Вера МАКСИМОВА

В НАЧАЛЕ XXI ВЕКА

ЗАМЕТКИ ОБ ИСКУССТВЕ АКТЕРА. РЕПЕРТУАРНЫЙ ТЕАТР

Два века мы прожили в неизменной любви к русскому актеру. Были и повторялись в России периоды упадка драматической литературы. И режиссура время от времени скудела. Одно лишь русское актерство оставалось неколебимым, в старые времена и в новые времена являя собой великое множество талантов, тайну своего рождения и обновления. («Сгустился воздух и родился мой маленький театр», – сказал Петр Фоменко.)
Мы жили в окружении легенд, разнообразием и силой личных впечатлений питая свои восторги перед актером.

Едва кто-нибудь из зрителей-театралов, критиков-профессионалов, деятелей сцены, в особенности, старшего поколения, начинал укорять молодых, ставить им в пример прежних кумиров, сама жизнь театра опровергала тревоги. Нежданно-негаданно являлся очередной российский «гений» или собрание «гениев».

Вдруг в середине послевоенных 1940-х, в последние сталинские годы новых гонений на человека и искусство, внизу улицы Горького, в скромном здании Ермоловского театра чудным цветом расцветало актерское содружество «хмелевцев-лобановцев»: Иван Соловьев, Валерий Лекарев, Всеволод Якут, Дмитрий Фивейский, Лариса Орданская, Эсфирь Кириллова, Федор Корчагин, Георгий Вицин, Иветта Киселева… (Как подтверждение автономии художника, не полной и не прямой зависимости искусства от политических, социальных и прочих обстоятельств.)

С середины 1950-х не признаваемые мэтрами МХАТ, мгновенно узнанные и признанные людьми-зрителями восходили на бедные подмостки своего маленького и ветхого Дома на углу площади Маяковского, совершали вторую после мхатовской, художественную революцию основатели «Современника» – Олег Ефремов, Евгений Евстигнеев, Игорь Кваша, Галина Волчек, Олег Табаков, Лилия Толмачева… И каждый раз это было новым качеством актерской правды на сцене.

Рождалось великолепие товстоноговского актерского «гнезда», с молодой и прекрасной Татьяной Дорониной, Павлом Луспекаевым, Кириллом Лавровым, Эммой Поповой, Зинаидой Шарко, Сергеем Юрским, Натальей Теняковой; чуть более старшими – Ефимом Копеляном, Владиславом Стржельчиком, Людмилой Макаровой, первостепенными мастерами во главе с Евгением Лебедевым.

Кружным путем, потратив годы на «долгую дорогу» из заполярного Норильска, через Сталинград – в Москву и далее, в северную нашу столицу, приходил Иннокентий Смоктуновский. Провинциальный актер без школы, робкий и зажатый, боявшийся сцены так, что в московском Театре им. Ленинского комсомола (в доэфросовское, дозахаровское время) на свет рампы товарищи

выталкивали его «взашей»; в первой же у Товстоногова роли князя Мышкина обнаружил свое величие.

Восемью годами позже «Современника» и БДТ началась судьба любимовской Таганки – Зинаиды Славиной, Владимира Высоцкого, Аллы Демидовой, Валерия Золотухина, Леонида Филатова, Виталия Шаповалова, Николая Губенко, индивидуумов, личностей и одновременно энтузиастов коллективизма, актерской нераздельности.

Анатолий Эфрос за целую жизнь лишь дважды, на короткий срок, в начале пути и перед смертью, имевший собственную театральную крышу и не имевший возможности выбирать, в ЦДТ, Театре им. Ленинского комсомола, на Малой Бронной «лепил из глины», то есть из живого, не всегда совершенного человеческого материала своих актеров – Ольгу Яковлеву, Антонину Дмитриеву, Льва Дурова, Николая Волкова, Валентина Гафта, Геннадия Сайфуллина; Алексея Шмакова и Валентина Заливина (увы, преждевременно умерших), ставшую знаменитой в 1960-е годы актрису на роли мальчиков и девочек – Броню Захарову. Дал «вторую жизнь» Валентине Сперантовой, Людмиле Чернышевой, из великих травести сотворив великих «старух». По-новому открыл маститых и знаменитых Ивана Воронова и Евгения Перова (ЦДТ), Владимира Соловьева и Елену Фадееву (Театр им. Ленинского комсомола.) В согласии с собственными идеями утверждал свой «тип» актера, в котором были магия ритма и интонации, мерцание и музыка «душевных сфер». Уникальность артиста Эфрос создавал даже из его недостатков, обращая их в достоинства.

И столько еще по всей России, в столицах и провинции было этих «гнезд» (Петра Монастырского в Куйбышеве–Самаре, Артура Хайкина – в Омске, Наума Орлова – в Челябинске, Ефима Табачникова – во Владивостоке), актерских коллекций и талантов как части целого, то есть ансамбля, горевших, словно большие яркие свечи.

В советской самодостаточности и замкнутости (не добровольной, но привычной) мы жили в ощущении великолепия русского актера и русской актерской школы, веруя в их превосходство и первородство, несравненность в мире. И мир, казалось, был совершенно с этим согласен.

Славе нашего артиста в «закрытые» советские годы немало способствовали устные и письменные рассказы зарубежных гостей по возвращении их на родину – Жана Вилара, Ива Монтана, Симоны Сеньоре, Жана-Луи Барро и Мадлен Рено, Лоренса Оливье, пристально внимательного к русской актерской школе; Артура Миллера, Питера Брука, объявившего, что труппа «Современника» 1960-х годов – лучшая в мире.

Эдуардо Де Филиппо восхитился питомцем «хмурого мастера» Алексея Попова, бывшим провинциалом, недавним москвичом, Петром Константиновым, который в спектакле Центрального Театра Советской Армии «Моя семья» играл главную роль лучше всех, кого великий итальянский драматург видел в воплощениях своей пьесы.

В хрущевскую «оттепель» со спектаклями Маяковского, возвращенного на советскую сцену,

побывал во Франции московский Театр Сатиры под руководством Валентина Плучека. Был огромный успех, а главную премию Всемирного театрального фестиваля в Париже единственный раз за всю историю нашего театра XX века получил великий комик Владимир Лепко, сыгравший в «Клопе» пролетария-перерожденца, мещанина и хама Пьера Присыпкина, а в «Бане» – советского бюрократа-чинушу Оптимистенко. Скромнейший Лепко сегодня позабыт, как и

его высокая награда. (А сколько шума было бы сегодня, случись подобное!)

Были большие зарубежные гастроли БДТ Товстоногова, когда Смоктуновский – князь Мышкин и Доронина – Настасья Филипповна покорили Париж; длительные, великолепно оснащенные поездки еще доефремовского МХАТа в Англию, Францию и Японию (на государственном уровне, как государственная акция на самых престижных национальных площадках.)

Триумфальные выступления «Современника» в странах Восточной Европы в послеоттепельные годы, гастроли Таганки в «застойные» брежневские 1970-е явили Западу новую актерскую генерацию в России, ни в чем не разочаровав иностранного зрителя и знатоков-профессионалов. Хотя любимовских артистов, систему их игры Европа узнала с опозданием, когда ослепительный пик творчества коллектива был уже пройден, а новации Юрия Любимова в режиссуре и актерском искусстве подхвачены и растиражированы по всему миру.

Каждое время имеет свою специфику почитания актера. Но, думается, немногие из сегодняшних участников европейских и американских фестивалей смогут рассказать о себе то, что испытала великая вахтанговка Юлия Борисова. В Белграде: после представления «Иркутской истории» студенты подняли ее на руки и понесли в гостиницу. В другой раз вручную покатили по улицам ее автомобиль. В 1970-е годы с «Варшавской мелодией» она приехала в Польшу в самый разгар антироссийских настроений. Приехала в Варшаву играть «Варшавянку» (так первоначально называлась пьеса Леонида Зорина) и сразу почувствовала неприязнь к себе. Но вот окончился спектакль, и в уборную к Борисовой вошли ее польские коллеги. Мужчины

В. Лепко – Оптимистенко. Художник Е. Сидоркин.1954

В. Лепко – Оптимистенко (в центре.) «Баня». Театр Сатиры. 1953

опустились на колени и объявили, что будут пить шампанское из туфелек русской гостьи. Поистине театр не знает преград ненависти и нелюбви.

