](#footnote-ref-316)
316. *Товстоногов Г*. Зеркало сцены. Т. 2. С. 137. [↑](#footnote-ref-317)
317. *Беньяш Р*. Неявная новизна // Театр. 1983. № 5. С. 59. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-318)
318. *Вергисова И*. К истинному смыслу. [↑](#footnote-ref-319)
319. *Гюго В*. Собр. соч.: В 15 т. Т. 14. М., 1956. С. 110. [↑](#footnote-ref-320)
320. *Мамардашвили М*. [Интервью под рубрикой «Сознание — это парадоксальность, к которой невозможно привыкнуть»] // Вопросы философии. 1989. № 7. С. 118. [↑](#footnote-ref-321)
321. *Библер В*. [Интервью под рубрикой «Наши интервью: о морали и нравственной ситуации в стране»] // Этическая мысль. М., 1988. С. 375. [↑](#footnote-ref-322)
322. *Золотницкий Д*. «Лиса и виноград» // Ленингр. правда. 1967. 4 окт. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-323)
323. *Лордкипанидзе Н*. Маленький Дон Кихот // Неделя. 1978. 3 сент. [↑](#footnote-ref-324)
324. См.: *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 133. [↑](#footnote-ref-325)
325. *Соловьева И*. Поездка в Дингли Делл… С. 63. [↑](#footnote-ref-326)
326. *Лордкипанидзе Н*. Маленький Дон Кихот. [↑](#footnote-ref-327)
327. *Цимбал С*. Спектакль о Мольере // Сов. культура. 1973. 16 марта. [↑](#footnote-ref-328)
328. *Соловьева И., Шитова В*. Вселенная одного дома. С. 59. [↑](#footnote-ref-329)
329. *Рабинянц Н.* Бессеменов и другие // Веч. Ленинград. 1966. 28 дек. [↑](#footnote-ref-330)
330. *Соловьева И., Шитова В.* Вселенная одного дома. С. 54, 58. [↑](#footnote-ref-331)
331. *Рабинянц Н.* Горьковские спектакли Г. А. Товстоногова // БДТ им. Горького. Вехи истории. С. 135. [↑](#footnote-ref-332)
332. *Иванова В*. Эмилия Попова // Портреты актеров. Вып. 2. С. 109. [↑](#footnote-ref-333)
333. *Соловьева И*. Поездка в Дингли Делл… С. 64. [↑](#footnote-ref-334)
334. *Вергасова И*. К истинному смыслу. [↑](#footnote-ref-335)
335. Новые спектакли: «На дне». (Высказывания актеров БДТ, занятых в спектакле) // Театральный Ленинград. 1988. № 4 С. 5. [↑](#footnote-ref-336)
336. *Рабинянц Н*. Тайны рождения образа // Ленингр. правда. 1985. 30 июня. [↑](#footnote-ref-337)
337. См.: *Соколинский Е*. Игры оборотней // Лит. газета. 1984. 25 апр. [↑](#footnote-ref-338)
338. См. об этом: *Мультатули В*. Сценическая природа драматического стиха: Автореф. дис… канд. искусствоведения. Л., 1983. [↑](#footnote-ref-339)
339. См.: *Вергасова И*. К истинному смыслу. [↑](#footnote-ref-340)
340. Цит. по: *Лордкипанидзе Н*. Режиссер ставит спектакль. С. 95, 92. Курсив мой. — *А. В*. [↑](#footnote-ref-341)
341. *Скляревская И*. Два театра Эрвина Аксера (Э. Аксер в БДТ) // БДТ им. Горького. Вехи истории. С. 97. [↑](#footnote-ref-342)
342. *Кухта Е*. Такие легкомысленные, такие неделовые люди // Невское время. 1993. 22 окт. [↑](#footnote-ref-343)
343. *Савельев Д*. Вишневый сад отцвел и продан // Смена. 1993. 27 ноября. [↑](#footnote-ref-344)
344. *Юрский С*. Кто держит паузу. С. 36. [↑](#footnote-ref-345)
345. Цит. по: *Лордкипанидзе Н.* Режиссер ставит спектакль. С. 22, 24, 23. [↑](#footnote-ref-346)
346. *Шапиро А.* Спокойное отчаяние — самое сильное чувство, которое может быть… // Петербургский театральный журнал. 1994. № 5. С. 41. [↑](#footnote-ref-347)
347. *Шапиро А*. Спокойное отчаяние — самое сильное чувство, которое может быть. С. 40. [↑](#footnote-ref-348)
348. См.: *Амирагова Л., Кордо Н*. Театр без актера? // Комсомольская правда. 1978. 8 сент. [↑](#footnote-ref-349)
349. См.: *Бояджиев Г*. Стая молодых набирает высоту // Сов. культура. 1965. 3 апр. [↑](#footnote-ref-350)
350. *Кречетова Р*. Любимов // Портреты режиссеров. Вып. 2. М., 1977. С. 124. Курсив мой. — *О. М*. [↑](#footnote-ref-351)
351. Там же. С. 125. [↑](#footnote-ref-352)
352. См.: *Крымова Н*. Имена: Рассказы о людях театра. М., 1971. С. 159. [↑](#footnote-ref-353)
353. Там же. С. 146. [↑](#footnote-ref-354)
354. Там же. [↑](#footnote-ref-355)
355. Там же. [↑](#footnote-ref-356)
356. *Головашенко Ю*. Не старше двадцати семи // Театр. 1966. № 1. С. 30. [↑](#footnote-ref-357)
