

A close-up portrait of Vera Maximova, a woman with short, wavy blonde hair and light-colored eyes. She is looking slightly downwards and to the right, with her hand resting against her cheek. She is wearing a ring with a large, oval, multi-colored stone and a smaller ring with a brown stone. She is wearing a patterned jacket and a gold chain necklace. The background is dark and out of focus.

Вера Максимова

**«ТЕАТРАЛЬНОМУ КРИТИКУ
НУЖНО ИМЕТЬ МУЖЕСТВО...»**

XXI ВЕК

Избранное

Вера Анатольевна Максимова
Надежда Перцева
«Театральному критику
нужно иметь мужество...»

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=55596313

«Театральному критику нужно иметь мужество...»: XXI век.

Избранное / Максимова В. А., Ред.-сост. Н. В. Перцева: Пробел-2000;

Москва; 2018

ISBN 978-5-98604-653-2

Аннотация

Впервые в одной книге публикуются избранные статьи (2000–2014), рецензии, размышления известного театроведа, театрального критика, кандидата искусствоведения Веры Анатольевны Максимовой – бесценный первоисточник для понимания и осмысления развития российского театра, его истоков и путей развития.

Автор более 400 статей о театральном искусстве, она знала театр от «а» до «я», была человеком независимым и принципиальным, настоящим бойцом, всегда смело отстаивала принципы русского психологического театра, который любила и ценила.

Содержание

Вступление	9
Вера Максимова: театральному критику нужно иметь мужество	13
О цензуре	13
О работе	17
О современной драматургии	19
Критические статьи, рецензии, размышления о театре	22
Знаменитые девочки, знаменитые мальчики	23
Почему они умирают так рано?	32
Здесь счастья нет	41
Быль и легенды «Современника»	52
Трагедия начинается весело	72
Конец ознакомительного фрагмента.	75

Вера Максимова

**«Театральному критику
нужно иметь мужество...»:**

XXI век. Избранное



Автор идеи и спонсор издания – директор Московского драматического театра «Сфера» – Ирина Ольгердовна Тарасова

Выражаем благодарность за предоставленные фотоматериалы директору Иркутского драматического театра им. Н.П. Охлопкова А.А. Стрельцову



© «Пробел-2000», 2018

© В. Шульц, фото на обложке, 2018

Вступление

АЛЕКСЕЙ БАРТОШЕВИЧ

доктор искусствоведения, профессор



В наш век режиссерского театра, когда власть постановщика становится абсолютной, актер, который всегда был

главной, определяющей фигурой, способен вдруг оказаться в крайне зависимом, если не в униженном положении. Из гордого владыки подмошток он все чаще превращается в деталь театрального зрелища. Радикально «режиссероцентристский» взгляд на сцену давно проник и в театральную критику. Нетрудно представить себе искусство стариков Художественного или Александринского театра по статьям Н. Эфроса, А. Кугеля или П. Маркова. Но много ли узнает историк будущих лет о том, как играли актеры нашего времени? Вера Максимова принадлежала к редчайшему роду критиков. Она была пламенным защитником и страстным певцом актера. Конечно, Максимова умела талантливо и безукоризненно точно писать об искусстве режиссеров, старых и новых. Она принадлежала к поколению, чья молодость совпала с молодостью «Современника», о котором написаны многие ее работы. Писала она о спектаклях Эфроса, Любимова, Товстоногова. И все же ее приход в Малый театр, в эту крепость русской актерской традиции, был, можно сказать, неизбежен. В сущности, она заняла позицию идеолога Малого театра, к старикам которого, наследникам и носителям великого наследия, относилась одновременно с дочерней и матерински защитительной нежностью. Как никто иной, она умела видеть и понимать актера и объяснить его ему самому. Актеры – не только старики, и не одного только Малого театра, отвечали ей любовью и доверием. Как подлинный человек идеи, Вера Максимова твердо знала свои «за» и «про-

тив» и, со страстью и яркой талантливостью отстаивая свою веру, готова была идти до конца. Она была мастером того, что англичане называли «искусством создавать себе врагов». Она часто могла быть слишком резкой, а иногда односторонней в текстах и высказываниях. С ее взглядами, оценками людей и спектаклей можно было не соглашаться. Бывало, мы спорили и расходились, не придя к общему мнению. Но ее страстную и последовательную преданность идее нельзя было не уважать, нельзя было не восхищаться тем, с какой яростью и с каким блеском она исполняла то, что считала своим долгом, своей человеческой и профессиональной миссией – шла ли речь о ее статьях, выступлениях на театральных диспутах или о труде редактора созданного ею журнала. Она ушла, и в жизни русской сцены образовалась пустота, которую нечем заполнить.

*Журнал «Вопросы театра»,
№ 1–2, 2017 года*

Вера Максимова: театральному критику нужно иметь мужество

О цензуре

– Я печатаюсь с 18 лет и первую свою работу «Портрет «Офелии» в исполнении народной артистки Галины Анисимовой» в «Московский комсомолец» переписывала 16 раз. Нужно было адское терпение. А было это во время моей учебы на факультете журналистики, который был сдвоенным с филологическим. Мне это, кстати, очень помогло, ведь театральный критик обязан быть очень начитанным. После окончания я попала на Камчатку, потому что отказалась идти в «Правду». Там для меня было место только в отделе информации, а я хотела заниматься литературной критикой. В Петропавловске-Камчатском я была совершенно не нужна, там не только не было отдела культуры в газете, но, по-моему, в городе тогда даже не было театра. Я вернулась в Москву и пошла работать в «Московский комсомолец», а в 21 год я уже была заведующей отделом искусств.



– *Как вы увлеклись театром?*

– Я любила театр всегда и постоянно ходила туда, но решение писать о театре возникло не сразу. В конце 1950-х – начале 1960-х годов я очень хотела писать очерки, поэтому ездила на разные стройки. Однажды меня отправили в Сталинград писать про строительство ГЭС, но мне там аккуратно рассказали, что не комсомольцы-добровольцы строили город, а заключенные и, когда им дали амнистию, они этих комсомольцев перерезали. Меня это сильно удручило, так что я очерк не написала, а аванс вернула. Были и другие случаи, и мне это надоело. Тогда я подумала: а где у нас самая свободная отрасль? Поняла, что в театре. А он тогда у нас был очень интересный. И с 1956 года, в это странное время оттепели, но одновременно жесткой цензуры, я стала заниматься театральной критикой.

– *Ваша семья имеет какое-то отношение к гуманитарным профессиям?*

– Нет, мои родители серьезно занимались авиацией, и эти заводы, которые сейчас развалены, им как надгробия. Хорошо, что они не увидели этого – помешались бы точно. Они оба были коммунистами, мама с юности, а папа вступил под Сталинградом, в страшном 1942 году, когда все было зыбко и Гитлер наступал.

В гуманитарную сферу я попала без всякой поддержки, потом меня взяли в одно из лучших изданий – «Литератур-

ную газету». Наступил 1967 год, когда была травля молодых художников, я писала статьи, меня вымарывали, а я их теряла. Кстати, важное условие нашей профессии – это личная порядочность, нельзя продавать людей, стучать. Без этого работа в любой критике, не только театральной, невозможна. Ведь если все знают, что вы не ахти какой человек, то и слушать не будут.

В конце концов «Литературку» решили разогнать, а я работала с Окуджавой, Ломинадзе, Войновичем. Всех уволили, а меня оставили, как молодого специалиста. Но я отказалась работать, и, по счастью, мне позвонили из Института истории искусств и пригласили в аспирантуру. Нужно было сдавать экзамены туда, где сидели самые одаренные люди страны, выгнанные отовсюду, я их сдала. С тех пор я работаю в институте, являюсь редактором журнала «Вопросы театра» и четыре года служу в Малом театре. Кстати, для критика работа в театре – это хороший опыт.

О работе

– *Как вы относитесь к негативным рецензиям?*

– Я считаю, что критику всегда нужно облекать в корректную форму. Когда молодые журналисты хамят только потому, что они критики, – это ужасно. Мой совет – посидите на репетициях, и вы увидите механику, каторгу этого труда, тогда не будете судить свысока. Я считаю, что критик не должен быть очень уверенным человеком, и хотя он должен отстаивать свою позицию, но в то же время допускать, что может ошибаться. Ведь каждый человек индивидуален, тебе нравится, мне – нет. Но имейте в виду, если вы смотрите баракло, а пишете, что все хорошо, вы – лгун. И еще никогда не слушайте такое пошлое суждение, что сколько людей, столько и мнений, у каждого спектакля есть своя истинная художественная и нравственная цена. Но разобраться в этом будет проще, если ты любишь театр, ведь брак по любви всегда дает хороших детей.

– *Вы довольны, что выбрали такую профессию?*

– Жизнь у меня, конечно, разнообразная, но не сказать, что интересная, наверное, она такая у ученого, врача, рабочего. У кого-то есть чувство удовлетворения – у меня его нет в полной мере. Кстати, театральная критика – сложная профессия, сложнее, чем, например, литературная, потому

что мы всегда имеем дело с живыми людьми. Напишешь ты плохо, а потом тебя в театр не пустят.