Помню, как сильно удивились, даже возмутились мы, мало что видевшие в мире, привыкшие к аксиоме несравненности русского актерского искусства, когда Анатолий Эфрос вернулся из Америки, поставив там свой едва ли не первый зарубежный спектакль, и объявил собственным избалованным известностью артистам в Театре на Малой Бронной, что американские нравятся ему больше, чем «наши». Эфрос говорил не о школе, методе и мастерстве, а о собранности и строгой дисциплине американцев, об их жизнерадостной готовности работать, о бережении ими времени, но «наши» разобиделись навсегда.

Позже, уже в эпоху открытых границ режиссер следующего поколения Кама Гинкас, преподающий и ставящий за рубежом постоянно, а не спонтанно, как покойные Товстоногов и Эфрос, сказал, что чем больше он по свету ездит, репетирует, учит, тем больше русского актера ценит.

Времена восторгов и легенд, какие еще имеют место быть в «театрально девственной» Америке по отношению к Станиславскому, актерскому искусству старого Художественного театра, отчасти к Мейерхольду и более ни к кому из гениев нашей сцены, вряд ли повторятся ныне, в эпоху трезвого видения и куда более точной взаимной информированности. Но душевно подвижного,

Ю. Борисова – Валька. М. Ульянов – Сергей. «Иркутская история». Театр им. Евг. Вахтангова

Ю. Борисова – Гелена. М. Ульянов – Виктор. «Варшавская мелодия». Театр им. Евг. Вахтангова

искреннего, знающего на сцене упоение полной самоотдачи русского артиста и сегодня чтят в мире. За талант, за то, что выученный одной из лучших мировых школ, на практике он готов нарушить регламент и отступить от канона – сильный не только совершенством, но и пленительными неправильностями игры.

Любят за то, что в советские годы, став материалистом и марксистом, «сплошным безбожником», он не превратился в рационалиста, сохранил в себе старую актерскую веру в наитие и вдохновенье, в непостижимость и тайну, в метафизику творчества, во власть озарений и миражей.

Русского актера ценят за широту, за «горячность сердца», за подвижность, за «эластичность», то есть за способность входить в контакт со многими театральными направлениями, но и подниматься над ними. Его хорошо принимают на многочисленных международных фестивалях. Европейская пресса назвала «великими» и «большими» актеров Анатолия Васильева – Василия Бочкарева, Алексея Петренко, Людмилу Полякову, Альберта Филозова, увидев их в «Серсо» Виктора Славкина. Она не жалеет похвал в адрес вот уже двадцать лет «челночно» работающей на Западе петербургской труппы Льва Додина; «фоменок», постоянно востребованных в Европе и за океаном, которые вчера еще были начинающими и молодыми, а стали великолепными мастерами и имеют за рубежом большой и стабильный успех.

Наших артистов любят занимать в своих русских проектах зарубежные режиссеры мирового класса. С ними пожелал работать немец Петер Штайн, знающий и любящий русский театр чуть ли не больше нас самих, поставивший в Москве семичасовую «Орестею» с Татьяной Догилевой, Евгением Мироновым, Еленой Майоровой, Игорем Костолевским, потрясающей Екатериной Васильевой – трагической Клитемнестрой. *Сомнамбула в залитых кровью одеждах, она выходила на просцениум Театра Армии. Мстительница, исполнившая свой ужасный долг, осуществила давно и страстно желаемое, не обретя ни покоя, ни удовлетворения. Теперь ей незачем жить. Безумие читалось в неподвижных чертах, в бледном, без кровинки лице, в пустом и мертвом взгляде, из которого исчезла даже ярость.* Крови, исступления, беспощадной мстительности оказалось слишком много в роли, и глубоко религиозная Екатерина Васильева от Клитемнестры отказалась. В наши дни подобная проблема для актеров перестала существовать. Многие из них вошли в театр жестокости и крови, соглашаются играть все, вплоть до патологии и непристойностей.

Е. Миронов – Гамлет. «Гамлет». Международная конфедерация театральных союзов

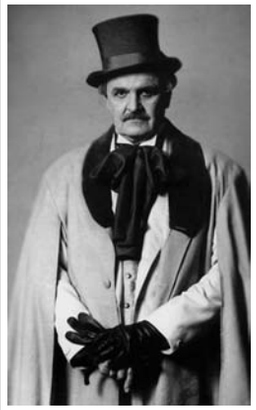
В другом русском спектакле-гиганте Петера Штайна Евгений Миронов (Орест в «Орестее») явился Гамлетом, *мало похожим на Принца королевской крови, но больше – на сегодняшнего юношу с обыкновенным, даже простоватым лицом. Потрясенный подлостями старших, хрупкий и беспощадный, нежный и стойкий, он прятал за юродством и лицедейством боль.*

И пушкинского «Бориса Годунова», имеющего так мало сценических удач за всю свою историю, английский режиссер, ирландец Деклан Доннеллан осуществил с русской сборной труппой, добился большого художественного успеха не только в России, но и по всему миру.

Евгений Миронов сыграл у Доннеллана Самозванца современным политиком-авантюристом, митинговым манипулятором, но еще и талантливым фантазером, мечтателем-плебеем, страстно влюбленным в высокородную панну Марину Мнишек. В ночь перед вступлением в Москву этого обольстителя толпы и честолюбца бьет дрожь не страха, а стыда, мучит грех отступничества от Родины.

Маленькой театральной легендой стала история о том, как получила роль Марины Мнишек в русском спектакле английского режиссера Деклана Доннеллана молодая и мало известная актриса Театра им. К.С. Станиславского Ирина Гринева. *Позвонила, предложила свои услуги, пришла, показалась и – победила уже утвержденную знаменитую исполнительницу. Не победила бы, если бы до того, по собственной воле, не занималась пластикой и танцем у известного хореографа Геннадия Абрамова, не пробыла бы некоторое время в «Школе драматического искусства« у Анатолия Васильева. Марину Гринева сыграла с тончайшим проникновением в польский национальный женский тип. Вдохновительницей мужских безумств, никого не любящей, завороженной желанием славы и власти, из тех польских панн-аристократок, которые в Средневековой Европе одни только и были свободными. Не статуарно-неподвижной, надменной и холодной (как играли ее в «сцене у фонтана» многие из актрис-предшественниц), а стремительной и гибкой, с прямыми плечами, тонкими руками, отведенными назад, словно крылья; похожей на гордую белую птицу, летящую навстречу гибели и мечте.*

Сегодня, когда многого нашей сцене не хватает (полноценной современной драматургии и «хорошо сделанных» пьес, современной по мышлению и образному языку режиссуры; общей культуры, стремления к художественному качеству, а не «антихудожественному» количеству; творческого беспокойства и творческого покоя, и еще, разумеется, д е н е г), мы хоть отчасти, но утешены тем, что продолжает работать великая вахтанговка Юлия Борисова (Кручинина и Патрик Кемпбелл в «Милом лжеце» Бернарда Шоу), п е р в а я на российской драматической сцене, «чистейшей прелести чистейший образец», являя собой пример



Е. Миронов – Самозванец.
И. Гринева – Марина Мнишек.
«Борис Годунов».
Международная конфедерация театральных союзов