357. *Зингерман Б*. Заметки о Любимове // Театр. 1991. № 1. С. 52. Курсив мой. — *О. М*. [↑](#footnote-ref-358)
358. Там же. С. 48. [↑](#footnote-ref-359)
359. *Комиссаржевский В*. Театр, который люблю. М., 1981. С. 29. [↑](#footnote-ref-360)
360. *Штейн А*. Что есть драматургия? // Драматургия и время М., 1974. С. 43 – 44. [↑](#footnote-ref-361)
361. *Любимов Б. Н*. О сценичности произведений Достоевского М., 1981. С. 56. [↑](#footnote-ref-362)
362. *Вишневская И.* Жизнь и сцена // Театр. 1971. № 10. С. 22. [↑](#footnote-ref-363)
363. *Гончаров А*. Режиссерские тетради. М., 1980. С. 328 – 329. [↑](#footnote-ref-364)
364. *Демидова А*. Вторая реальность М., 1980. С. 78. [↑](#footnote-ref-365)
365. *Калмановский Е*. Книга о театральном актере Л., 1984. С. 163. [↑](#footnote-ref-366)
366. Там же С. 166. [↑](#footnote-ref-367)
367. *Крымова Н*. Имена. С. 171. [↑](#footnote-ref-368)
368. См., напр.: *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль Л., 1988, *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. [↑](#footnote-ref-369)
369. См.: *Вишневская И., Литвиненко Н., Максимова В.* Русский театр // Сов. театральное искусство: 50 – 70‑е годы. М., 1982. С. 69. [↑](#footnote-ref-370)
370. См.: *Зайонц М., Макарова Г*. Алла Демидова // Театр. 1970. № 11. С. 129. [↑](#footnote-ref-371)
371. *Вишневская И., Литвиненко И., Максимова В*. Русский театр. С. 73. [↑](#footnote-ref-372)
372. Там же. [↑](#footnote-ref-373)
373. *Вишневская И., Литвиненко Н., Максимова В*. Русский театр. С. 80. [↑](#footnote-ref-374)
374. См. об этом: *Любимов Ю*. (Слово главным режиссерам) // Театр. 1965. № 4. С. 60. [↑](#footnote-ref-375)
375. *Кречетова Р*. Любимов. С. 140. [↑](#footnote-ref-376)
376. См.: *Фоменков С*. Мастера поэтического цеха // Вопросы театра. М., 1983. С. 87. [↑](#footnote-ref-377)
377. *Гаевский В*. Славина // Театр. 1967. № 2. С. 75. [↑](#footnote-ref-378)
378. Там же. [↑](#footnote-ref-379)
379. Там же. С. 78. [↑](#footnote-ref-380)
380. Там же. [↑](#footnote-ref-381)
381. *Гаевский В.* Славина. С. 75. [↑](#footnote-ref-382)
382. Там же. С. 76. [↑](#footnote-ref-383)
383. Там же. С. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-384)
384. Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-385)
385. *Гаевский В*. Славина. С. 76 – 77. [↑](#footnote-ref-386)
386. Там же. С. 75 – 76. [↑](#footnote-ref-387)
387. См.: *Макарова Г*. Зинаида Славина — Ниловна // Театр. 1969. № 10. С. 30. [↑](#footnote-ref-388)
388. Там же. С. 30. [↑](#footnote-ref-389)
389. *Смехов В*. Мои товарищи — артисты // Аврора. 1980. № 5. С. 94. [↑](#footnote-ref-390)
390. *Шах-Азизова Т*. [Под рубрикой «Слово — театральным критикам»] // Театр. 1971. № 1. С. 25. [↑](#footnote-ref-391)
391. *Образцова А.* Из острых углов // Театр. жизнь. 1973. № 10. С. 26, 27. [↑](#footnote-ref-392)
392. *Беньяш Р*. Проникновение (Две роли Аллы Демидовой) // Аврора. 1975. № 4. С. 54. [↑](#footnote-ref-393)
393. Там же. С. 55. [↑](#footnote-ref-394)
394. *Гаевский В*. Славина. С. 75. [↑](#footnote-ref-395)
395. Там же. [↑](#footnote-ref-396)
396. *Гаевский В*. Славина. С. 76. [↑](#footnote-ref-397)
397. Там же. С. 77. [↑](#footnote-ref-398)
398. *Образцова А*. Из острых углов. С. 27. [↑](#footnote-ref-399)
399. *Зайонц М., Макарова Г*. Алла Демидова. С. 127. [↑](#footnote-ref-400)
400. Там же. С. 129. [↑](#footnote-ref-401)
401. *Зайонц М., Макарова Г*. Алла Демидова. С. 131. [↑](#footnote-ref-402)
402. *Бартошевич А*. Живая плоть трагедии // Сов. культура. 1971. 14 дек. [↑](#footnote-ref-403)
403. *Бачелис Т*. Гамлет — Высоцкий // Вопросы театра. Вып. 11. М., 1987. С. 126. [↑](#footnote-ref-404)
404. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 120. [↑](#footnote-ref-405)
405. Там же. [↑](#footnote-ref-406)
406. Там же. С. 121. [↑](#footnote-ref-407)
407. Там же. С. 120 – 121. [↑](#footnote-ref-408)
408. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль С. 121. [↑](#footnote-ref-409)
409. Там же. С. 107. [↑](#footnote-ref-410)
410. Там же. [↑](#footnote-ref-411)