— *Есть театры, в которые вас не пускают?*

— Мне как-то задали этот вопрос в интервью, и я ответила. Бог спас, не было такого. Только я это произнесла, и в художественном театре появился режиссер Кирилл Серебренников, и я посмотрела его первый спектакль «Пластилин», который мне, кстати, понравился, несмотря на всю его мрачность. Но дальше оказалось, что он очень мало даровит как режиссер. А что такое талант? Это, то чего раньше не было. Почему Вампилов – талант? Потому что раньше никто так не писал. Но Серебренников ставит все хуже и хуже, а я все пишу и пишу, и мне попадать в этот театр очень непросто. Поэтому, выбирая нашу профессию, нужно еще иметь и мужество. А еще во время работы возникают личные связи, дружба, общение, и это тоже серьезное препятствие для объективности.

О современной драматургии

— *Как вы относитесь к драматургии Александра Вампилова?*

— Я совсем немного знала Вампилова лично. Мы пересекались три раза в Москве. Меня коробит, когда про него говорят — «классик», потому что я видела живого, молодого, хрупкого, загульного человека, лишенного всякой многозначительности, всякой позы, типа — «вещаю как гуру». Кстати, на мой взгляд, всегда нужно относиться настороженно к таким людям, потому что так себя ведут, как правило, люди недостаточные. Вампилов же был безумно талантлив, трагедия его была в том, что его не признавали при жизни. Закон же был таков, что если тебя нет на сцене, то и писать о тебе никто не будет. Судьба воздала ему после смерти, но представляете, каково это уходить, зная, что ты создал, — а он знал — и не видеть никакого признания.

— *А Распутин, на ваш взгляд, классик?*

— Да, классик, он прожил очень полную литературную жизнь, прошел через жуткую либеральную травлю. Защищать его в 1990-е годы было невозможно, и эти люди не понимали, что нужно отделять личность творца от того, что он создал. А я в восторге от того, как он пишет! Но время было такое. Думаю, если бы Вампилов был бы жив, его бы точно

обвинили в почвенничестве и русофильстве. Кстати, несмотря на то что цензуры сегодня нет, свободнее не стало. Кстати, вы знаете, что во все времена, при диктатурах расцветали искусства. Только не думайте, что я ратую за тоталитаризм, но когда мы получили долгожданную свободу, то оказалось, что сказать нам нечего.

— *Говорят, что современный театр находится в кризисе?*

— Сегодня существует очень большая проблема с драматургией, хотя современный материал уже назрел, его не нужно выдумывать. Но то, что ставит новая драма, — это пока еще стадия наблюдения, потому что как бы мы ни были счастливы и несчастливы, наша сегодняшняя жизнь наркоманов, углов, проституток — это не вся наша жизнь, в ней мало прекрасного, но оно есть. И если поначалу такие пьесы вызвали интерес, то сегодня мы видим чудовищные повторы.

Такая же проблема с режиссурой, все более или менее способные люди этой профессии ушли в радикалы. Мне кажется, это потому, что тот театр ярче, заметнее и более обласкан властями. Самое слабое место этой радикальной режиссуры в том, что она как функцию принимает актера, как фигурку, которую он двигает, и наша великая актерская школа им как бы не нужна. В этом отношении разрыв чудовищный — крупные старые режиссеры ушли, а новых нет.

Кроме того, у нас нет сильной критики, а театр часто работает интуитивно, и именно критика объясняет театру са-

мого себя, так она помогала Товстоногову, Любимову и многим другим осознать то, что они создали. Современные же критики почти все очень циничны, они приходят в театр делиться с ним своей мудростью, и театр сегодня в свою очередь не хочет слышать критику, даже если она конструктивна.

Беседовала Елена Орлова,

*«Областная газета», Иркутская область, сентябрь 2011
года*

Критические статьи, рецензии, размышления о театре



Знаменитые девочки, знаменитые мальчики

Молодые актеры проявляют сегодня бесстрашие

Они новые и другие – самые молодые актеры нашего театра, его «девочки и мальчики». Говорю о тех, кто в нынешние непростые времена уже прославился, сделал имя, обрел статус звезды. Знаменитых молодых немало, что доказывает: театр наш талантами не оскудел, а русская актерская школа по-прежнему стоит высоко и хорошо учит.



Амалия Мордвинова

Сергей Безруков (Театр п/р Олега Табакова), Чулпан Хаматова («Современник»), Александр Лазарев-младший («Ленком»), Амалия Мордвинова (начинала в «Ленкоме», теперь работает в Театре им. Вл. Маяковского), Дина Корзун (МХАТ), Наталья Вдовина («Сатирикон»), Александр Домогаров (Театр им. Моссовета), Оксана Мысина (начинала в театре «Модернъ»).



Чулпан Хаматова

А ранее, старшие из «молодых» – Евгений Миронов, Максим Суханов, Сергей Маковецкий, Валерий Гаркалин, собрание великолепных «фоменок» – сестры Полина и Ксения Кутеповы, Галина Тюнина, Юрий Степанов... И, конечно, самый знаменитый из новой актерской плеяды 80-90-х годов, таинственный, исчезающий за рубежами России и возникающий вновь, кумир и всеобщий любимец Олег Меньшиков. Неполный перечень «питомцев славы» нашего театра. Судьбы не только счастливые, но такие разные, что, кажется, извлечь из них урок, набраться опыта удачи нельзя. Единственное, что можно сказать, – они другие, в сравнении даже с ближайшими по времени предшественниками.



Сергей Безруков

География их творческого действия широка. Границ для

них будто и не существует. Владимир Машков – премьер «Табакерки» – в Америке. Домогоаров – в Кракове. Дина Корзун – после успеха фильма «Страна глухих» – в Англии. Меньшиков – везде. И ведь ездят не в туристические поездки, и не в составе делегаций Театрального союза, а работать. Русскоязычные артисты (некоторые уже овладели чужим языком) играют с прославленными иноземными партнерами. Как «укоренившиеся» во французском кино Ксения и Полина Кутеповы или опять же Меньшиков, с которым в английском спектакле о поэте Сергее Есенине пожелала выступить великая Ванесса Редгрейв, будоражат, волнуют слухи о неведомых до недавнего времени «театральных агентах», которые продвигают, пропагандируют по всему белу свету наши «выдающиеся таланты». И уже не слухи, а быль, – о том, например, что длинную, некрасивую, считавшуюся не самой способной в Щепкинском театральном училище Оксану Мысину (копия молодой Серафимы Бирман) на Авиньонском фестивале назвали «великой».



Оксана Мысина

... Вот девочка в джинсах и прозрачной маечке – по-верх маечки непрозрачной (по последней «писк-моде»), худобой, малым ростом, взъерошенными волосами напоминающая бесстрашного Воробышку из сказки Алексея Толстого, выходит из подъезда Центрального детского театра (нынешнего Молодежного академического) и садится в великолепный импортный автомобиль. Она «немножко сэкономила» и купила темно-зеленую машину-игрушку.

Чулпан Хаматова, постоянно работающая в «Современнике», в нынешнем сезоне триумфально сыгравшая Патрицию Хольман в «Трех товарищах» по Э. М. Ремарку, сейчас в Центральном детском театре готовится к премьере «Дневника Анны Франк», для чего пришлось отпрашиваться у Галины Борисовны Волчек, благо образовался перерыв до следующей работы в новых, «молодежных» «Трех сестрах» (Хаматовой поручена роль Ирины).

Эта девочка-звезда каждое лето с мужем Ваней (который работает в Англии у нашего гениального мима Вячеслава Полунина), с книгами, музыкальными записями и собакой ездит на отдых под Казань, на родительскую дачку без удобств. За границей – на курортах и в отелях – Чулпан отдыхать не любит. Она столько перевидала их на всевозможных кинофестивалях!

Ни рисовки, ни позы нет в двадцатичетырехлетней актрисе, которая выглядит подростком и точно знает, что нужно ей в жизни: много интересной работы; муж Ваня из славной актерской династии Волковых; веселый гостеприимный дом, а в близком будущем обязательно – ребенок. А еще ей нужна свобода. Вдруг поднялась и полетела к мужу в Лондон, чтобы попробовать себя в полунинском театре пантомимы.