Ю. Яковлев – Дудукин.
«Без вины виноватые»
Театр им. Евг. Вахтангова

И. Чурикова –Бабушка.
«Варвар и еретик».
Театр Ленком

вечной молодости; что все еще играет и другой вахтанговский «старший», уникальный Юрий Яковлев; что живет и действует ставшая при жизни легендой Инна Чурикова, плывущая сквозь годы, как светлый корабль; что есть у нас мудрец, поэт, скептический, насмешливый, горький и «детский» Валентин Гафт, и актриса на все амплуа, на все жанры, от трагедии до балагана и даже цирка – Марина Неелова; что по сей день, «держит марку» когорта Ленкомовских мастеров Марка Захарова; трагически умаляясь в числе. (Умер Александр Абдулов, похоронили Олега Янковского. Никогда, видимо, не выйдет на сцену искалеченный в автомобильной катастрофе Николай Караченцов, тотально музыкальный, синтетический артист, бард и танцор, равно принадлежащий театру, эстраде, кино.) Единицы, уникумы и «актерские гнезда»… Последних все меньше. Поэтому нельзя не радоваться, что в пору всероссийской смуты сохранилось собрание первостепенных мастеров Малого театра. Грандиозные старухи и старики щепкинской сцены не доживают, а живут, продолжают работать, берегут память о прошлом и собственное достоинство. *Нигде в необъятной театральной России, а наверное, и в целом мире, невозможно увидеть того, что происходит на сцене Малого театра, когда старейшины играют «Волки и овцы» и «Горе от ума». Вот выплывает девяностодвухлетняя Татьяна Петровна Панкова – княгиня Тугоуховская, и ее мощный альтовый голос заполняет пространство большого зала и сцены. В ритме мазурки, скольжения, порхания возникает крошечная фигурка в капоре и варежках на шнурках. Это Графиня-бабушка – девяностошестилетняя Татьяна Александровна Еремеева приехала на вечер к Фамусову. Вечная девочка! (Как вечная женщина – ее старая кокетка, тетка Анфуса в «Волках и овцах».) Аквамариновые глаза сияют. Ямочки на щеках и подбородке – те же, что и в молодости. И музыкальная речь льется, журчит… А в высоких белых дверях фамусовского особняка уже теснятся другие гости, корифеи Малого театра, еще только восьмидесятилетние, то есть «младшие», почти молодые, – Быстрицкая, Каюров, Торопов, Сергеев… Люди, не пропустите чудеса!*

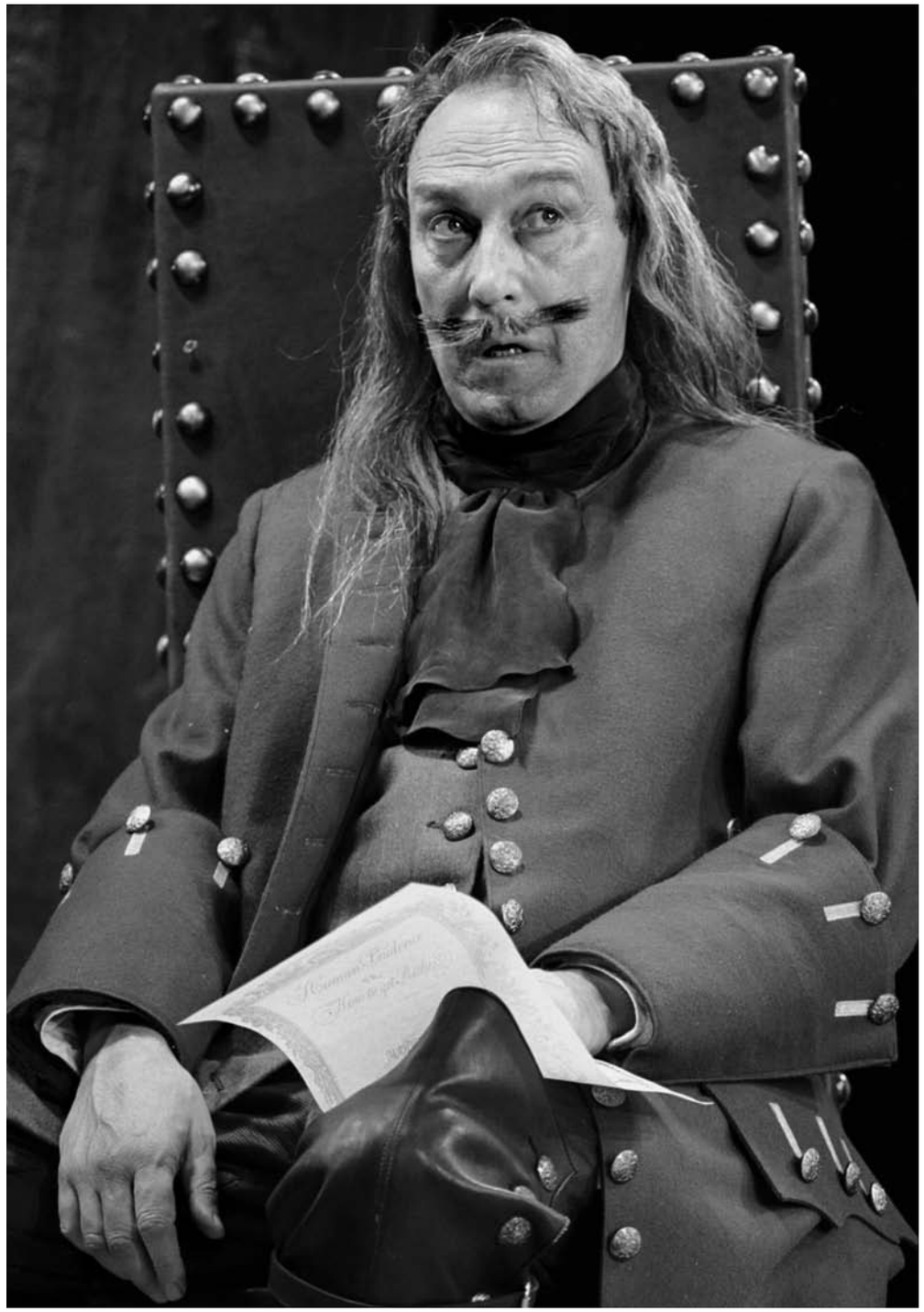
Незаметно, необратимо, но за двадцать лет с начала перемен в России, одни из которых радуют, другие отвращают, жизнь нашего актера сильно изменилась. Семьдесят советских лет он существовал исключительно в системе государственного репертуарного театра. Антрепризы не было. Решись кто-нибудь на подобное – «частным образом» поставить спектакль и соответственно (из рук в руки) оплатить работу исполнителей – немедленно попал бы под бдящее око «фининспекции», а смельчаков-актеров, смельчака-режиссера, вкупе с администратором-устроителем неотвратимо ожидал бы штраф, лишение прав на творческую работу, а в худшем случае (после особенно больших заработков) – тюрьма. Не было «Открытых сцен», экспериментальных площадок вроде Центра современной драматургии и режиссуры А. Казанцева и М. Рощина, ТЕАТРА. DOC или театра «Практика». Актер (за редкими исключениями) не мог, штатно

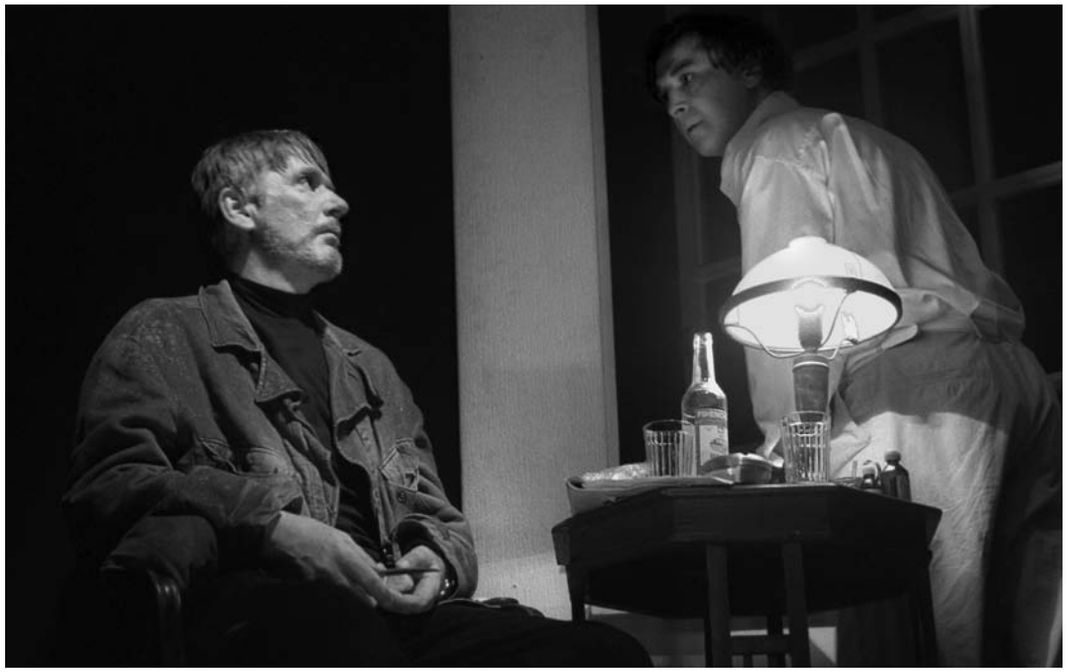
М. Неелова

О. Янковский -
Царь Петр .
«Шут Балакирев».
Театр Ленком

А. Абдулов –
Макмерфи.
«Полет над гнездом кукушки».
Театр Ленком

О. Янковский -
Царь Петр .
«Шут Балакирев».
Театр Ленком





А. Абдулов – Палач,
А. Лазарев – Писатель.
«Плач палача».
Ленком

А. Абдулов –
Макмэрфи,
А. Якунина –Речид.
«Пролетая над гнездом
кукушки».
Ленком

Т. Еремеева –
Элиза Дулитл.
«Моя прекрасная
леди».
Малый театр

Т. Еремеева –
Графиня-бабушка.
«Горе от ума».
Малый театр

работая в одном коллективе, играть роль или роли в другом.