411. Там же. [↑](#footnote-ref-412)
412. Там же. С. 101. [↑](#footnote-ref-413)
413. *Соловьев С.* Маленькое канотье для Леонида Филатова // Искусство кино. 1983. № 3. С. 66. [↑](#footnote-ref-414)
414. *Соловьев С*. Маленькое канотье для Леонида Филатова. С. 67. [↑](#footnote-ref-415)
415. *Зингерман Б.* Заметки о Любимове. С. 49. [↑](#footnote-ref-416)
416. *Зингерман Б*. Заметки о Любимове. С. 51. [↑](#footnote-ref-417)
417. *Кречетова Р*. Любимов С. 139; 140; 139. [↑](#footnote-ref-418)
418. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-419)
419. *Кречетова Р*. Любимов. С. 158. [↑](#footnote-ref-420)
420. Там же. С. 150. [↑](#footnote-ref-421)
421. *Крымова Н*. О Высоцком // Аврора. 1981. № 8. С. 99. [↑](#footnote-ref-422)
422. Здесь и далее звездочкой \* обозначаются фрагменты моих записей репетиций Ю. П. Любимова. — *О. М*. [↑](#footnote-ref-423)
423. *Смехов В.* Записки на кулисах // Юность. 1974. № 3. С. 73. [↑](#footnote-ref-424)
424. *Крымова Н*. О Высоцком. С. 100. [↑](#footnote-ref-425)
425. *Соловьев С.* Маленькое канотье для Леонида Филатова. С. 66. [↑](#footnote-ref-426)
426. *Зингерман Б*. Заметки о Любимове. С. 51. [↑](#footnote-ref-427)
427. Там же. С. 56. [↑](#footnote-ref-428)
428. *Зингерман Б.* Заметки о Любимове. С. 56. [↑](#footnote-ref-429)
429. *Кречетова Р*. Любимов. С. 137. [↑](#footnote-ref-430)
430. Там же. С. 139. [↑](#footnote-ref-431)
431. Юрий Любимов репетирует «Бориса Годунова» // Театр. 1989. № 2. С. 41. Далее ссылки на этот источник идут в тексте с указанием страницы в скобках. [↑](#footnote-ref-432)
432. Здесь и далее приведены сведения только о специальном театральном образовании. \* Звездочкой здесь и далее помечены вводы. [↑](#footnote-ref-433)
433. Этот факт подтвержден бесчисленными социологическими опросами. [↑](#footnote-ref-434)
434. *Товстоногов Г*. В день премьеры // Лит. газета. 1983. 25 дек. С. 3. [↑](#footnote-ref-435)
435. Материалы дискуссии см. в журнале «Театр» (1971. № 4. С. 59 – 71). [↑](#footnote-ref-436)
436. См.: *Роев Ю*. Без рампы // Театр. 1980. № 7. С. 78. [↑](#footnote-ref-437)
437. Хотя на экране продолжал жить и «характер-образ», соответствующий сценическому характеру, созданному методом перевоплощения, примечательно, что перевоплощение как художественная задача отходило в кино на второй план, точно так же, как это было и в театре. [↑](#footnote-ref-438)
438. *Захаров М*. Что значит актерское счастье? // Сов. культура. 1985. 30 июля. [↑](#footnote-ref-439)
439. *Фрейндлих А*. Необходимо добровольное самоотречение // Невское время. 1994. 7 дек. С. 3. [↑](#footnote-ref-440)
440. *Захаров М*. Живая энергия мысли // Сов. культура. 1972. 17 февр. [↑](#footnote-ref-441)
441. *Туровская М*. Современники своего времени // Театр. жизнь. 1990. № 14. С 25. [↑](#footnote-ref-442)
442. Так называется статья критика В. Раевского, посвященная творчеству Ю. Любимова и феномену Театра на Таганке (см.: Московский наблюдатель. 1991. № 1). [↑](#footnote-ref-443)
443. *Семеновский В*. Евгений Леонов // Театр. 1978. № 3. С. 44. [↑](#footnote-ref-444)
444. *Семеновский В*. Темп‑1806 // Театр. 1982. № 7. С. 55. [↑](#footnote-ref-445)
445. *Семеновский В*. Темп‑1806. С. 55. [↑](#footnote-ref-446)
446. Там же. С. 58. [↑](#footnote-ref-447)
447. *Захаров М*. Живая энергия мысли. [↑](#footnote-ref-448)
448. Там же. [↑](#footnote-ref-449)
449. *Захаров М*. Что значит актерское счастье? // Сов. культура. 1985. 30 июля. [↑](#footnote-ref-450)
450. *Аннинский Л*. Шалости сфинкса // Современная драматургия. 1983. № 2. С. 192. [↑](#footnote-ref-451)
451. *Гаузнер Г., Габрилович Е*. Портреты актеров Нового театра // Театральный Октябрь. Сб. 1. Л.; М., 1926. С. 49 – 50. [↑](#footnote-ref-452)
452. *Семеновский В.* Два сюжета // Театр. 1981. № 9. С. 52. [↑](#footnote-ref-453)
453. Сегодня это поколение стало средним, кто-то (как Т. Догилева) уже не работает в этом театре; не стало Ю. Астафьева, мы же пишем о них потому, что их работы важны для истории Ленкома не меньше, чем работы тех, кто на сегодня числится в этой труппе. [↑](#footnote-ref-454)