Условия актерского существования изменились. «Совместительство» (для советского актера недоступное, почти запретное, разрешавшееся лишь знаменитым «старикам» – Богдановой в «Вечно живых», скажем, или Добржанской – в «Эшелоне» «Современника») – сегодня дело обычное. Не покидая своего театра, новые и молодые имеют право одновременной работы в другом; на чужой территории иногда одерживают самые большие победы. Актер знаменитой «Табакерки» Сергей Безруков получил Государственную премию России за сыгранного в Театре им. Ермоловой Сергея Есенина. Домогаров сенсационную свою роль – безумного и гениального танцовщика Нижинского – сыграл разово, га-

строльно в Театре на Малой Бронной. Оксана Мысина является собой пока еще редкий на нашей сцене пример «контрактной», странствующей актрисы. Она играет главные роли во МХАТе им. Чехова, в Новом театре, в ТЮЗе. Время покажет, чем обернутся эти актерские странствия, вторжения, перемещения для «ансамблевого театра», особенно ценного в России. Но сегодня нужно признать – в контакт с новыми партнерами наши молодые «знаменитости» вступают с удивительной легкостью, ансамбля (если таковой имеется в спектакле) не разрушают и роли свои играют великолепно.



В отличие от не менее талантливых предшественников у «новых» есть возможность регулярных встреч с крупнейшей мировой режиссурой. Для этого им даже не надо ездить за рубеж. Петер Штайн в одном из интервью назвал «гениальным» Евгения Миронова – Гамлета и Ореста в своих московских постановках шекспировской трагедии и «Орестей» Эсхила. Миронов буквально на днях сыграл Самозванца в «Борисе Годунове» английского режиссера, лауреата премии Лоренса Оливье – Деклана Доннеллана. Сыграл так, как, наверное, до него никто не играл знаменитую пушкинскую роль: мечтателем и мистиком, во «снах» прозревающим свою судьбу; юным безумцем и страстным любовником, изгоем, плебеем, политиком-игроком, в котором вдруг пробуждаются совесть, боль, жалость, страх.

Премьера пушкинского спектакля состоялась на сцене доронинского МХАТа им. Горького. Московской сенсацией стала история о том, как отвергнувший нескольких претенденток Доннеллан выбрал исполнительницу Марины Мнишек (вторая актерская вершина спектакля). Ирина Гринева, которую зрители – москвичи и критика – узнали в шекспировских постановках режиссера Владимира Мирзоева «Укрощение строптивой» и «Двенадцатая ночь», пришла на репетицию сама, без рекомендаций. «Показалась» и – победила. Сыграла «гордую полячку» Марину не как «обещаю-

щее» юное дарование, а – царственно, во всем блеске таланта, в упоении свободного, зрелого, несмотря на молодость, мастерства.

Режиссерский, стационарный ансамблевый театр – «коллективное единство» – продолжает быть в России. Большинство из молодых существуют в его условиях, по его законам, подчиняясь талантливой режиссуре, доверяя ей (в Москве уже немногочисленной – Захарову, Волчек, Фоменко, Гинкасу, Яновской...). Но какая-то другая, чем у предшественников, мера свободы чувствуется в нынешних знаменитых «мальчиках и девочках» нашей сцены. Непокорство обстоятельствам; предприимчивость, даже авантюризм в том, как они испытуют и бесстрашно изменяют свою судьбу; знание – без ложной скромности – собственной цены; память о том, что жизнь одна и судьба одна.

Газета «ВЕК» № 26, 30 мая – 07 июня 2000 года

Почему они умирают так рано?

40-летние актеры живут с интенсивностью «год за три»

Они не любят произносить слово «поколение», сомневаются в смысле и правомочности понятия, высокочтимого их предшественниками шестидесятниками-семидесятниками.



Актеры, к которым известность пришла в 90-е годы, яркие. Даже – ярчайшие. Все сплошь – «звезды». Равно при-

надлежа экрану и сцене, они являют собой некое собрание живых художественных отдельностей, общие черты которых выявить и назвать куда трудней, чем у предшественников. Но одноприродность их ощущает самая талантливая и чуткая театральная режиссура времени. Петр Фоменко первым соединил Суханова и Маковецкого, царя Петра и царевича Алексея, в своем спектакле «Государь ты наш, батюшка...». Чувствуя свое родство, потребность друг в друге, они постоянно встречаются, «пересекаются» в работах Виктюка, Мирзоева. Их выбирает и сводит вместе новое российское кино: Ирину Розанову, Александра Феклистова, Елену Яковлеву, Дмитрия Брусникина (в сериале «Петербургские тайны»); Маковецкого и Симонова (в «Прорве»); Машкова и Маковецкого (в «Русском бунте») и т. д. Хотиненко, Балаян, Абдрашитов, Дыховичный, Тодоровский-младший, Балабанов – именно их Мастера. Между этими актерами делят «Ники», призы «Кинотавра», театральные «Золотые маски» и «Хрустальные Турандот». Чемпионами всевозможных «лауреатств», государственных и частных, в последние годы стали Маковецкий, Суханов, Меньшиков, Миронов, Лазарев-младший, Певцов.

Глядя на них, сознаешь, что новое актерское поколение – это не только возраст или востребованный временем тип актера, тип актерской игры. Это еще и другая психология, новая нервная организация, новое самоощущение и чувство мира. Актеры конца XX – начала XXI века – люди

российского смятения, душевных обнажений, беспокойства и тревоги. (Возрождая излюбленное в 1900-е годы словосочетание, Макс Суханов говорит о себе: «Я – мистический эксцентрик».) Замечено, что они играют без грима, всегда узнаваемые, уповающие на силу и яркость собственной индивидуальности, на нестандартность внешности.

Узнаваемость считалась минусом и недостатком актера. Ее старались преодолеть. Эти же новые открыто утверждают: «Все мои персонажи похожи только на меня и не похожи на других».

Вместе с тем в них, столь богато – эмоционально и физически – одаренных, нет актера-героя, нет и трагического актера. В этом смысле они истинные дети нынешнего негероического времени, подменившего трагедию трагифарсом и балаганом. По собственному признанию, «дебильные недоумки» удаются им лучше, чем люди сильного драматического переживания. Их сфера – человеческое одиночество, пограничье с безумием, сомнение и смятение, мука неполноценности, которую, однако, они считают знаком неординарного, нестандартного в человеке. Названия их фильмов – «Про уродов и людей», «Прорва», «Страна глухих» и т. п. – выразительно свидетельствуют о том, что именно в театре и кино они играют, остро ощущая уродство жизни.

Политика их не интересует. В творчестве (не из-за одних только гонимых участвуя в новейших телесериалах) они увлечены законами и нравами сегодняшнего российского и

международного криминала. Они не выносят патетики, избегают высоких слов. Ирония, проникающая в их творчество, спасает от сантиментов.

Тихое звучание, исповедальность студийности не увлекают их. Они хотят играть на большой сцене, отделенные огненной чертой рампы, на «непреодолимом» расстоянии от зрителя, не скрывая, что играют, а не живут на сцене.

Они, бесспорно, театральны, но это какая-то новая театральность – нерадостная, на грани срыва и боли и без малейших внешних аксессуаров: гримов, наклеек, париков.

Пластикой, ритмами, голосом, утрированной мимикой они способны создать маску и куклу на сцене. Так, Суханов, перейдя на дискант, играет шекспировского Петруччо то ли младенцем-великаном, то ли куклой-болваном, то ли странствующим и нищим кукловодом, который стал похож на свой театр механических манекенов; а античного Меркурия – роботом, грозным божеством нынешнего индустриального века, у которого голос запредельных, космических звучаний, а пластика напоминает ворочанье экскаватора, который сдвинулся с места и, вгрызаясь в землю, пошел, пошел...

Вечно печальный, с бескровным лицом Дмитрий Певцов в «Мистификации» Марка Захарова по гоголевским «Мертвым душам» вместо живого Павла Ивановича Чичикова выводит на сцену «неживую материю», демона и мертвеца, ничто, пустоту.

Испытывая на себе влияние современного телевидения,

эстрады, масскультуры, они не могли не обрести клипового мышления: острого, нестандартного и неглубокого. Агрессивные и резкие, а не сложные и утонченные, они подчас расслаблены, замедлены на сцене до сомнамбулизма, до манекенности.

Пользуясь невиданной нынешней свободой, они играют, что хотят и как хотят. Мужчины – женщин и мужчины – не мужчин или мужчин, но в женском одеянии (как Маковецкий у Мирзоева в шекспировской «Двенадцатой ночи» – дворецкого Мальволио в алых шифоновых туниках).

Юлия Рутберг, литературный бог которой Август Стринберг, чьи героини сгораемы ледяной, «сухой» страстью, чувственностью извращений, в «Даме без камелий» Рэтгичана является женщиной-мужчиной без плоти, а в «Пиковой даме» – персонажем, у Пушкина отсутствующим, – «Тайной недоброжелательностью», мистической Тенью человека.

Отдавая дань единственному бесспорному «обретению» новейшего времени – сексуальной революции, они играют однополую любовь, грех содомизма, откровения греха. Тема геев получила в их творчестве пугающее распространение. Физиология заменяет психологию. Но у великолепных мужчин-актеров секс на сцене зачастую ощущается как болезнь, как мучительное, вне плотской страсти обожание предмета. Мы наблюдаем «неумелых любовников», «вялых бабников», страдающих от мужской недостаточности. Откровенный до бесстыдства эрос в современном театре не вызывает дове-

рия, а скорее – чувство стыда и неловкости.