Репертуарный театр уцелел. Ни один коллектив в Москве и Петербурге не закрылся, кажется, и в провинции тоже. Некоторое время назад напугали слухи о театральной реформе, которая вот-вот должна была произойти. Опасная инициатива исходила «сверху». При этом было неизвестно, кто ее главные творцы, кто советчики и почему решение принимается «глухо», без участия деятелей театра?

Суть «реструктуризации» состояла в том, чтобы разделить коллективы на автономные, которые экономически будут предоставлены самим себе (однако, отдавая заработанные излишки в федеральное или муниципальное казначейства) и государственно финансированные, но материально

подотчетные, а следовательно, контролируемые сверху, то есть зависимые, и не только денежно, но и «идейно», по смыслу и содержанию, как в советские времена, возможно, что и по форме. (Даже полузабытое слово «госзаказ» вспомнили.) Оговорка, что разделение произойдет на добровольной основе, никого не утешала. Было ясно, что на неведомую «автономию» решится меньшинство. Большинство останется в привычных государственных структурах и попадет под жесткий контроль.

Театральная общественность «пробудилась в тревоге», возмутилась, «восстала» и многое в реформе было изменено к лучшему. Теперь о ней как бы и замолчали, но она «брезжит» неподалеку, «продавливается» постепенно, в тишине. Очевидно, что государство театр содержать не хочет (за исключением академий-мемориалов и отдельных наиболее прославленных в мире коллективов, например, петербургского МДТ Льва Додина.) Тем более в условиях нынешнего кризиса, который то ли наступил, то ли достиг «дна», то ли еще не начинался.

Если реформа пройдет, ясно, чем все это кончится. «*Большими разрушениями*», – как сказал бы чеховский доктор Астров. В одних случаях – вымиранием театров и массовой актерской безработицей, «пустыми сценами и пустыми стенами», освобождением помещений, вожделенных для прокатчиков-дельцов. В других случаях начнут исчезать художественные организмы, вытесняться коммерческими. Потому что театр с высокими эстетическими требованиями и серьезным репертуаром обеспечить себя не может. Тем более, что в нынешних условиях хозяйствовать он не научился, не стал богаче, если только не получает государственных и президентских грантов. (Богатыми, иногда очень богатыми вдруг оказались некоторые театральные директора и администраторы.)

О. Табаков – Флор Федулыч. М. Зудина – Юлия Тугина. «Последняя жертва». МХТ

Лидер МХТ им. А. П. Чехова Олег Павлович Табаков в последние годы называет себя не артистом и не худруком, а «купцом и дельцом». Бывший глава престижной «Золотой маски», ныне – экспериментального театра «Практика», Эдуард Бояков упрекает театральных деятелей за то, что они не вступили «в рынок». (Не ясно только, есть ли у нас в России «рыночные отношения» и «капитализм», который называют не иначе, как «феодальным», разбойным, диким?)

Сегодня тот театр богаче, у которого помещений больше. Идет жестокая борьба за «домы», за сотни и тысячи квадратных метров, и в театральном деле тот «человек», кто владеет большим «домом», еще лучше – двумя, тремя. «Помещения» не покупают, как следовало бы в нормальных рыночных условиях. Их, как и дополнительные дотации выпрашивают у начальства под громкое имя лидера или по знакомству, по взаимной приязни. «Выморочные» площади (наподобие боярских «кормлений», что бытовали в России еще с допетровских времен) сдают в аренду, не только лишние, но и необходимые. При первой возможности повышают цены на билеты. И теряют лучшую публику: студентов с их мизерной стипендией; старых театралов-пенсионеров; «бюджетников»-гуманитариев с символической заработной платой; ученых-технарей-интеллектуалов из медленно вымирающих НИИ.

Когда большинство российских олигархов первого «помета» (выражение драматурга Л. Петрушевской) и бурно разросшееся чиновничество бессовестны и себялюбивы, к искусству глухи; когда российское меценатство в зародыше, а законов, благоприятствующих меценатам нет, возможна лишь смешанная, компромиссная система обеспечения. Власть, не покушаясь на творческую свободу театра, о б я з а н а делать для него все, что может, оставляя за ним право коммерческой деятельности, свободного привлечения спонсорских средств.

Товстоногову и Ефремову, Эфросу, в трудных думах о будущем уходивших из жизни, выпало несчастье видеть, как слабеет в России программный, репертуарный, идейный, художественный театр. Как теснит его, проникает в него коммерческая антреприза. И неприязненно, жестоко-равнодушно пишет о нем желтая и полужелтая пресса, вещают масс-медиа. В спешке собранные («сляпанные»), возникают мириады спектаклей (говорят, что в Москве теперь около 400 премьер за сезон) – малогабаритных, с дешевым оформлением, по западным бульварным пьесам, со случайным сборным составом исполнителей. И зритель, в особенности молодой, спешит из знакомых больших, «праздничных» залов в театральные подвальчики и подвалы.

Очевидцы рассказывают о депрессии Товстоногова накануне смерти. О том, как мучился Георгий Александрович, предвидя, что созданный им в России XX века театр «живого академизма», уникального ансамбля актеров, театр Человека в ближайшее время будет разрушен. Что если и возродится он, то не ранее чем через 100 лет, когда переменится время, появятся другие люди и какой-нибудь «гений», вроде самого Товстоногова.

Юрий Соломин, руководитель Малого, которому организационное и нравственное разрушение пока не грозит, но у которого есть реальная опасность потерять зрителя, в особенности молодого, сбитого с толку, «перемолотого» нынешней театральной неразберихой назвал срок возрождения через 150 лет. Лидер «Современника», «оптимистка» Галина Волчек – через 50.

Неустойчиво и смутно все вокруг и на российской сцене тоже. И с ностальгической тоской (не одни лишь рутинеры-консерваторы-охранители) оборачиваемся мы в недавнее прошлое. Тогда, во времена «лагерности» и несвободы (но и театральной оппозиции, скрытой неустанной борьбы), Россия имела в е л и к и й театр с в е л и к и м и артистами.

Теперь, когда страна бедна, а материальных соблазнов для людей, в том числе деятелей театра, много (в столицах – еще и возможностей для актера заработать в сферах «околохудожественных» или «антихудожественных», в телевизионных сериалах, антрепризных халтурах и пр.) – актер в массе своей грубеет, пошлеет, вольно или невольно «заимствует» от масскультуры. Не случайно в постперестроечную эпоху более всего пострадал, утрачивает свою сложность, утонченность, одухотворенность, свой трагизм, свое веселье и свою печаль именно русский ансамблевый психологический театр. («*Театр, потерявший врага, грузнеет, мертвеет…*», – сказал японский режиссер-экспериментатор и теоретик, глава знаменитого национального театрального центра Тадаши Сузуки, часто приезжающий в Россию на фестивали и симпозиумы, поставивший у нас «Лира» в МХТ, «Электру» на Таганке у Любимова.)

Остается сопротивляться, верить, ждать… Следуя и в этом Станиславскому, который присутствует сегодня на страницах книг, в том числе и немногих новых (*См.: Соловьева Инна. Художественный театр. Жизнь и приключения идеи. М., 2007*), но которого вспоминают формально, более всего – к юбилейным датам. А он, между прочим, писал не о социально-политических условиях, способствующих возрождению театра (таковые, хоть и не в идеальном варианте, но лет двадцать как в России уже существуют), но о тайне, стечении обстоятельств, благоволении «высших сил»; о животворящей роли таланта и талантов, значении одного отдельно взятого человека, его доброй воли.