454. См.: *Демидов А*. Как молоды мы были… // Театр. 1976. № 1. С. 50. [↑](#footnote-ref-455)
455. См.: *Федорова В.* Лицо или маска? // Театр. жизнь. 1980. № 12. С. 30 – 32. [↑](#footnote-ref-456)
456. См. об этом: *Смелянский А*. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска // Театр. 1980. № 6. С. 14 – 19. [↑](#footnote-ref-457)
457. *Кугель А*. Театральные портреты. Пг.; М., 1923. С. 43. [↑](#footnote-ref-458)
458. Того города, каким он был в 1970‑е – начале 1980‑х годов. [↑](#footnote-ref-459)
459. См.: *Смелянский А*. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 14. [↑](#footnote-ref-460)
460. Из выступления А. Шнитке на творческой встрече композитора в 1985 г. в С -Петербургском гос. музее театрального и музыкального искусства. [↑](#footnote-ref-461)
461. *Смелянский А*. Песочные часы // Современная драматургия. 1985. № 4. С. 206. [↑](#footnote-ref-462)
462. См.: *Смелянский А*. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 16. [↑](#footnote-ref-463)
463. Социально-психологический портрет этого типа дан в публицистической статье Л. Жуховицкого «Что потом?» (см.: Юность. 1986. № 6). [↑](#footnote-ref-464)
464. *Рудницкий К*. Групповой портрет с мадонной // Театр. 1984. № 9. С. 83. [↑](#footnote-ref-465)
465. *Щербаков К.* Ведущий всматривается в зал // Сов. культура. 1983. 24 нояб. [↑](#footnote-ref-466)
466. *Трейманис Г.* Противоречивое впечатление // Ригас балес. 1983. 26 авг. [↑](#footnote-ref-467)
467. См.: *Смелянский А*. Наши собеседники М., 1981. С. 271. [↑](#footnote-ref-468)
468. См.: *Смелянский А*. Наши собеседники М., 1981. С. 272 – 273, 275. [↑](#footnote-ref-469)
469. См.: Там же. С. 271. [↑](#footnote-ref-470)
470. *Семеновский В*. Евгений Леонов. С. 51. [↑](#footnote-ref-471)
471. См.: *Щербаков К*. Ведущий всматривается в зал. [↑](#footnote-ref-472)
472. См.: *Попов Г*. Довольно простоты // Огонек. 1989. № 25. С. 10 – 11. [↑](#footnote-ref-473)
473. *Зингерман Б*. Предисловие // *Абдулаева З*. Вне игры. Олег Янковский в театре и кино. М., 1990. С. 4. [↑](#footnote-ref-474)
474. *Барбой Ю*. Теория перевоплощения и сценический образ // Актер. Персонаж. Роль. Образ. Л., 1986. С. 30. [↑](#footnote-ref-475)
475. Там же. С. 61. [↑](#footnote-ref-476)
476. Там же. С. 37. [↑](#footnote-ref-477)
477. См.: *Швыдкой М*. Фантазия на тему… // Театр. 1974. № 7. С. 49. [↑](#footnote-ref-478)
478. Там же. [↑](#footnote-ref-479)
479. *Захаров М*. Режиссерское дело // Театр. 1990. № 9. С. 85. [↑](#footnote-ref-480)
480. *Швыдкой М*. Фантазия на тему… С. 48. [↑](#footnote-ref-481)
481. *Таршис Н*. Музыка спектакля. Л., 1978. С. 117. [↑](#footnote-ref-482)
482. См.: *Калган В*. Смерть героя или поиск «суперзвезды» // Моск. комсомолец. 1976. 6 окт. [↑](#footnote-ref-483)
483. См.: *Алперс Б*. Театральные очерки: В 2 т. Т. 1. М., 1977. С. 106. [↑](#footnote-ref-484)
484. См. об этом: Театр. 1986. № 11. [↑](#footnote-ref-485)
485. *Кречетова Р*. Поиски единства // Театр. 1973. № 2. С. 67. [↑](#footnote-ref-486)
486. *Крымова Н*. Вопросы, вызванные «Гамлетом» // Сов. культура. 1987. 20 янв. [↑](#footnote-ref-487)
487. *Крымова Н.* Вопросы, вызванные «Гамлетом». [↑](#footnote-ref-488)
488. Цит. по: *Смелянский А*. Михаил Булгаков в Художественном театре. М., 1986. С. 111. [↑](#footnote-ref-489)
489. См.: *Смелянский А*. Три мушкетера и Незнакомка из Рыбинска. С. 17. [↑](#footnote-ref-490)
490. *Вишневская И.* Соло для часов с боем // Театр. 1980. № 6. С. 48. [↑](#footnote-ref-491)
491. См.: *Калмановский Е*. Книга о театральном актере. Л., 1984. С. 38. [↑](#footnote-ref-492)
492. См.: *Мейерхольд В. Э.* Статьи, письма, речи, беседы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1968. С. 111. [↑](#footnote-ref-493)
493. «Круглый стол» СК. Лишний билетик в «подвал». [М. Розовский] // Сов. культура. 1986. 3 июля. [↑](#footnote-ref-494)
494. См.: *Коваленко Г*. Подразумевалось нечто иное: Наблюдения над студийным движением Санкт-Петербурга // С.‑Петербургская панорама. 1993. № 6. С. 28. [↑](#footnote-ref-495)