Актрисы поколения нынешних сорокалетних – ослепительно красивы, как Розанова, Метлицкая, Майорова, или же обладают той оригинальной, загадочной некрасивостью, что позволяет им быть прекрасными на сцене, как Мысина или Рутберг.

В красоте этих женщин русского театра переходной эпохи (как и у актрис конца XIX – начала XX века) напрасно искать гармонии и успокоения. В болезненно-хрупкой Ирине Метлицкой всегда, даже в лучшие, благополучные (здоровые) ее годы чувствовалась и пугала непрочность, неприкрепленность к земле, неозабоченность собой. Метлицкая была вполне современным, «вписавшимся в эпоху» человеком. Много работала, постоянно снималась, ездила по миру, возглавляла фонды и фирмы, счастливо жила в семье – с предприимчивым и талантливым мужем, актером, режиссером, предпринимателем Сергеем Газаровым, сыновьями. Но – странная небрежность проступала в ней, равнодушие к себе, к собственной ослепительности, удачливости, стремление «прочь и выше». В замечательной своей роли набокковской Лолиты (режиссер Виктюк), невесомо перемещаясь под куполом конструкции, «стеклянным», детским неживым голоском проговаривая слова, она играла не двенадцатилетнюю девочку, а белый мираж, мечту или куклу.

В царственной стати и прямизне плеч, сверкании аквариновых глаз, звучаниях хрипловатого голоса красавицы

Елены Майоровой читались вызов, ярость и страсть. Ее чеховская Маша в «Трех сестрах» Олега Ефремова шла по кругу пустой мхатовской сцены и по мученическому, убивающему радость кругу жизни. И даже в чертах идеальной русской красавицы Ирины Розановой чувствуется полынная горечь разочарования, затаенное недовольство собой и людьми, тяжесть отторжения от них.

Вот уже несколько лет, как умерли Метлицкая и Майорова. Обе – мучительно. Одна – неизлечимо больная обратилась перед концом к религии. Другая – сгорела живым факелом (самоубийство, несчастный случай?). Многие умерли из поколения сорокалетних в зените жизни и судьбы. Умер, подкатившись на проспекте Вернадского под автобус на стареньком автомобиле своем Евгений Дворжецкий. Тогда как его знаменитый отец – актер, узник ГУЛАГа Вацлав Дворжецкий – дожил до 83 лет.

Умер талантливый мхатовец Сергей Шкаликов.

Умер вахтанговец Владимир Пичугин, незабываемо сыгравший в студийном спектакле Пьера Присыпкина в «Клопе» Маяковского. Умер создатель театра «Летучая мышь», актер, режиссер, шоумен, драматург Григорий Гурвич, вернувший нынешнему зрителю одну из самых светлых мхатовских легенд начала века. Сорвался или бросился с балкона актер и режиссер Театра сатиры Михаил Зонненштраль. Умерла талантливая («гениальная», как говорят ее сверстники) Надя Кожушаная, автор сценариев фильмов «Прорва» и

«Зеркало для героя»...

Почему они умирают так рано? Губительный воздух рубежного, переходного времени тому причиной? (Начало XX века тоже было отмечено обилием смертей в художественной среде.) Или – судьба? Хрупкость, нервность поколения? Ослабевшая воля к жизни? Перегрузки, на которые многие идут добровольно, растрачивая себя, истощая себя до срока?

Отсутствие большой идеи в творчестве, «сверхзадачи», веры в «святость» служения искусству?

Сергей Маковецкий говорит: «Такое ощущение, что где-то там, наверху, нашему поколению начисляется год за три. Люди, прошедшие войну, разруху, голод, нищету, ГУЛАГ, оказались крепче. Им отпущен долгий срок времени, а нам – короткий... Почему? Для меня это вопрос вопросов. Я даже начинаю бояться. Такое впечатление, что наша пружина сжата и она быстро выпрямляется.»

Никому не дано знать, сколько ему отпущено жизни. Но по разуму и пониманию своему, в меру Богом данных талантов поколение сорокалетних действует, работает. Неоспоримая его заслуга в том, что по делам и трудам, по судьбам этих «художников в зените» (а не на восхождении, не на спаде) люди будущего станут судить о нас и нынешнем нашем времени.



Николай Коляда

Здесь счастья нет

ДУМАЮ, что друзья и близкие «Современника» после памятного скандала с пьесой екатеринбургского драматурга и режиссера Николая Коляды «Мы едем, едем, едем...» уговаривали Галину Волчек в другой раз (третий – если вспомнить еще и «Мурлин Мурло») с автором «не вязаться». Тем более – не звать Коляду постановщиком его же собственной пьесы «Уйди-уйди» (по имени дешевой детской игрушки-пищалки).

Можно заранее представить, что скажут, напишут (повторят) на этот раз о нем – дружно поносимом, но постоянно востребованном не только знаменитым «Современником», но и другими российскими театрами. Физиологичен. Груб. Откровенен до бесстыдства. Нынешний сленг – жаргон, уличную, далекую от приличий «ненормированную» лексику жалует. Особо привержен колориту «чернухи», эстетике и географии «углов».

Но ведь почти то же самое можно сказать и обо всей нашей драматургии последнего времени. И еще добавить, что это драматургия реплик и реприз; и что авторский слух и глаз в ней сильней проникновения и осмысления. Что ситуации и характеры здесь быстро читаемы и повторяемы. Что «чернуха» – как антитеза советской «гладкописи», лживой книжности, теперь превратилась в прием. Кажется, что

и Коляда – самый способный и самый известный из нынешних драматургов (симптоматичный, типичный), умеющий «строить» сюжет и интригу, пишет не многие, а *одну* — бесконечную пьесу, в которой все те же «новые» и по захолустным углам забытые русские; одинокие женщины и «недостаточные» мужчины.

Однако столь прочную привязанность театра к автору, который успеха не гарантирует, а скандал – почти наверняка, не стоит объяснять упрямством худрука, человека сильного, упрямого и серьезного. Без современной драматургии «Современник» и прежде, и теперь существовать не может.

Направление Петрушевской, влияние которой новые драматурги испытывают, которой вольно или невольно подражают; направление Петрушевской, с его эстетикой уродства, анатомически беспощадным отношением к человеку, с концепцией искаженного, «неполного» человека, жалкого, но не вызывающего сострадания, снижено до буквализма, до поверхностной копировки. Цельность мрачных миров Петрушевской с их полюсами трагедийного и смешного сменилась мозаичностью и дробностью отдельных наблюдений и деталей. Фантастизм уже не пугает, став безобидным и произвольным, иногда дурновкусным сочинительством. И даже ошеломлявший при своем появлении новый язык драм Петрушевской оказался растиражирован, доступен каждому, кто пробует себя в сочинительстве для сцены. Не только географически, но и по смыслу, духовно, территория новой

русской драмы сужена.

Первое впечатление от спектакля «Современника»: очень громко и очень пестро. Военные марши гремят. Солдаты ходят строем. Бабка со второго яруса койки басом поет советские песни. Два куска прозрачного пластика гроыхают под ударами солдатских кулаков и с треском поворачиваются на горизонтальной оси. Ветродуи с воем гонит бумажный снег на первые ряды зрителей. Сверкают медные трубы оркестра и золотая («елочная») бахрама розового, со стеклянными «глазками» платья героини. Желтым и белым светятся хорошо видимые за искусственным стеклом голые мужские тела. Там, в глубине и темноте, – солдатская баня (художник – Владимир Кравцев). В спектакле Николая Коляды всего много. В том числе – и «театрального сора» (вот когда вспоминаешь, что екатеринбургский драматург, журналист и главный редактор журнала «Урал» как режиссер – лишь «полупрофи», а самоограничение и отбор есть удел и истинная свобода профессионалов).

Как чувствуют себя в этом перенасыщении актеры «Современника», прежде всего – главные исполнители, Елена Яковлева и Валентин Гафт? Как обходятся с откровениями и грубостями, «обнажениями» (в прямом и переносном смысле); с разговорами о шприцах, спринцовках, марганцовках в холостяцком «жениховском» саквояже героя; с «наползаниями» дембеля-деревенщины на дочку-«кесаренка» – Ангелочку, чтобы «поиграть» с ней в койке; с рассказами героини

ни о бабках, старшая из которых все тащит под себя и ходит под себя?

Актеры «Современника» – вот первое, о чем следует говорить.

В шумном, застольном акте «смотри́н» на Гнилых Выселках Гафт – пожилой искатель невест и домашнего очага по газетным объявлениям, в клетчатом «пиратском» платке до бровей, с серьгой в ухе, улыбчив, немногословен и чуть театрален, следуя придуманной им самим маске – краснодарского домовладельца и завидного жениха.