«Замечали ли вы, что в театральной жизни наступают долгие, томительные застои, во время которых не появляется на горизонте ни новых талантливых драматургов, ни актеров, ни режиссеров? Но почему-то вдруг, неожиданно природа выбрасывает целую труппу, а к ним в придачу и писателя, и режиссера, и все они вместе создают чудо, эпоху театра»[1].

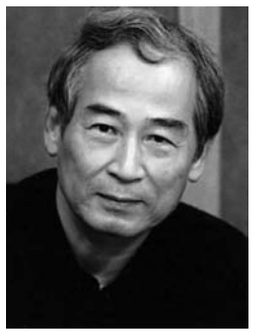
Репертуарные театры защищать необходимо, но трудно. Потому что есть среди них лишние, ненужные, ни творчески, ни материально не оправдывающие себя.

Однако закрыть, уничтожить слабые коллективы – дело простое, но опасное. Ибо Театр – феномен самовозгорающийся и самовозрождающийся. Тайна его возникновения или угасания «велика есть». Пришел же Марк Захаров в театр им. Ленинского комсомола, когда на спектаклях сидело не более тридцати человек, и началась слава Ленкома. А что, если грядущим Захарову или Эфросу некуда будет приходить, негде будет ставить спектакли и собирать свои актерские

Ю. Соломин

Г. Волчек

[1] *Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. М., 1962. С. 66.*



Т. Сузуки

коллекции? В увлечении «прогрессом», в нетерпении и спешке мы все переломаем и на месте театра возникнет нечто несообразное.

Ну, отобрали «место» у многогрешного, безмерно талантливого Анатолия Васильева (сидит за границей, трудится медленно и лениво, премьер не выпускает), но ведь экспериментирующего на протяжении многих лет именно в сложнейшей сфере актерского искусства!.. И чего добились? Перестроенный художником-архитектором, многолетним соратником Васильева – Игорем Поповым белый двусветный зал на Поварской, не только дивной красоты, но и поразительной функциональности, огромных возможностей для постановочных опытов любого рода превращается в заурядную прокатную площадку. Хорошо еще, когда художник Дмитрий Крымов показывает на ней свои спектакли, забавные пластическими, динамическими придумками, монтажами известных текстов и новыми смысловыми акцентами в них. (А то были слухи, что в Белом зале Анатолия Васильева и прилегающих помещениях разместится клуб баянистов.) Маленький театрик Крымова, где играют художники и некоторые из питомцев Анатолия Васильева, не «полулюбители», а профессионалы, набирает силу, обретает признание. Его хочется слушать, как звучащую раковину; смотреть, как детские рисунки, наивные и мудрые, а в словесных коллажах и пластических монтажах отыскивать неоткрытое содержание. Однако есть и опасность. Другой театр, который можно назвать «черным» (воинствующего дилетантизма, агрессивного неуменья), желает втянуть в свою орбиту Крымова, заманить фестивальными огнями, всепроникающей тусовкой, праздником заграничных гастролей, уподобить себе, что, увы, вполне вероятно.

Зрительский бум продолжается с середины 1990-х годов. И в «ненужные» (культурной публике, критике) театры ходит зритель, покупает билеты. Кроме того, в каждом самом скромном театре есть хоть один, но хороший актер, иногда даже два. Их стоит видеть. Умеренные государственные средства, которые власть на искусство дает, а теперь собирается отнять или сократить, бюджета не спасут. Повременить бы с «прогрессом»!.. Американской модели (не французской, не немецкой, не английской, более близких нам) наш театр уже пытался следовать. Слава Богу, остановились… Странно, но в богатой Америке – материально и художественно бедный драматический театр. Участники его не могут себя обеспечить и зарабатывают «совместительством не по профилю». Любопытно, что бы сказали об этом наши корифеи-максималисты, с их требованиями от актера абсолютной профессиональной сосредоточенности, «служения»?

Не начать ли подражать самим себе, собственному театральному прошлому? Ближнему, советскому, имевшему продуманную систему государственного финансирования искусства. И дальнему – времени императорских театров, например, с их «высочайшим» обеспечением, жалованием ведущих актеров, как у действительных статских советников, то есть генералов; многомесячными отпусками, правом на бенефисы, наградами за выслугу лет; пенсиями,

Д. Крымов

Сцена из спектакля «Донкий Хот»

которые позволяли и в старости вести достойный образ жизни.

В переломные эпохи всегда имел место процесс отказа, разрывов, переоценки прошлого. Сегодня он происходит с невиданной безграмотностью и беспримерной резкостью. Политическое, идеологическое прошлое уравнено с эстетическим. Гении ушли. Их место пусто. Натяжение театрального «полотна» ослабело. Оставшиеся лидеры устали и стареют. И потому запомнилось едва ли не единственное за последние годы выступление Петра Наумовича Фоменко на Всероссийской режиссерской конференции, о театре эпохи новой «российской смуты», об актерах и русских актерских школах, о недавнем прошлом и о себе:

«Здравствуйте, товарищи! Островский не боялся этого слова – "товарищи". Хотелось бы также не забывать наши главные до недавнего времени слова – работа, жизнь, вера, божий дар…

Театр не способен что-либо переделать в мире, но имеет очень сильное влияние…

Режиссеры рождаются органично, но всегда вопреки времени. Режиссерская профессия возникла чуть больше века назад. Но режиссер в театре существовал всегда. Дожить, пережить, выжить для режиссуры и актеров безумно трудно…Превышение "лимита" ошибок опасно …

"Империя" МХТ всех под свои знамена подбирает. Но – помнят ли об ответственности за тех, кто приходит? Вот в школе-студии при МХТ объявили прием в "магистратуру". Очень много рождается таких организаций. Магистр – значит посвященный. Срок обучения 2 года. Значит, за два года будут делать "посвященных". А отбирать – с 10-го ноября по 5-е декабря!..

Проект – противное слово, когда говорят о спектакле. Это значит, все наперед знать. Спектакль – это не проект. "Кастинги". "Проекты"… Диффузия языков… А нам бы подумать о том, как сохранить связь с корнями русского театра…

Я ни в чью веру не вмешиваюсь, но хорошо бы создать какой-то круг возле себя…

Горькое счастье – научиться у ч и т ь, а не руководить… Жизнь покажет, кто чей ученик, кто чей учитель…

Наши школы распространяются по всему миру, как раковые опухоли. В основном, правда, по Америке, а не по Европе…

Ученики предадут или не предадут… М.А. Чехов уехал, его предали, это – трагедия. Великим педагогом он стал не в Англии и Америке, а раньше, дома, в России. В эмиграцию повез свои педагогические "наработки" и открытия. Но учил за рубежом, главным образом, "богатых старух"…

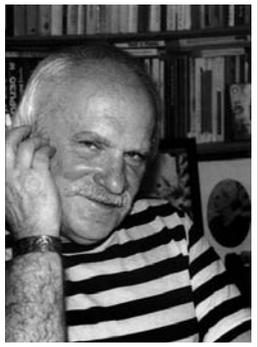
Если мы потеряем то, что было, значит нам делать больше нечего…

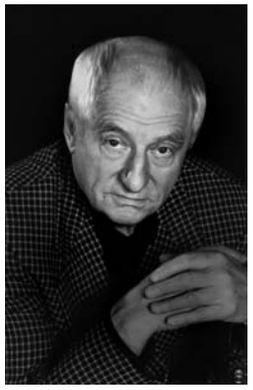
Не надо тащить нас вперед. Это ведь означает быть ближе к смерти. Хорошо бы пятиться спиной, глядеть себе под ноги, помнить о корнях…

Зависти нет. Есть тревога.

Сегодня меру жизни определяет успех. Все мы говорим о деньгах. Потом себе дороже станет…» (Фрагменты – в диктофонной записи автора. *В.М.*)

Репертуарный театр, такой, как он есть в московском Малом и у Петра Фоменко, у Марка Захарова в «Ленкоме», у Льва Додина в петербургском Малом Драматическом театре у Константина Райкина в «Сатириконе»; у Темура Чхеидзе в БДТ (после Товстоногова и Лаврова), у Алексея Бородина в РАМТе, у Галины Волчек в «Современнике» – в жестоких словесных и организационных битвах новой эпохи устоял. Словно в опровержение бытующему в радикальных молодежных кругах мнению о том, что театральным стационарам в России в ближайшее время остается лишь умереть, открылась Театральная студия Сергея Женовача. Собрала (и продолжает собирать) самых талантливых из учеников режиссера в ГИТИСе (РАТИ.) От мецената, пожелавшего остаться неизвестным, в перестроенном, отреставрированном здании бывшей Золотоканительной фабрики купцов Алексеевых (К.С. Станиславского) на Таганке получила великолепный Дом с двумя сценами, большой и малой. Возник один из первых частных репертуарных театров в Москве.