495. Факты истории театра-клуба «Суббота» почерпнуты автором из бесед с Ю. А. Смирновым-Несвицким. [↑](#footnote-ref-496)
496. Из беседы автора с В. М. Фильштинским. [↑](#footnote-ref-497)
497. *Голиков В.* Школа университетской «драмы» // Очерки по истории Ленинградского университета Т. 6. Л., 1989. С. 42. [↑](#footnote-ref-498)
498. См. об этом: *Табаков О*. Рубежи и надежды. Беседу ведут артист О. Табаков и критик К. Щербаков // Дружба народов. 1986. № 5. С. 235, 236. [↑](#footnote-ref-499)
499. См.: *Владимирова З*. Из любви к искусству // Театр. 1985. № 9. С. 25. [↑](#footnote-ref-500)
500. *Белякович В*. «Нужно побеждать каждый день!» // Театр. 1986. № 9. С. 42. [↑](#footnote-ref-501)
501. *Владимирова З*. Из любви к искусству. С. 15. [↑](#footnote-ref-502)
502. *Белякович В*. «Нужно побеждать каждый день!». С. 43. [↑](#footnote-ref-503)
503. *Аникст А*. «Гамлет», заново открытый // Театр. жизнь. 1986. № 3. С. 13. [↑](#footnote-ref-504)
504. Там же. С. 13. [↑](#footnote-ref-505)
505. *Белякович В*. «Нужно побеждать каждый день!» С. 44 – 45. [↑](#footnote-ref-506)
506. Там же. С. 43. [↑](#footnote-ref-507)
507. *Князева М., Вирен Г., Климов В*. Театральные студии. М., 1983. С. 32. [↑](#footnote-ref-508)
508. *Владимирова З*. Из любви к искусству С. 17. [↑](#footnote-ref-509)
509. *Белякович В*. «Берись и делай!» // Гудок. 1986. 5 дек. [↑](#footnote-ref-510)
510. *Кравцова А*. Вперед, к Шекспиру // Смена. 1986. 13 дек. [↑](#footnote-ref-511)
511. *Владимирова З*. Из любви к искусству. С. 19. [↑](#footnote-ref-512)
512. *Кравцова А*. Вперед, к Шекспиру. [↑](#footnote-ref-513)
513. *Белякович В*. «Нужно побеждать каждый день!». С. 45. [↑](#footnote-ref-514)
514. *Строева М*. Таланты и подвижники // Известия. 1986. 19 апр. [↑](#footnote-ref-515)
515. *Аникст А*. «Гамлет», заново открытый. С. 37. [↑](#footnote-ref-516)
516. *Белякович В*. «Нужно побеждать каждый день!». С. 44. [↑](#footnote-ref-517)
517. Там же. [↑](#footnote-ref-518)
518. *Князева М., Вирен Г., Климов В*. Театральные студии. С. 32. [↑](#footnote-ref-519)
519. *Оспинникова Е*. Виктор Авилов // Театр. 1986. № 5. С. 96. [↑](#footnote-ref-520)
520. Там же. С. 97, 96. [↑](#footnote-ref-521)
521. *Оспинникова Е*. Виктор Авилов. С. 96. [↑](#footnote-ref-522)
522. *Владимирова З*. Из любви к искусству. С. 20. [↑](#footnote-ref-523)
523. *Кравцова А*. Вперед, к Шекспиру. [↑](#footnote-ref-524)
524. *Оспинникова Е*. Виктор Авилов. С. 94. [↑](#footnote-ref-525)
525. *Розовский М*. Театр из ничего. М., 1989. С. 12. [↑](#footnote-ref-526)
526. Там же. С. 14. [↑](#footnote-ref-527)
527. Там же. С. 16. [↑](#footnote-ref-528)
528. *Авишай Ж*. Театр у Никитских ворот // Культура и жизнь. 1985. № 10. С. 37. [↑](#footnote-ref-529)
529. *Розовский М*. Театр из ничего. С. 17. [↑](#footnote-ref-530)
530. Там же. [↑](#footnote-ref-531)
531. Цит. по: *Мурзина М*. Театр вне театральных сцен // Театр. 1987. № 9. С. 119. [↑](#footnote-ref-532)
532. См.: *Князева М., Варен Г., Климов В*. Театральные студии. С. 17. [↑](#footnote-ref-533)
533. Цит. по: *Мурзина М*. Театр вне театральных сцен. С. 120. [↑](#footnote-ref-534)
534. Цит. по; *Князева М., Вирен Г., Климов В*. Театральные студии. С. 27. [↑](#footnote-ref-535)
535. Цит. по: *Буряков В.* Был театр [Эльдар Рязанов] // Театр. 1987. № 3. С. 112. [↑](#footnote-ref-536)
536. *Цимблер А*. Театр внетеатральных сцен. «Человек» // Театр. 1987. № 9. С. 124. [↑](#footnote-ref-537)
537. *Левитин М*. Меня не было: Одна жизнь в комментариях и сносках // Театр. жизнь. 1988. № 10. С. 24. [↑](#footnote-ref-538)
538. Цит. по: *Егорова С*. Давайте думать вместе // Моск. комсомолец. 1986. 11 июня. [↑](#footnote-ref-539)
539. Цит. по: *Егорова С*. Давайте думать вместе. [↑](#footnote-ref-540)
540. См.: Там же. [↑](#footnote-ref-541)
541. Там же. [↑](#footnote-ref-542)
542. Там же. [↑](#footnote-ref-543)
543. *Владимирова З.* Из любви к искусству. С. 24. [↑](#footnote-ref-544)