Всю первую половину спектакля Гафт загадочен, потому что играет не вралю и не проходимца (о чем настырно предупреждает практичный солдат-дембель). А играет фантаста, фантазера. Такого же загнанного и обделенного, как женщины в «Уйди-уйди», еще и с больничкой-«дуркой», где уже успел побывать, – но фантаста, отогревшегося, разомлевшего, расположившегося вальяжно в чужом тепле и вообразившего, что краснодарский «рай» и шестикомнатный дом с крытой террасой, и сад с виноградником и экзотическими плодами фейхоа – все у него есть, и выбирать жен он имеет право, – лысоватый, но вполне достойный, видный мужчина. Лишь мимолетная гримаса боли, наплывающая на загорелое лицо, и горькая (как у самого Гафта) складка губ тревожат и смущают.

Но первый акт – не его. Здесь он – великолепный партнер Елены Яковлевой, внимающий ее невероятным словесным

каскадам и фиоритурам.

Здесь всем владеет, все собой заполняет, переполняет она, чья эмоциональная и физическая выносливость, космические скорости роли даже пугают. Талантливая актриса драматической сцены и «звезда» нового отечественного кино, Яковлева умеет играть этих женщин с обочин жизни, с городской окраины, из российской глубинки, искательниц счастья и шанса в несчастливой судьбе. Люду Ромашкину из Гнилых Выселок где-то на севере России она играет в природе фантастического по насыщению, по интенсивности жанризма, наверное, – неправильного, даже незаконного, но с невероятной силой воздействия на зрительный зал. Карикатурно одетая в розовое и золотое, она с одинаковым вдохновением лжет (еще одна фантастика в спектакле) и тут же рассказывает самую что ни на есть беспросветную правду о себе и своем «бабьем» семействе. Захлебывается в словах, заговаривая то ли себя, то ли судьбу, то ли явившегося наконец в ее одинокую женскую жизнь «мужчину-избавителя». И вдруг срывается с места и, опустившись почти на четвереньки, подняв к небесным хлябям тощий, обтянутый атласом зад, стремительно передвигается вдоль рампы пестрой «каракатицей», промокает тряпкой пол.

У актеров есть свой не театроведческий термин – «честная игра», то есть до полной траты сил! Так исступленно и безжалостно к себе, держа свой первый профессиональный экзамен, иногда играют дебютанты или перед уходом

со сцены и из жизни, прощаясь, корифеи-мастера. Яковлева – в зените возраста, славы, творческих сил и красоты. И так не жалеть, так до конца отдавать себя! Вживание в роль, присоединение к роли простолюдинки, провинциалки Люды столь абсолютно, что всплывает в нашем зрительском сознании страх: насколько хватит актрисы после этой исступленной игры и как она будет играть своих леди и королев – Элизу Дулиттл и Марию Стюарт? Ведь нет-нет да и сегодня внешне изысканную, элегантную, утонченную Яковлеву критика поругивает за «простотцу», за говорок, которые вдруг возникают и проступают в образах, где им быть не положено.

Нужно совсем не любить театр, не чувствовать актера, чтобы не оценить этой игры на пограничье жизни и смерти, уже не персонажей, а исполнителей; чтобы в привычных поношениях автора и театра, который упрямо Коляду зовет, не заметить того, что могут сделать и делают на «территории» такой, подобной драматургии большие актеры Галины Волчек.

Текст в пьесе может быть и груб, и вульгарен, и пошл, но – не они. Риска, обостря, балагана, освобождая и сгущая энергию драматического (у Коляды менее выраженную, чем комедийное начало). Гафт и Яковлева ни разу не выходят из границ искусства. Благодаря актерам почувствовали мы, какой живой автор этот Николай Коляда, яркий и азартный, не только остроумный, острозычный, но – умный.

Во втором, тихом акте – цельном и лучшем в спектакле –

мелькание, сверкание и шум почти исчезают. Наступает пора признаний и прощания. Ясно, что Валентину, герою Гафта, до отчаяния не хочется уходить из этого убогого дома. Ясно, что его, больного, полубезумного, боящегося одиночества и пустоты, – не может оставить у себя Люда-Яковлева, но столько жалости, горечи, ласки, почти любви вкладывает она в простой житейский совет – «опохмелиться» перед дорогой.

«Я не проходимец!» – говорит герой Гафта. Он – человек. И доказывает это, скрутив и бросив наземь юного солдата, хама и труса. (Неудачно – «изображая» – играет эту существенную в спектакле роль молодой Олег Феоктистов.)

И она, Люда, которая, почти плача от счастья, благодарит своего первого за всю жизнь заступника, – тоже человек. И человек – дочка Анжелочка, нелепая, смешная, порой страшная, как истукан (в исполнении одаренной дебютантки – выпускницы Щукинского училища Ульяны Лаптевой), – с тоской по любви, неутолимым «желанием», длинным и странным (как бы и не женским) монологом о красивых мальчиках, которые повсюду вокруг и которых хочется *«трогать»*.

«Мы – как люди, не как собаки», – с укором неведомо кому тихо говорит Яковлева. «Не хочу умирать!!!» – с отчаянием и мукой кричит Гафт. В словах и поверх слов, через подтекст, в котором природно сильны актеры – психологи «Современника», слышен ход неостановимого времени. Оно

истекает, близится к финалу для этих людей, так и не узнавших счастья.

Вопреки мозаичной, осколочной пьесе здесь, во втором акте, жестокое и трезвое *общее* суждение вступает в спектакль – о недостаточности, оскотченности сегодняшней нашей жизни, и не в Гнилых Веселках только.

Спектакль «Современника» в новом качестве показал Москве и Коляду-режиссера, в куда более сложном и объемном (нежели только создателем народных, балаганных представлений).

Театральность Коляды в «Современнике» получила иную функцию и душевное человеческое наполнение. Открытая театральность, условность некоторых эпизодов уничтожают бытовую тяжесть, выводят спектакль из «угла» буквализма и натурализма. Как та очаровательная и смешная сцена то ли драки, то ли танца, когда, застукав «жениха» с дочкой-соперницей, героиня кричит в мегафон: «Здесь живет б...дь!» – и гоняет солдата, Анжелочку и Валентина белым шлангом от пылесоса, а те от ударов не без балетного изящества ускользают, взявшись за руки, словно «друзья» из знаменитой песни Окуджавы и из юности «Современника», – «чтоб не пропасть поодиночке».

Начальную и финальную пластическую мизансцену – заставку в «Уйди-уйди!» можно было бы представить кукольным действием, в котором персонажи-манекены выходят к рампе и, выстроившись лицом в зал, механическим движе-

нием прижимают каждый правую руку к левой части груди, потом протягивают к зрителю ладонь, потом закрывают глаза и складывают руки крестом на груди. Так именно многие и сыграли бы этот ритуал прощания (вроде финального выхода масок в «Турандот»), благо кукольность и манекенность ныне на драматической сцене в моде. Но Гафт, Яковлева, девочка-актриса Лаптева в эффектной, ритуальной, безмолвной мизансцене продолжают жить, чувствовать, страдать. Вот Гафт с отчаянием и стыдом взглянул на собственную ладонь, протянутую словно за милостыней, и опустил веки, чтобы слезы не пролились. Высокий, статный, но уже старый и как бы неживой, которому – все поздно. И смиренно, отбушевав, замерла рядом тоненькая Люда-Яковлева, которая больше не молит судьбу, смотрит слепо и руку тянет по инерции, вслед за другими. Не «чеховская женщина», она будет жить, потому что – нужно жить, нужно жить...

«Независимая газета», 1 ноября 2000 года





Быль и легенды «Современника»

Удивительный театр, который живет, не старея

«СОВРЕМЕННОК» существует 45 сезонов. Превысив все сроки жизни живого театра – и в десять лет, и в двадцать четыре года, какие называл мудрец Немирович-Данченко.

«Современник» сегодня если и не старый, то уж точно – не молодой театр. Но в академию так и не превратился. Живет беспокойно, нервно, неблагоприятно и неумиротворенно, возбуждая, разделяя людей на пылких поклонников и яростных неприятелей, становясь в эпицентр скандала и столь часто за последнее время вызывая огонь нелюбимым его лидером – Галиной Волчек – театральной критики на себя. Между тем в середине оттепельных, хрущевских пятидесятых он родился как дитя любви. Всеобщей, невероятной. Небольшой таковой театр, поначалу бездомный, беззарплатный, странствующий по чужим площадкам, вплоть до зала гостиницы «Советская», где во время прелестного своей неистребимой рускостью «итальянского» спектакля «Никто» Эдуардо де Филиппо или возвышенно-гражданского, воинственно-молодого спектакля «Два цвета» о бригадмилыцах-комсомольцах пахло киевскими котлетами и начинал мяукать допущенный в советский вечерний быт гость с запада – «саксофон».

Потом театр прижился, прописался в двухэтажном до-

ме-развалюхе на углу площади Маяковского. Там дуло из всех окон и трещин, которые заштукатуривали собственноручно, а в коридоре можно было встретить упитанную, важно шествующую крысу. В приземистой и неказистой двухэтажке начались и продлились четырнадцать сезонов абсолютного театрального счастья.