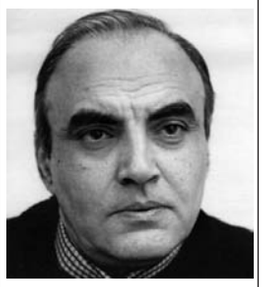
П. Фоменко
М. Захаров
Л. Додин

Защищать театры-стационары нужно потому, что в них собрано и еще не растрачено огромное художественное богатство. В них – больших и малых, камерных – работает г л а в н а я режиссура времени (слабея, старея, болея, уменьшаясь в числе и трудно пополняясь.) В них играет абсолютное большинство актеров всех поколений. И как бы редки ни были сегодня большие театральные потрясения – спектакль или отдельная роль, – львиная их доля приходится на репертуарные театры. (Доказательство тому – даже премии, под разными марками присуждаемые ежегодно.)

Стационарный театр может уступить летучим, «одномоментным» соединениям в открытии нового дарования, потому что талант способен проявить себя везде. (Галина Волчек впервые увидела Чулпан Хаматову не на сцене и не на киноэкране, а в рядовой телепередаче. И ничего не зная о юной актрисе, немедленно пригласила ее в «Современник» на роль Патриции Хольман в «Три товарища» Э.М. Ремарка.)

Однако, становление и развитие, долгую, а не мимолетную судьбу, прочное основание актеру дает именно репертуарный театр. Объемные, сложные роли, развернутые, развивающиеся образы (по которым нет-нет да и заскучают молодые энтузиасты «осколочного», клипового, знакового театра) если и существуют сегодня, то на сцене стационаров.

Судя по высказываниям крупнейших российских, европейских, американских режиссеров XX века,



К. Райкин
Т. Чхеидзе

М. Шашлова – Протозанова,
Г. Служитель – граф Функендорф.
«Захудалый род».
Студия театрального искусства

(*См. трехтомник Режиссура под занавес века, М., 2000–2002*), при всех издержках и «болезнях» репертуарного театра (отягощенность прошлым, переизбыточные труппы, пропущенные судьбы, неиспользованные таланты, медлительность и подозрительность к поискам нового), за многовековую историю мировой сцены ничего лучшего не придумано. Сама идея (из всех других, возможных) представляется наиболее плодотворной. Тем более в России, где стационарный ансамблевый театр достиг высочайшего уровня. Не только «до» Революции, но и в советские годы дал множество великих спектаклей, великих актерских проявлений. Можно вспомнить и об уникальном опыте сопутствующих вспомогательных цехов, пошивочных, бутафории и пр., где трудятся умельцы-мастера, без которых не осуществить не только больших постановочных спектаклей, но и спектаклей культурных, соразмерных во всех частях, – живого актерского творчества и «мертвых» аксессуаров.

Выпускники высших театральных школ сегодня выбирают стационары. Не идут туда лишь те, кого не позвали. Хотя еще в 1990-е годы молодежь боялась театральных академий с их неподвижностью, внутренней гордыней, традициями, возведенными в культ. В жажде самостоятельности, эксперимента, риска молодые устремились в «подвалы и подвальчики». Теперь, на собственном опыте испытав непрочность и скоротечность малых студийных образований, они повернули назад, в традиционные для российской сцены стационарные структуры. Тем более что экспериментировать на стороне, искать и пробовать не возбраняется (как это было в недавнем советском «прежде»), а идея совместительства – не только одновременной, но и равно интенсивной работы в репертуарном театре, в антрепризе, на телевидение, в кино – стала нормой нынешней актерской жизни.

Во многих коллективах с историческим прошлым скопились, играют актеры новых поколений. Так – в Академическом Малом – Г. Подгородинский, В. Низовой, А. Фадеев, О. Жевакина, Л. Ещенко, Е.Базарова,И.Жерякова,С.Потапов, В. Андреева, Л. Милюзина… Так – в Театре им. Моссовета – Е. Гусева, Е. Крюкова, И. Климова, А. Тагина, М. Кондратьева. Л. Волкова. П. Деревянко, В. Яременко, А. Бобровский…

Так у вахтанговцев, два последних десятилетия забиравших из своей школы лучших выпускников, – М. Аронова, М. Есипенко, Е. Сотникова, А. Завьялов, Ю. Рутберг, Н. Гришаева, А. Дубровская, Ю. Красков, О. Тумайкина, Л. Вележева, О. Макаров, О. Лопухов, теперь еще и В. Вдовиченков… Есть еще и Максим Суханов, мощный и странный, загадочный в своих художественных пристрастиях, красавец и атлет с голым черепом, который любит искажать себя на сцене, играть уродов, манекенов, куколболванов, роботов с «птичьими» голосами. После дебюта Суханова в «Стакане воды», в роли поручика Мешема, отнюдь не восторженная, в жизни замкнутая, молчаливая Юлия Борисова сравнила начинающего актера с «идеальным вахтанговцем» Николаем Гриценко. Есть еще и Сергей Маковецкий, суперсовременный и повсеместно востребованный, для которого невозможного запретного, (постыдного,

Ч. Хаматова

непристойного) на сцене и на экране не существует.

Есть невероятный в трансформациях, не знающий ограничений амплуа и жанров, Владимир Симонов – герой, комик, шут… Если всех их собрать, то получится большая, новая вахтанговская труппа вослед за великой прежней. Самые талантливые, которые работают уже достаточное время, получили известность, награды, звания, заняли достойное положение, но не получили «судьбы» в собственном театре. В том смысле, в каком в свое время имели ее Борисова, Яковлев, Ульянов и др. Иные все еще ждут своего часа, шанса, счастья «взметнуть» во всю меру отпущенных Богом и природой сил. Неизвестно – дождутся ли. Не случайно в последние сезоны коллектив покинуло около десяти человек. В большинстве – молодые актеры-

М. Суханов – Дон Жуан.
«Дон Жуан и Сганарель».
Театр им. Евг. Вахтангова

М. Суханов – Сирано.
И. Купченко – Роксана
«Сирано де Бержерак».
Театр им. Евг. Вахтангова

мужчины. «Кормильцы» семей отправились за деньгами и славой. И никто в нынешней ситуации не виноват, ничьей злой воли здесь нет. Такое театральное время на дворе.

Станет ли жизненным, творческим шансом для молодого и среднего поколения вахтанговцев совместное творчество с новым художественным руководителем театра, режиссером из Литвы Римасом Туминасом? Поживем – увидим! Пока же часть корифеев, «старшие» заявили протест, обнаружив в методе и индивидуальности «литовского гостя» угрозу заветам гения-основателя. А «младшие» и «средние», устав от многолетнего кризиса в коллективе и разговоров о «вахтанговском» и «не вахтанговском» (типичных для театров с историей и биографией), встали на защиту режиссера.

У них уже есть первый опыт практической работы с Туминасом. *Им он отдал главные роли в большом экспериментальном спектакле «Троил и Крессида» (по самой длинной и скучной пьесе Шекспира.) Они продемонстрировали азарт и легкость театральной игры, талантливое озорство, способность к преображениям и мистификациям, жанровый диапазон от пародии, иронического комментария до драмы. Совсем молодая, талантливая, музыкальная актриса интонации и пластики, Евгения Крегжде сыграла троянскую царевну Крессиду, сопереживая и смеясь из страшной дали нынешних лет над античной страдалицей. Технически невероятен в словоговорении, в сменах интонаций и ликов был Симонов–Пандар. Корифей огромного актерского хора; бесчувственный циник-судия; неутомимый комментатор-«экскурсовод» в запутанном лабиринте событий.*

А в следующем спектакле Туминаса «Последние луны» оказались заняты старшие вахтанговцы Ирина Купченко и Василий Лановой. Его герой – в прошлом блестящий, властный, эгоистичной человек, – на пороге хоть и комфортабельной, западной, «не нашей», но богадельни. Ее героиня, старуха, – в полубезумии от жизни в пансионе для престарелых.