544. См.: Новорожденные и новоселы // Театр. жизнь. 1987. № 1. С. 24. [↑](#footnote-ref-545)
545. См.: *Балашова Н*. Большое искусство маленьких залов // От «Живой газеты» до театра-студии. М., 1989. С. 174. [↑](#footnote-ref-546)
546. Там же. С. 173. [↑](#footnote-ref-547)
547. Там же. С. 175. [↑](#footnote-ref-548)
548. *Егорова С*. Давайте думать вместе. [↑](#footnote-ref-549)
549. *Мацкявичюс Г*. Не могу ставить традиционные пьесы // Театр. 1993. № 11. С. 41. Курсив мой. — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-550)
550. *Щербаков В*. О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 31. [↑](#footnote-ref-551)
551. *Прохоров А*. Портрет одного коллектива // Сов. балет. 1984. № 3. С. 45. [↑](#footnote-ref-552)
552. См.: *Маркова Е*. Театр, который построил Гедрюс // Аврора. 1985. № 4. С. 54. [↑](#footnote-ref-553)
553. *Щербаков В*. О пластическом театре. С. 30. [↑](#footnote-ref-554)
554. См.: Клоун — это серьезно [Интервью с В. Полуниным] // Орловская правда. 1985. 14 сент. [↑](#footnote-ref-555)
555. См.: Клоун — это серьезно. [↑](#footnote-ref-556)
556. См.: *Рогозина О* Песня без слов // Ленингр. правда. 1985. 26 янв. [↑](#footnote-ref-557)
557. См.: *Щербаков В.* О пластическом театре. С. 33. Курсив мой. — *Н. П*. [↑](#footnote-ref-558)
558. Там же. С. 34. [↑](#footnote-ref-559)
559. См.: Клоун — это серьезно. [↑](#footnote-ref-560)
560. *Щербаков В.* О пластическом театре. С. 34. [↑](#footnote-ref-561)
561. *Щербаков В.* О пластическом театре. С. 34. [↑](#footnote-ref-562)
562. *Авербах И*. «Чурдаки» // Лит. газета. 1984. 4 янв. [↑](#footnote-ref-563)
563. Цит. по: *Никулин С*. Мелодия из подвала // Театр. жизнь. 1988. № 12. С. 15. [↑](#footnote-ref-564)
564. См.: *Васильев А*. Новая драма, новый герой // Лит. обозрение. 1981. № 1. С. 87, 88. [↑](#footnote-ref-565)
565. См.: Разомкнутое пространство действительности [Интервью с А. Васильевым] // Искусство кино. 1981. № 4. С. 141 – 148. [↑](#footnote-ref-566)
566. См.: *Васильев А*. Давно хотелось перемешать, уничтожить и забыть все, что умею // Театр. 1983. № 4. С. 109. [↑](#footnote-ref-567)
567. См.: Разомкнутое пространство действительности С. 148. [↑](#footnote-ref-568)
568. [*Славкин В*.] «Серсо». Второй акт. Выпавший // Театр. жизнь. 1988. № 12. С. 6. [↑](#footnote-ref-569)
569. *Васильев А*. Разомкнутое пространство действительности. С. 137. [↑](#footnote-ref-570)
570. *Васильев А*. Послесловие [*Гербер А*. Пейзаж на асфальте: «Серсо», пьеса и спектакль] // Лит. обозрение. 1987. № 3. С. 86. [↑](#footnote-ref-571)
571. *Юхананов Б*. Mon repos // Театр. жизнь. 1988. № 12. С. 17. [↑](#footnote-ref-572)
572. См.: *Толчин Я.* Волшебник театрального действа // Театр. 1989. № 3. С. 180. [↑](#footnote-ref-573)
573. См., напр.: *Песочинский Н. В*. Актер в театре Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб., 1992. С. 82 – 92. [↑](#footnote-ref-574)
574. Ср. у П. П. Громова: «У Любимова в “Добром человеке из Сезуана” опять-таки дело было не в пьесе, а в двух музыкантах и Славиной, которая была абсолютно на уровне Цветаевой» (см.: *Громов П. П*. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 303). [↑](#footnote-ref-575)
575. См. об этом подробнее: *Таршис Н*. Музыка в спектакле. М., 1978. С. 62 – 70; *Мальцева О*. Актер театра Юрия Любимова // Наст. изд. С. 112. [↑](#footnote-ref-576)
576. См.: *Скорочкина О.* Актер театра Марка Захарова // Наст. изд. С. 206. [↑](#footnote-ref-577)
577. См.: *Скорочкина О*. Актер театра Марка Захарова. С. 206. [↑](#footnote-ref-578)
578. См.: Рок умер! Да здравствует… [Интервью с А. Рыбниковым] // Сов. культура. 1990. 3 февр. С. 10. Впрочем, еще в 1983 г. композитор утверждал: в чистом виде рок-музыка «осталась в 1970‑х годах»; «мой спектакль — грампластинка, мои зрители — только слушатели, сидящие по одному, по двое у проигрывателей», а также уверял, что, в отличие от «Звезды и смерти Хоакина Мурьеты», «“Юнона” и “Авось”» — чистая опера, без приставки «рок» (см.: *Захаров М., Рыбников А.* Концерт для двух голосов в шести частях // Театр. 1983. № 11. С. 99, 97 – 98). О том, что так называемая рок-опера не вписывается в пределы собственно рока, пишут музыковеды (см., напр.: *Порфирьева А*. Эстетика рока и советская рок-опера // Современная советская опера. Л., 1985. С. 131). [↑](#footnote-ref-579)