Сегодняшним молодым (так же как и тем «пришлым», кто не жил в Москве 50-60-х, но судит и приговаривает легендарный театр, по собственному усмотрению переписывая его историю, произвольно ставя дату «смерти») не объяснишь, как это было. После промежутка в тридцать лет, когда театры не открывались, а уничтожались, после трагедии МХАТа 2-го, расформированного в 1936 году, гибели ГОСТИМа и Камерного, создатель которого Александр Таиров был изгнан, доведен до сумасшествия и умер, – возник первый естественно рожденный театр. Не по циркуляру, а доброй волей молодых, красивых, талантливых людей.

О «Современнике», его необыкновенном вожде – Ефремове, его актерах-первооснователях написано столько и такими великолепными перьями критиков-шестидесятников, что, кажется, и сказать больше нечего. О его гражданственности (слово и понятие, которые любил, от которых до конца своей трагической жизни не отказался Олег Ефремов). Об уникальном чувстве правды и естественности его артистов. О нравственной проповеди с подмостков. О верности «альма матер» – МХАТу и полемике с ним – не в декларациях,

а «делом».

Между тем у каждого, даже самого скромного свидетеля рождения и восхождения театра, – «Современник» особенный, непохожий и «свой». И помнится каждому – свое.

Я помню, как, сидя в маленьком зале школы-студии МХАТ, на полу, между первым рядом зрителей и невысокой учебной площадкой сцены, приходилось запрокидывать подбородок, чтобы видеть спектакль. Огни рамп, боковые прожектора светили на сцену и в наши глаза – «театральных зайцев», а не почетных, правомочных гостей (билеты на первые премьеры «Современника» не продавались, а раздавались даром).

Светом сияли и наши глаза. Потом приходилось сидеть и в дальних, неудобных рядах, и в первых, «престижных креслах» по мере утверждения в профессии критика, упрочения теперь уже пожизненной связи-дружбы-любви с театром. Но где-то в подсознании жила та молодая восторженная «запрокинутость», взгляд на театр снизу вверх, то давнее сияние восторга в глазах.

О юности театра и о своей я думаю каждый раз, когда перечитываю бунинское «Легкое дыхание». «Современник» дышал легко. Скрытая от нас, непосвященных, – упорная, с победами и отступлениями, – где-то шла борьба. Но театр возникал и становился радостно, без надсады, без боевых воинственных кликов. Веруя. Будни тяжелых позиционных и стратегических «боев» с чиновничеством, цензурой, вла-

стью за каждую пядь свободного «пространства» в искусстве наступят позже. И какое счастье, что в те годы рядом с театром не оказалось циников-умников, тех, что в переизбытке сегодня, разрушителей, озабоченных добыванием всяческих благ. Они бы точно разъяснили, что дело, затеянное молодыми артистами во главе с их лидером в несвободной, вчера еще лагерной стране, – безнадежно.

Вождь, «фюлер», как они тогда шутили, обожаемый «диктатор» Ефремов (худоба, высокий рост, сплошные «углы» – колени и локти), передвигался стремительно, так что разлетались полы дешевого пиджака; наклонив длинное туловище вперед, словно бы против ветра, даже в ясную погоду или в узеньких коридорах дома на площади Маяковского. Загадочная улыбка Иванушки-дурачка, незабываемо сыгранного Ефремовым в Центральном детском театре, – простодушно-го хитреца, счастливца и баловня судьбы, – освещала простецкое в жизни и прекрасное, полное душевного движения и огня на сцене лицо шоферского сына.

В рождении «Современника» не было сектантского пуризма (как бывало с иными студиями) и строгого следования дисциплине, хотя они постоянно писали и переписывали свои «программы». Дети советского времени давали обеты друг другу, верили в спасительную силу «коллективизма», в справедливость «большинства». Им казалось, что с помощью тайного, то есть свободного, голосования можно разрешить все вопросы. Голосованием они увольняли и прини-

мали новых актеров в свою талантливую труппу. Голосованием прибавляли и убавляли зарплаты. С пережитками сталинизма боролись радикально, «по-сталински». (Когда полные врожденного достоинства и благородства их сверстники – молодые грузинские артисты – написали, что поднятием рук решать судьбу товарищей, «выбраковывать» их из коллектива нельзя, они не поняли коллег из Грузии.)

Они хотели быть бедными, но честными, долгое время не хотели не брать от власти наград и почетных званий, дабы никому не выделяться среди других. (Впрочем, наград им тогда и не предлагали.)

Вечно голодный и ненасытный Лелик Табаков с портфелем театральных документов (который и сегодня любит поест, еще больше любит рассказать с телеэкрана, какой он обеспеченный и благополучный, как умеет заработать в отечестве и «за бугром», еще и показать золотую или платиновую кредитную карточку при случае); прожранная молю до дыр старая лисья шуба, на которой спали и которой укрывались молодожены Волчек и Евстигнеев; сверток остывших котлет, которые на репетиции приносила чья-нибудь мама, – это милые легенды молодого «Современника».

Полунищие, ютившиеся по коммуналкам и общежитиям, они жили весело, беспечно, даже легкомысленно во всем, кроме своего театра, к которому относились с невероятной серьезностью, о котором говорили почти патетически, хотя патетика и возвышенность тона не входили в их эстетиче-

скую программу.

Максималисты, они верили, что их художественная революция необходима всем: постаревшему и помертвевшему МХАТу, русскому театральному искусству, а следовательно, людям, государству, стране. Они способствовали обновлению языка и содержания нашей сцены (так время от времени решительно и радикально происходило, так будет происходить в неостановимом движении театра, который в России необходим и вечен). Не «проповедники» с подмостков сцены и не «строгие учителя» – жизнерадостные материалисты и атеисты, сами того не ведая, они возвращали нам театр «русской святости» и нравственной проповеди.

Мхатовцы по школе, художественной вере и корням (за редчайшими, чрезвычайными исключениями вроде сверхталантливой вахтанговки Нины Дорошиной) – сплошь выпускники школы-студии им. Немировича-Данченко, по способу существования они были близки вахтанговской талантливой богемности. Окончив репетиции, не разбегались по домам, не покидали своего театрального Дома, как некогда требовал от первооснователей МХТ, «монашествующий» гений сцены, чистейший Станиславский.

Они работали в ансамблевом, стационарном, репертуарном театре. Упорно создавали его. Но и в частной, человеческой жизни ген праздничного единения владел ими – молодыми, безбытными, бессемейными; и еще годы спустя, – когда они обзавелись семьями и детьми. Им не хотелось поки-

дать друг друга. Они любили, дружили, женились, разводились, снова соединялись в собственной среде, на «Обетованной земле» своего театра. Пропуском в эту замкнутую среду для «чужих» и «посторонних» мог стать лишь талант, незаурядность, интересность человека-личности. Так возникал молодой снобизм раннего «Современника», желание первосортного во всем, в том числе и в человеческом общении. От Солженицына, в эпоху его первой послелашерной славы, не прописанного в Москве, наезжавшего в столицу полулегально, из Рязани, до великих иностранцев Джона Гилгуда и Артура Миллера простиралось поле друзей маленького, не титулованного, не любимого властью театра.

Благодаря своим иностранным гостям и собеседникам «невыездной театр» (самый «невыездной» из всех тогда существовавших), казалось, преодолевал намертво закрытые границы, получал ощущение огромности мира.

«Современник» вовсе не являл собой тип высокоинтеллектуального театра, каким восемью годами позже станет любимовская «Таганка».

В нем и «книжников» оказалось немного («исступленный читарь» Кваша, великолепно знавшая поэзию Лилия Толмачева), но – немало умных. Природно, самобытно, «не-заемно» умен был вождь театра – Олег Ефремов. Чуждаясь «высокоумия», театр жил естественно, как дышал. Молодых сил хватало на все. И повседневная, изнурительная борьба за себя, за чистоту своего искусства радости не убивала, порой

казалось – даже увлекала азартом преодоления.

Стихия капустника и озорства пронизывала коллективный современниковский быт. Прелестная и легкая богемность (знак раскованности и свободы) в те начальные годы не мешала, а помогала творчеству. (Увы, потом станет мешать.)

Сведения и знания молодой коллектив получал от умнейших, талантливейших людей своего времени. Поток поэтов, писателей, ученых, философов, артистов мировой известности, знатоков и первостепенных мастеров своего дела, несравненных собеседников не иссякал под сводами «Современника». А там умели слушать. Нескончаемые ночные разговоры с уникальными людьми (дневное время принадлежало работе) стали университетами театра. Как ранний МХТ, «Современник» шел путем интуиции, чуткости, чувства. Интерес к людям, к человеку-личности театр сохранил навсегда.

Позже напишут, что «Современник» родился в полемике с тогдашним кризисным Художественным театром. Обновил, возродил его искусство. Так считали современниковские «первооснователи», так они о себе говорили и писали.