Ирина Купченко, одна из самых глубоких современных актрис, сыграла старость как проклятие и саморазрушение, как отторжение от людей и неизбежное одиночество. И было в этом неумилительном, трезвом исполнении нечто, выводившее из канона психологической игры. Ранящая «прививка» сегодняшнего времени – в вихревом ритме диссонансных состояний, то взвинченно-радостных, то яростных. И в том, как чуткая к

С. Маковецкий – Хлестаков.
«Ревизор».
Театр им. Евг. Вахтангова

Р. Туманис

Владимир Симонов – Пандар.
Евгения Крегжде – Крессида.
«Троил и Крессида».
Театр им. Евг. Вахтангова

новым «допускам» сцены, на грани натурализма (но не переходя черту), Купченко показывала некрасивость, неряшливость «антисанитарию» старости; патологию возраста, специфику психического, физического, физиологического в уходящем человеке.

Ее старуха невыносима, самодурствует и озорует даже в богадельне. Легко поверить, что она отравляла жизнь семье, и у сына, который не злодей, а обыкновенный делец среднего класса, были резоны отправить мать в дом призрения. Но старуха – живая. Она хочет праздновать Рождество дома и ведет свою борьбу не на жизнь, а на смерть. Роль организована, как борьба. Виртуозно выстраивает Купченко общение-не общение матери с сыном. Старуха знает, что и на этот раз ее не возьмут в «семью», но не хочет знать. Не слушает, не слышит или притворяется глухой. Морочит сына, пугает его, «играет» с ним, принимая разнообразные личины. Улыбка ее то блаженна, то безумна. Нарочно или по-настоящему она теряет память, рвет нить разговора. Человеческая развалина в сером затрапезье (толстые теплые носки, разношенные тапки на негнущихся ногах, поясница обвязана платком.) И вдруг – деловая состоятельная европейская женщина послевоенных лет. Исчезнув на миг, появляется «дамой», знавшей когда-то лучшие времена, хоть и в старомодном, но праздничном наряде, в туфельках и даже с потрепанной, потерявшей пушистость лисой на плечах.

Старуха теперь почти бедна, а сын приехал забрать у нее то, что осталось. И вот, «мобилизовав» волю, она умело торгуется, выговаривает условия. А где-то на самом дне души тлеет ее любовь к сыну, теперь почти бесчувственному, для нее – вечному ребенку. (У Купченко в спектакле великолепный партнер – артист «Современника» С. Юшкевич.)

Изнеможение наступает в финале, когда сын бежит с «поля битвы», получив от матери желаемое, а она, проиграв сражение, одинокая навечно, в смертной усталости вытягивается на бедной своей постели.

Давно не приходилось видеть такой разнообразной, сложной богатой оттенками игры. Радость, надежда, трогательность, злоба, отчаянье, отупение стремительно сменяют друг друга. И не вечный, банальный конфликт обездоленных родителей и жестоких детей развернут перед нами, а более страшное, сегодняшнее. Приходит мысль об обезбоженном мире, где отцы и дети равно одиноки, и младшие забыли о долге, милосердии, жертвенности, а старшие разучились смиряться, любить и прощать.

Следующий спектакль – «Дядю Ваню» Чехова Туминас ставит с Сергеем Маковецким, который долгое время был одной из самых больших надежд Вахтанговского коллектива, который своим театром много был обижен и сам обижал театр, а последние годы почти полностью переключился на кино.

Два полюса, две позиции легко обнаружить в существовании старых репертуарных театров. Одна – оберегания и сохранения традиций, верности себе. Объяснимая в контексте сегодняшних агрессивных нападок не только на политическое, но и на художественное прошлое России. Наиболее органична идея «защиты» для академического Малого театра. Почти в каждой европейской стране – во Франции, Германии, Англии – есть такие театры-реликвии, с великой историей и великими заслугами перед нацией. Однако тянуть нить

И. Купченко – Мать.
С. Юшкевич – Сын.
«Последние луны».
Театр им. Евг. Вахтангова

прошлого непросто. Мало восклицать: «Мы – щепкинцы-мочаловцы!» или «Мы – вахтанговцы!» Ибо повторить традицию, скопировать ее невозможно. Хотя бы потому, что никто из ныне живущих не видел ни ее зарождения, ни ее расцвета. Отзывы и описания очевидцев, воспоминания мемуаристов – «старинных» актеров, родоначальников традиции не помогут. Панкова и Быстрицкая играют сегодня не так, как Гоголева и Пашенная, а Еремеева – не так, как Рыжова. Не лучше или хуже, а по-другому.

Можно скопировать и даже через поколения воспроизвести режиссерскую мизансцену. Но таинственная сфера актера ничего вторичного не допускает, даже если образец прекрасен. Чем больше стараться, тем смешней и нелепей получится. Театр-памятник (так часто называют нынешний Малый) звучит как нелепица, нонсенс.

Приходит человек другого времени, рожденный в XX веке, со своей биографией, опытом, культурой, судьбой, и в самом традиционном спектакле «обречен» играть по-новому. Повторить великих стариков ему не удастся, но со временем он сам имеет шанс стать великим стариком. Речь может идти лишь об усвоении общих принципов, «зерна» традиции. Станиславский писал об этом «зерне-зернышке», о «капризах» традиции, о том, что

«она перерождается, точно синяя птица у Метерлинка, и превращается в ремесло, и лишь одна, наиболее важная крупинка ее сохраняется до нового возрождения театра, который берет эту унаследованную крупинку великого, вечного и прибавляет к нему свое новое. В свою очередь и оно несется следующим поколениям и снова на пути растеривается, за исключением маленькой частицы…»[2].

Известно, с какой страстью отстаивал уникальность Малого театра Александр Иванович Южин, повторяя, что «Театр – это актер, это актеры, это труппа», недоверчиво относясь к режиссерской профессии, возникшей на пороге XX века, признавая за ней лишь внешнюю, «материальную», обстановочную функцию, боясь вмешательства в таинство творчества актера. Но какого актера он имел в виду? Всех и каждого? Или избранных, лучших? Южин говорил об актере-творце, о «художнике, которого трогать нельзя», о «носителе тайны», то есть наивысшем актерском типе. Когда же с ролью не справляется обыкновенный, средний актер, «режиссер поможет ему подкрасить труп». Но ведь и Станиславский считал, что гениям и талантам его «система» не нужна.

Лидер Малого театра в 1900–1920-е годы был странным, необыкновенным консерватором, консерватором-диалектиком. Ошибка думать, что он только и делал, что защищал прошлое Малого театра и его традиции. Умный, высококультурный человек, пламенно до конца жизни веривший, что истинная «красота в правде», он свободно и непредвзято размышлял о новом и старом в искусстве своего театра. О том, что «обновляться мы должны всегда, иначе мохом порастем»; что «многое из старого удержалось не по заслугам», а «старые драгоценности» зачастую ставят на одну доску со «старым хламом», что «старая гниль по инерции проникает» на сцену, а многое из нового вошло «только потому, что оно новое».

Со знанием дела он говорил о «великой художественной сумятице» 1900-х годов; с горечью – об одиночестве Малого театра и необходимости упорным трудом восстанавливать его пошатнувшуюся художественную репутацию. (Малый театр и сегодня достаточно одинок.)

В начале XX века он говорил так, что это осталось верным и в настоящее время. Например, об опасности «заигрывать великие пьесы», которым иногда «надо просто дать <…> отдохнуть». О том, что «выхолощенный быт» для сцены так же плох, как и модный лозунг «Смерть быту!». Об «аристократизме» актера академического театра. О малой цене «внешнего успеха» и «массовых», «стадных» оценок. О том, что артист не должен бояться жестоких «приговоров» черни, в том числе и критики, слушать только то, что «приняла его душа». Величайший практик театра, на собственном опыте знавший, что литературные шедевры на сцене редки, Южин утверждал, что чем ниже уровень драматургии, тем выше должно быть актерское мастерство, а Малый театр вообще держится «на исключительном блеске исполнения»[3].