579. См.: *Кречетова Р*. Поиски единства // Театр. 1973. № 2. С. 67. [↑](#footnote-ref-580)
580. Сам Брехт считал зонг о хлебе и нравственности лучшим из написанного им (см.: *Брехт Б*. Театр. 5/2. М., 1965. С. 552. Комм. Е. Эткинда). Потому и не стоит иронически сводить «основную идею» спектакля к горькой доле Мэкхита: «Миром правят Пичемы, а друзья-полицейские предают», как это сделано в весьма интересной статье А. Комковой (см.: *Комкова А*. Краски и лица // В конце 1980‑х: На ленинградской сцене. Л., 1989. С. 34). [↑](#footnote-ref-581)
581. *Комкова А*. Краски и лица. С. 24. [↑](#footnote-ref-582)
582. Цит. по рукописи ст.: *Громов П*. Традиции и современность. В варианте статьи, напечатанной в журнале «Театр» (1973. № 11), этого текста нет. [↑](#footnote-ref-583)
583. См.: *Таршис Н*. Драма актрисы и музыка роли // Актер в современном театре. Л., 1989. С. 74 – 79. [↑](#footnote-ref-584)
584. См.: *Клявина Т. А*. Маска, я тебя знаю, или О разных сторонах актерского успеха // Там же. С. 80 – 96. [↑](#footnote-ref-585)
585. Можно рассматривать этот процесс и как собственные превращения гибкого жанра мюзикла, в частности, его альянс с роком (см.: *Порфирьева А*. Эстетика рока… С. 131). [↑](#footnote-ref-586)
586. *Гриневич Ал*. Безмятежное отрочество рока // Сов. культура. 1988. 10 дек. С. 10. [↑](#footnote-ref-587)
587. О проблематичности жанра и этого произведения сказано в статье А. Порфирьевой «Эстетика рока…» (с. 130). [↑](#footnote-ref-588)
588. *Мартин Дж*. Рок, электрогитары и опера // Ровесник. 1986. № 11. С. 27. [↑](#footnote-ref-589)
589. *Мартин Дж*. Рок, электрогитары и опера. С. 27 – 28. [↑](#footnote-ref-590)
590. См. напр.: *Бушуева С*. Мюзикл // Искусство и массы в современном буржуазном обществе. М., 1979. С. 209, 210. В статье жанр представлен в эволюции и многообразии художественных и исторических связей. [↑](#footnote-ref-591)
591. Между прочим, идея «Кошек» восходит, думается, к одноименному комическому дуэту Дж. Россини — и застревает, в сущности, у его подножия. [↑](#footnote-ref-592)
592. *Юрский С*. «Пятна красок, из которых должна сложиться картина…» // Петербургский театральный журнал. 1993. № 4. С. 111. [↑](#footnote-ref-593)
593. В свою очередь, специалисты изучают «театрализованные формы джазовой импровизации» (так называется диссертация А. Колосова — см. одноименный автореферат, М., 1990. Автор рассуждает об амплуа инструментов в джазе, о режиссуре джаза и пр.). [↑](#footnote-ref-594)
594. См.: *Эфрос А*. Степень правды // Театр. 1989. № 3. С. 99. [↑](#footnote-ref-595)
595. См.: *Гаевский В*. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 62. [↑](#footnote-ref-596)
596. С. Юрский об этом вспоминает с ревнивым чувством к эфросовскому актеру: «Звук… “он, может быть, первый стал применять тихое звучание музыки как постоянный аккомпанемент, то сеть создал не тишину театра, а звуковую сферу, в которой тайно был скрыт еще и определенный ритм”. Я не знаю, говорил ли он об этом актерам, но то, что они “вышивали” на фоне определенного ритмического рисунка (и на репетициях тоже), создавало нечто совершенно новое и ни на что не похожее. У него были разные периоды: например, период быстрой речи, когда все говорили быстро; период крайне замедленной речи; период разницы речей (когда один говорит так, а другой иначе). Он болел этими музыкальным формами, они становились навязчивым образом, в котором выражался спектакль. Вы знаете, что человек, не очень хорошо поющий, когда он стоит у окна в поезде и поезд постукивает — тихонько, про себя, начинает очень хорошо петь. Может быть, это простое соображение Эфрос имел в виду, когда давал эту подкладку, и зритель слушал почти неслышимую музыку» (см.: *Юрский С*. «Пятна красок, из которых должна сложиться картина…» С. 112).