Выросшая в средне интеллигентной (от сельских священников, тверских учителей) и очень театральной семье (ни одного воскресения не обходилось без похода в театр, а отец-авиатор даже пробовал стать актером, играл на сцене Тверского драматического театра Дмитрия Самозванца), в середине 50-х, в годы возникновения «Современника», сту-

дентка-младшекурсница Московского университета, я была «буйно помешана» на Художественном театре, ни о каком кризисе, тем более о «катастрофе» послевоенного МХАТа, как настойчиво уверяет главный мхатовский «летописец» нынешнего времени и главный «гонитель» «Современника», в те годы проживавший в Нижнем Новгороде – Горьком, а не в Москве, не подозревала, пустых зрительных залов ни в основном здании, ни в особенно любимом, уютном – филиальном, на улице Москвина – не видела. Попастъ в Художественный театр было немыслимо, невозможно. Трехрублевые входные голубые билетки выстаивались с шести утра, вымаливались у корректных и бесстрастных мхатовских администраторов. Подозреваю, что все мое поколение неистовых театралов ни о чем подобном не подозревало, обожало МХАТ, как вскоре начало боготворить «Современник». Инерция движения великого МХАТа и через пятьдесят с лишним лет после его возникновения оставалась мощной и живой. А может быть, мы ничего этого не видели и не знали потому, что ходили не на «Залп "Авроры"», не на «Зеленую улицу», а на «Глубокую разведку» и «Плоды просвещения», на «Три сестры», где – хоть и постаревшие, далеко не юные – были невыразимо прекрасны Степанова, Тарасова, Еланская, гениально играл Чебутыкина Грибов. Ходили на великий, актерский, ансамблевый, закатный для второго мхатовского поколения «Осенний сад» (прощальным станет «Соло для часов с боем»), слушали музыку голосов, внима-

ли, вбирали в себя нездешнюю, вневременную, из «другой жизни» красоту людей-актеров. Великолепно смотрелось и слушалось с театрального поднебесья – с легендарных ступенек верхнего яруса, таких чистых, с такими надраенными до розового блеска медным краями, что можно было и не подкладывать под себя газету или программку.

«Современник», как всякое молодое, новое, органическое начинание, родился в полемике с МХАТом. Но дальше пошел своим, собственным, «непохожим» путем. Занял свою уникальную, а не освободившуюся от МХАТа нишу. (По моему мнению, куда больше на Художественный театр эпохи Станиславского походил товстоноговский БДТ с его живым академизмом, культом идеального мастерства.)

Разумеется, хоть и невольно, подсознанием, в те давние годы мы сравнивали легендарный маститый МХАТ с новорожденным «Современником». Помню, что в отличие от тогдашних театроведов и критиков мы – зрительски – воспринимали их «отдельно», не ощущая связи. Такие они были разные. Во МХАТе – удивительная и прекрасная, разворачивалась и завораживала жизнь. Но эта жизнь была «не про нас», «не про меня». Про нас и про всех – говорил своими спектаклями «Современник». В отличие от старых, заслуженных, знаменитых коллективов (где все было весомо и зримо, насыщено густотой, интенсивностью, тяжестью), искусство подростка-«Современника» ощущалось прозрачным и проницаемым до глубин актерской души, стремитель-

но-подвижным, пленительно угловатым. Как никакой другой театр второй половины XX века в России, «Современник» являлся столько же громадным явлением искусства, сколько и явлением жизни такого же, судьбоносного масштаба. День начинался и кончался им. Он существовал истинно – «властителем дум».

Судьба ворожила театру. Многие другие талантливые театральные студии тех лет, даже более заметные, эффектные, чем «Современник», погибли. Там не было своих Ефремова, Волчек, Евстигнеева, Кваши, Толмачевой...

В отличие от прямого своего предшественника послевоенных лет – замечательного лобановского Театра им. Ермоловой, родственного и художественно, угасшего преждевременно, до срока, «Современник» был услышан и признан.

Благородные и скромные, талантливые, но отнюдь не влиятельные люди – театровед Виленкин, критик Саппак, ректор Школы-студии МХАТ Родомысленский, еще только начинавший свой путь к славе, ютившийся «бесквартирно» в келье Донского монастыря, драматург Виктор Розов, многие другие – послужили рождению «Современника», гражданственность и демократизм которого были замешаны на совестливости и нравственной чистоте.

Театр взывал к доброму и лучшему в человеке. Герой его первой, легендарной, розовской премьеры – «Вечно живые» – отнюдь «не князь Мышкин», влюбленный, жизнерадостный и талантливый человек, молодой московский интел-

лигент, погибавший в первую военную осень, – Борис Бороздин – был сыгран Олегом Ефремовым как «совершенно прекрасный человек». Его недосказанная, как и жизнь, оборванная многоточием фраза: «Если я честный, я должен...» – на годы стала лейтмотивом судьбы и искусства «Современника», которому помогали все. Даже высокие начальники – но тайно. А министр культуры Екатерина Фурцева – демонстративно, бесстрашно и явно. Особенно помогали дети «больших родителей». Среди них имелись пропащие и совестливые, добрые. Дочь генсека, Галина Леонидовна Брежнева, умершая в одиночестве, забвении и бедности, была пропащая и добрая. И она помогала.

Сорокапятилетний «Современник», по-прежнему живой, сильный поддержкой и любовью людей, едва ли не самый аншлаговый театр в Москве, желанный на бесчисленных зарубежных гастролях, которые у соперников и соревнователей ничего кроме зависти не вызывают.

«Современник» – теперь сам легенда, и о нем сложено множество легенд. Трудно соревноваться с выдающимся прошлым и замечательным мифом. Тем более что жанр мифа и легенды не подразумевает точности. Реальная биография, «быль» театра сложнее, противоречивей, богаче и интересней того, что принимают ныне чуть ли не за аксиому.

Например, пишут о том, что в 1970 году Ефремов ушел – убежал из кризисного «Современника». Зачем же тогда три дня и ночи он уговаривал своих питомцев и друзей ид-

ти вслед за собой? Для того чтобы одним «кризисным» коллективом усугубить неблагополучие другого, МХАТа? Или для того чтобы влить в старые мхатовские «вены» свежую, молодую кровь? («Современник» о том, что он в кризисе, видимо, и не подозревал, если одна из лучших и талантливых актрис в слезах отчаянья прокричала в лицо Ефремову: «Нельзя помойное ведро очистить стаканом прозрачной воды!» А другой ведущий актер пророчески предсказал: «Олег Николаевич, в энциклопедии о вас напишут, что вы создали замечательный Театр "Современник", а вторую половину жизни провели в Художественном».)

Не помнят или не знают, что после расставания с Вождем, напрягши все силы, которых оставалось в обилии, театр пережил несколько лет величайшего подъема. (Притом в непривычной для себя, недавно столь сильно любимого, атмосфере равнодушия и начавшейся травли.)

Он поставил лирические, волнующе молодые «Валентина и Валентину» драматурга Михаила Рощина (талантливый режиссерский дебют Валерия Фокина) и выиграл соревнование со спектаклем по той же пьесе во МХАТе. Показал условное, философское, исповедальное – «Восхождение на Фудзияму» по Чингизу Айтматову и кричащий отчаянными голосами войны, эвакуационного кочевья «Эшелон» Рощина; сосредоточенно тихие, мужественные и мудрые «Записки Лопатина», где трагедийно – и сдержанно – играл Валентин Гафт. (Все талантливо срежиссированные Галиной Вол-

чек.) Были спектакли малых форм того же Фокина – «Записки из подполья» («И пойду, и пойду...» и «Монолог» с Константином Райкиным). Отозвался на отчаянный клич любимого театра, приехал из Ленинграда великий Товстоногов и в кратчайший срок поставил гротескное, фантастическое, саркастическое действо Салтыкова-Щедрина – «Балабайкин и К^о» и вернулся домой, навсегда очарованный актерами «Современника», их талантливо стью, гибкостью, эластичностью, подвижностью в усвоении приемов и форм, далеких от привычного им жизнеподобия.

Сегодня театр упрекают в том, что он уже «не тот». Но ведь и время не то. Потомки разберутся, хуже или еще хуже прежнего. Более всего ругается та часть молодой критики, которая прежнего, ефремовского, не видела и полагается на легенды и суждения посредников.

«Современник» – открытая, а не замкнутая театральная структура. Волны смуты, что плещут возле его стен, не могут не коснуться, не влиять, не проникнуть в плоть его искусства. Раньше, например, ближайшее окружение театра составляли лучшие люди времени, теперь – влиятельные и имущие, что печально, хотя, наверное, театру необходимо. Властителей дум на нынешнем театральном горизонте не обнаружить. И «Современник» перестал быть таковым. Но неизвестно, нужны ли они нам, таким самостоятельным и осведомленным, таким разуверившимся и усталым? Или высокое учительство русского театра еще вернется? Если бы

знать...

Что-то невольно или намеренно напутано в описаниях эстетической программы театра. Помнят, что он провозглашал себя театром высокого смысла, содержательности. В ранних декларациях Ефремова «что» объявлялось более важным, чем «как». Но это были слова. На самом деле театр очень рано (в «Голом короле», во «Всегда в продаже») озаботился «формой».

Знают, что молодой театр был пронзительно правдив, естественен, не любил внешних эффектов, разговаривал с аудиторией исповедально. Но уже в его первой премьере «Вечно живых», с историями любви и предательства, смертей и покаяния, была не норма, а чрезвычайность, интенсивность, предельность, надрывы чувств. Так проживала свою голгофу совершившая непоправимую ошибку Вероника. Так задыхался и укрощал себя, справляя вечную тризну по погибшему сыну, старый доктор Бороздин (в поздних редакциях спектакля играли Неелова и Ефремов).

Помнят ли, знают ли, что с ранних лет правдолюб и жизневед «Современник» был еще и театрален? Допускал, вводил театральность, зримость приема, гиперболы, яркость метафор, кричащие диссонансы гротеска и в фантастическую шварцевскую сказку для взрослых «Голый король», и в фантазмагорию Василия Аксенова «Всегда в продаже», где копошился человеческий улей-дом, персонажи раздваивались и вступали в борение друг с другом, а молодой, озорной, оба-

ятельный Табаков играл вульгарную даму-буфетчицу в попугайном макияже, с наклеенными ресницами и серьгами в ушах.

В прежние годы и теперь не раз пытались составить характеристику современниковского актера, определить его тип. И неизбежно получался портрет великого актера Олега Ефремова, который воздействовал личностью идеально правдивого и свободного, почти не перевоплощающегося, «верного себе», богатству собственной индивидуальности, душевно глубокого, искреннего, равноценного в тексте и подтексте, в паузах умолчаний, умного, сдержанного, лаконичного, простого. У Ефремова в театре было много талантливых последователей – например, давно покинувший «Современник», ныне знаменитый киноактер Влад Заманский или ныне здравствующий и работающий Геннадий Фролов. Но лицедеи, гиперболисты, актеры вне направлений (в том числе и мхатовского) – гениальный психолог и мим, эксцентрик, клоун драматической сцены Евстигнеев, уникальный Табаков, раблезиански мощная в сатирических ролях, трагедийная в психологических, гротескная и фарсовая (увы, ныне мало играющая) Волчек или экзальтированная, нервная и нежная, словно вышедшая из русского «Серебряного века» Толмачева; живописная, сочная, народная, хоть сейчас годная Малому театру Нина Дорошина – в приведенную выше характеристику не вмещаются. Они исключительные, не похожие друг на друга, принадлежащие не данному театру, а

вечному театральному потоку в истории и времени, пребывая в «Современнике» с самого начала, не могли не влиять на его художественную природу.

Волчек – одну из самых сложных и сильных женщин нашего театра, щедро и многообразно одаренную, умную, самобытную – часто путают с Ефремовым. Видят в ней как бы его вторую «половинку». Между тем как она – другая. Его главной сферой были драмы жизни на сцене. Она бытовым режиссером никогда не являлась. Была романтиком, стилисткой, всегда тяготела к большим, фантастическим жанрам. Вот и сегодня, в эпоху театрального нищенства, когда все стараются ставить спектакли на двоих-троих, Волчек знай себе подымает многолюдные и многоэтажные эпические «громады» – то «Крутого маршрута», то «Трех товарищей». Как постановщик она неизменно театральна. В ее знаменитых «Двух на качелях» жил и мучил больной нерв переживания двух случайно встретившихся и роковых друг для друга людей, но еще была бездна вкуса, тонкость стилия, верность тогда почти неведомой для нас западной жизни. Ее уникальной «Обыкновенной истории» пытаются подражать и – не могут. Реально и бытовой у других режиссеров, спектакль немедленно опускается на землю, медленно и тяжело ступает по земле «всей ступней». У Волчек он был почти танцевален, скользил и балансировал, парил и порхал на перекрестьях русского романтизма, сентиментализма, реализма, в упоении прекрасноты и поисков идеала, как весь

«золотой» в России XIX век. В пластике младшего Адуева-Табаква повторялась и растворялась воздушность молодого, танцующего Пушкина, с вдохновенно откинутой назад рукой, лишь прикасающегося к земле. (Таким поэт запечатлен в камне памятника на площади Искусств в Петербурге.) Адуев-старший – Козаков – в бакенбардах и перстнях на тонких пальцах аристократа, в домашнем атласном архалуке и во фраке казался сошедшим со старинного полотна. Ирония была растворена в воздухе знаменитого спектакля.

Одна из немногих наших режиссеров-женщин, Волчек дерзнула и через бездну лет, обратившись к «священной собственности» МХАТа, горьковскому «На дне», не проиграла соревнования. Поставила не романтическую притчу о гордом и падшем человеке, а трезво, беспощадно, по-мужски, а не по-женски, прочитала каждую судьбу. Свободная от концепций и толкований, в том числе и авторских, увидела в Луке (Кваша) не лжеца и хитреца, а русского добряка и праведника, а в Сатине, которого сыграл великий Евстигнеев, за жалкой бравадой открыла слезы и отчаянье самосуда бывшего человека, шулера, от прежней жизни сохранившего лишь слова.

Сегодня впору говорить не о том, чем нынешний «Современник» отличается от прежнего, а о том, в чем он с тем былым и любимым схож. Здесь чувствуют и несравненно воплощают живого человека, в том числе и человека прекрасного. Верны настоящей театральной литературе. Волчек (с

переменным успехом, не боясь неудач) штурмует и берет бастионы Чехова, недоступного нынешнему режиссерскому большинству. Ее нервный, печальный, миражный, в дымке красоты и ностальгических сожалений о прошлом «Вишневый сад» – с Нееловой, Яковлевой, Квашой – из числа подлинных художественных удач новейшего времени.

Но сегодняшний «Современник» сохраняет и прежнюю свою способность подыматься над драматургией недостаточной, среднего уровня. Тем более что другой новой ныне, пожалуй, и нет. Не из одного упрямства Галина Борисовна так верна ругаемому и тут же восхваляемому уральскому драматургу Коляде. Она чувствует в нем способного человека. Она меньше боится с его помощью прослыть грубой и пошлой, чем мертвой и книжной на материале старых пьес.

Как и в том, старом, ефремовском «Современнике», Волчек остро чувствует потребности времени. Угадала «Крутой маршрут». Несмотря на обилие документалистики и мемуаров, лагерный спектакль (единственный сегодня на российской сцене) при сплошных аншлагах идет вот уже второе десятилетие. Она угадала и «Трех товарищей» Ремарка, хотя и получила солидную дозу критических отзывов. Зритель ходит и ходит, любуется прекрасной и мужественной Пат, которая, умирая, благословляет жизнь. Зритель ходит и ищет разгадки российской смуты наших дней в той давней, начала 20-х годов, германской смуте.

Как и прежде, рядом с Ефремовым (в разлуке проигра-

ли оба) Волчек остро чувствует необходимость смены лидеров. Вслед за основателями явились Неелова и Гафт, потом – Яковлева, теперь – Чулпан Хаматова. В новейших «Трех сестрах» талантливо открылась Ольга Дроздова, сдержанная и стильная красавица. Хотя поколению Дроздовой в театре повезло мало. Всегда счастливее первые.

Волчек ищет и приглашает в «Современник» режиссеров, подчас художественно далеких от себя. Тут осуществил едва ли не лучшие свои работы неистовый и таинственный Виктюк. Здесь с Нееловой, Яковлевой и Квашой поставил «Играем... Шиллера!» и пережил огромный успех литовец Римас Туминас. И сколь широка, объемна должна быть актерская школа «Современника», если так привольно и счастливо работается режиссерам полярных направлений с питомцами Ефремова и Волчек. Жизни, веры и сил театру-юбиляру!

Приложение «Субботник»

«Независимой газеты», 14 апреля 2001 года

Трагедия начинается весело

«Отелло» в постановке Эймунтаса Някрошюса

Одним из наиболее впечатляющих событий Всемирной театральной олимпиады, проходящей в Москве, стал сыгранный в ее зените на сцене Театра им. Моссовета спектакль «Отелло» литовского режиссера Някрошюса. Это третий зарубежный «гость» на наших подмостках после «Арлекино» Стреллера-Баттистони и «Игры снов» Уилсона.



Литовского режиссера, знаменитого Эймунтаса Някрошюса русской аудитории представлять не нужно. Со времен его гениального «Пиросмани», мучительного «Квадрата», парадоксального чеховского «Дяди Вани», недавнего «Гамлета» Някрошюса в Москве ждут и любят. Лучшие его спектакли, ставшие нашей общей легендой, и не лучшие, которые угнетали болезнью и патологией, обижали и уязвляли нас, русских, своей «антирусскостью» (например, «Нос» по Гоголю), всегда и неизменно – сенсация; положительное или отрицательное, но потрясение.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.