     Так цветной фон делает приятным для глаза рисунок дилетанта. Так графоман настраивается на элегию. Думается, что точно замеченные Юрским музыкальные качества игры актеров Эфроса имеют содержательные основания в упомянутом целостном взгляде на искусство театра. [↑](#footnote-ref-597)
597. См.: *Крымова Н*. Этот странный, странный мир театра // Новый мир. 1980. № 2. С. 245 – 265. [↑](#footnote-ref-598)
598. См.: *Васильев А*. Новая драма, новый герой // Литературное обозрение. 1981. № 1. С. 86 – 89. [↑](#footnote-ref-599)
599. «Почему-то я сам скучаю в театре все время, даже на спектаклях очень хороших режиссеров и по замечательным пьесам. Я. к большому сожалению, предугадываю ход спектакля, а это ненормально» (см. интервью, взятое А. Платуновым: За кулисами успеха // Антракт. 1993. № 1. С. 3). Ясно, что здесь речь идет не о детективной занимательности, а о потребности в собственном, всегда свежем, индивидуальном, непредсказуемом содержании текста. [↑](#footnote-ref-600)
600. См.: *Констриктор Б*. Слово и тело: О спектаклях «Театральной лаборатории» // Искусство Ленинграда. 1990. № 10. С. 26, 29. [↑](#footnote-ref-601)
601. См.: *Рудницкий К*. Музыка текста // Современная драматургия. 1983. № 1. С. 259. [↑](#footnote-ref-602)
602. См.: *Таршис Н. А*. Аэды XX века и театр // Взаимосвязи: Театр в контексте культуры. Л., 1991. С. 141 – 154. [↑](#footnote-ref-603)
603. Начало их работы в театре не стало развитием того, что было заявлено на старте, хотя петь они не перестали, даже и на профессиональной эстраде (И. Скляр). В Малом драматическом разве что «Гаудеамус» построен «синтетически»: драма на паях с музыкой. [↑](#footnote-ref-604)
604. См.: Мейерхольд репетирует: Сб. ст. Т. 1 – 2. М., 1993. [↑](#footnote-ref-605)
605. См.: Маски. 1912 – 1913. № 6. С. 109. [↑](#footnote-ref-606)
606. *Бейлин А*. Актер в фильме. Л.; М., 1964. С. 104. [↑](#footnote-ref-607)
607. *Бабочкин Б*. Работа актера в театре, кино и на телевидении. М., 1972. С. 3. [↑](#footnote-ref-608)
608. *Пудовкин В*. Актер в фильме // Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1974. С. 185. [↑](#footnote-ref-609)
609. Цит. по: *Бейлин А*. Актер в фильме. С. 48. Курсив мой. — *И. С*. [↑](#footnote-ref-610)
610. *Бабочкин Б*. Работа актера в театре, кино и на телевидении. С. 8. [↑](#footnote-ref-611)
611. *Балаш Б*. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 109. [↑](#footnote-ref-612)
612. *Базен Б*. Что такое кино. М., 1972. С. 174 – 175. [↑](#footnote-ref-613)
613. Цит. по: *Муссинак Л*. Рождение кино. Л., 1926. С. 23. [↑](#footnote-ref-614)
614. *Эйхенбаум Б*. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 35. [↑](#footnote-ref-615)
615. *Кракауэр З*. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974. С. 311. [↑](#footnote-ref-616)
616. См.: *Балаш Б*. Кино. Становление и сущность нового искусства С. 78. [↑](#footnote-ref-617)
617. Моя запись режиссерских занятий. Декабрь 1968 г. [↑](#footnote-ref-618)
618. *Кулешов Л*. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1987. С. 125. [↑](#footnote-ref-619)
619. *Кулешов Л*. Как возникла наша Мастерская // Кино. 1923. № 5/9. Цит. по: *Туркин В*. Киноактер. М., 1929. С. 65 – 66. [↑](#footnote-ref-620)
620. *Кулешов Л*. Собр. соч. Т. 1. С. 77. [↑](#footnote-ref-621)
621. *Эйзенштейн С*. Избр. произв.: В 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 378. [↑](#footnote-ref-622)
622. *Туркин В*. Киноактер. С. 80. [↑](#footnote-ref-623)
623. См.: *Мейлах М*. Изобразительная стилистика поздних фильмов Эйзенштейна. Л., 1971. С. 96. [↑](#footnote-ref-624)
624. *Селезнева Т*. Киномысль 1920‑х годов. Л., 1972. С. 143. [↑](#footnote-ref-625)
625. *Туркин В.* Киноактер. С. 148. [↑](#footnote-ref-626)
626. *Пудовкин В*. Собр. соч. Т. 1. С. 225. [↑](#footnote-ref-627)
627. *Пудовкин В.* Собр. соч. Т. 1. С. 268. [↑](#footnote-ref-628)
628. Там же. С. 235. [↑](#footnote-ref-629)
629. Там же. С. 189 – 190. [↑](#footnote-ref-630)
630. *Макарова Т*. Актер кино: Профессия и жизнь // Кинематограф сегодня. М., 1983. С. 148. [↑](#footnote-ref-631)
631. Там же. [↑](#footnote-ref-632)
632. *Кузнецова В.* Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. Л., 1978. С. 6. [↑](#footnote-ref-633)
633. *Барбой Ю. М*. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. С. 49. [↑](#footnote-ref-634)
634. См.: *Туровская М*. Памяти текущего мгновения: Очерки, портреты, заметки. М., 1987. С. 190. [↑](#footnote-ref-635)
635. *Аннинский Л*. Актер в «режиссерском» фильме // Актер в кино. М., 1976. С. 147. [↑](#footnote-ref-636)
636. Михаил Ульянов — Нея Зоркая. Актерская профессия: творчество и ремесло // Искусство кино. 1984. № 9. С. 49. [↑](#footnote-ref-637)
637. *Мельников В*. Три беседы с режиссером. Л., 1984. С. 106. [↑](#footnote-ref-638)
638. *Митта А*. Компромисс для него был невозможен // Сов. экран. 1988. № 3. С. 8. [↑](#footnote-ref-639)
639. *Аннинский Л*. Актер в режиссерском фильме. С. 147. [↑](#footnote-ref-640)
640. *Шилова И*. Пафос замещения // Киноведческие записки. Вып. 1. М., 1988. С. 36. [↑](#footnote-ref-641)
641. См.: *Барбой Ю.* Структура действия и современный спектакль. С. 74. [↑](#footnote-ref-642)
642. Роман Балаян — Зара Абдуллаева. Избранник // Искусство кино. 1994. № 6. С. 31. [↑](#footnote-ref-643)
643. *Абдулаева З*. Шарко — Муратова: Двойной портрет // Искусство кино. 1994. № 6. С. 48. [↑](#footnote-ref-644)