По существу, он говорил о том, что спектакль традиционной, то есть уже опробованной, устоявшейся во времени формы должен

[2] *Там же.*

[3] *Южин-Сумбатов А.И. Воспоминания. Записи. Статьи. Письма. М–Л., 1941. С. 22,136,129.*

А. Потапов – Городничий. Л. Полякова – Городничиха. «Ревизор». Малый театр

строиться на огромных актерских величинах. Иначе он скучен, бесполезен.

Именно такой тип актерского спектакля, как собрания первоклассных талантов и совершенного мастерства, защищает Юрий Соломин, режиссерской работой увлеченный в ущерб себе – большому актеру, ныне играющему мало. Именно так он ставит «Ревизора» – силами сплошных народных артистов, мастеров – Александра Потапова – Городничий, Людмилы Поляковой – Городничиха, Эдуарда Марцевича – Хлопов, и др. Не переписывая и не искажая текста, а лишь отчасти сократив его. Не навязывая радикальной (разрушающей, «отменяющей» пьесу) концепции. Ставя не «версию» (как это бытует во многих сегодняшних театрах), а великую комедию, безмерно ценя ее. Очарованный ее «старинностью», Соломин помнит о том, что в России она вечна. Помнит также и ее водевильные истоки, потому наделяет спектакль легкостью. В пьесе (а не помимо, не «поодаль» от нее), в «грозовом» сгущении человеческих типов открывает новые смыслы, возможность новых актерских прочтений. *Наверное, никто прежде с такой очевидностью, как Потапов, не играл Городничего – провинциального, «лидера» по-своему незаурядного, деспота и мздоимца, породить которого могла одна лишь российская глухомань, бесконтрольная, алчная, неистребимая, затаившаяся в необъятных пространствах империи. Думается, никто прежде не играл так Городничиху, как Полякова, – пышной, словно столепестковая роза, грешницей и мечтательницей из захолустья, готовой к приключениям, привлекательной, соблазнительной и далеко не отжившей свой женский век, задыхающейся в отнюдь не невинных грезах о «герое». И попечителя учебных заведений Хлопова не играли так, как это делает Марцевич. В буквальном созвучии с фамилией персонажа, он постоянно «х л о п а е т с я» в обморок от страха, бесспримерный, тотальный трус, который вкрадчиво наушничает, элегантно пакостит недругам-соратникам.* При нынешнем всеобщем увлечении театральной «новизной» четырехчасовой «Ревизор» пользуется огромным зрительским успехом, имеет сплошь хвалебную прессу.

Из всех руководителей старейших российских театров Соломин чаще других, откровенно, страстно, «неосторожно» заявляет о верности традиции, трактуя ее широко, как аналог великой российской театральной культуры, угрозу которой он чувствует, о будущем которой в нынешние времена разрушений и разрывов думает неотступно.

Недоброжелатели Малого театра (которых сегодня немало) придираются к словам, вырывают их из контекста, рассматривают старейший русский национальный коллектив как «памятник в камне» или еще хуже – как «театральное кладбище».

Декларации и слова всегда беднее реальности. Из того, как складывается жизнь Малого театра за последние десятилетия, отнюдь не следует, что он живет, погрузившись в прошлое. Не исключает нового на своей старинной сцене, в том числе и новой режиссуры, но допускает лишь однопрородное и достойное себя. (Ругаться матом, демонстрировать на «святых подмостках» человеческие извращения, патологию здесь не позволят.)

Несколько лет назад произошел и на годы продлился контакт с режиссером со стороны, питомцем ГИТИСа (РАТИ), учеником Петра Фоменко – Сергеем Женовачом, в высшей степени плодотворный для коллектива в целом и для актеров, в особенности. Спектаклями «Горе от ума», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Мнимый больной» старейший Малый отдал дань современной «авторской режиссуре». В новых по форме и смыслу актерских работах (Юрий Соломин – Фамусов; Василий Бочкарев – Грознов и Арган; Евгения Глушенко – Барабошева и Беллина; Людмила Полякова – Фелицата; Людмила Титова – Туанетт; Александр Клюквин – Дворник и брат Аргана; Глеб Подгородинский – Чацкий, Платон Зыбкин, Валер; Ольга Жевакина – Поликсена и Лиза) – проявилась живая эластичность старейшей актерской школы, которая хорошо учит своих питомцев азбуке и основам актерского мастерства. Юрий Соломин за роль Фамусова в «Горе от ума»; режиссер и главные исполнители «Правды хорошо, а счастье лучше» были удостоены Государственной премии России. «Мнимый больной» получил главную национальную премию «Золотая маска». Для Женовача встречи с Малым театром стали чередой побед. Нигде он не был так изобретателен, так ярко театрален, как здесь. (В его собственной студии актеры играют по «внутренней правде», исповедально, существуют в ансамбле «по Станиславскому», друг для друга, от души к душе.) Неудивительно, что Женовач нашел взаимопонимание с талантливой молодежью Щепкинского дома, ему послушной, им увлеченной. Удивительно, что сомневаясь, опасаясь, сопротивляясь поначалу, его поняли и

приняли корифеи. В больших и малых ролях он ни в чем не умалил их яркости, не утеснил самобытности и природного актерского «своеволия».

Юрий Соломин в новом «Горе от ума» сыграл Фамусова так неожиданно, на таком уровне мастерства, что его работа займет достойное место в сценической истории роли. Живым человеком своего времени, хозяином дома и хлопотуном, барином, но прежде всего – отцом подросшей дочери. Не старец, мужчина во цвете лет, он полон сил и желаний. Домогается служанки Лизы, подпрыгивает легко, чтобы закрыть отдушину старинной, белой, с античной вазой на верху печки. Намереньем режиссера было поставить не социальную, не гражданскую, а семейную драму. За спиной подвижного, красивого, нестарого Фамусова–Соломина – семья, дом, домочадцы, родственники, его мир. Он потому душевно весел и не спешит гневаться на «странника» Чацкого, что чувствует себя крепко стоящим на земле, в привычном, любезном его сердцу мире. Он человек дела, извлекаемой всеми способами пользы – для себя, для дочки. Для этого не грех и подсуетиться, полебезить перед возможным зятем, будущим генералом Скалозубом. Прагматик и гедонист, он с удовольствием «вкушает» радости жизни. Сладострастие его к молоденькой служанке откровенно, но не безобразно, потому что грациозно. Так вели себя поколения его дедов и отцов. В роли (не «сыгранной», а «созданной» актером») оживают стиль и психология «старинного века». Этот Фамусов – барич и барин по крови. И в домашнем

С. Женовач

Сцены из спектакля «Правда хорошо, а счастье лучше». Малый театр

Сцена из спектакля «Мнимый больной». Малый театр

затрапезье привлекательный, он элегантен, изящен, одевшись для вечера. Фрак сидит на нем, как перчатка по размеру руки. Бриллиантовая звезда у горла сверкает, крахмал манишки снежнобел. И он так ловок, ладен, невысокий и гармоничный. Перемещается по сцене, быстрый и легкий, порхает, словно черно-белая бабочка. И седина, и румянец ему к лицу.

Соломин присутствует в спектакле как сгусток комедийной энергии, как выдающийся характерный актер. Тем подлинней его катастрофа в финале. Он страдает до отчаянья, мечет громы, разражается криком и удручен, сломлен, опущенно сидит в кресле. Жалуется в страхе перед оглаской, любящий отец, озабоченный репутацией дочери, которую вот-вот сжует, перемелет стоязычная московская молва.

Горьковские «Дети солнца», поставленные другим приглашенным режиссером, Адольфом Шапиро, тоже стали серьезной художественной акцией, во времена повсеместного разрушения ансамбля – подлинно ансамблевым спектаклем оттенков, намеков, полутонов, пауз. Весь белый (художник Ю. Ковальчук), как будто бы реющий в воздухе, растворяющийся в дали лет, кому-то он даже показался мхатовским, а не Малого театра. Новый «Вишневый сад» 1900-х, канунов первой русской революции. Умирающий дом, расползающийся

Ю. Соломин – Фамусов. «Горе от ума». Малый театр

Ю. Соломин – Фамусов. Г. Подгородинский – Чацкий. «Горе от ума». Малый театр

быт. Первые еще до «большой крови» человеческие жертвы – смерть одного, безумие другой, катастрофа третьего, которому после «на-

Сцена из спектакля «Дети солнца». Малый театр

бега» черной сотни уже не запереться в лаборатории с колбами, не продолжить опытов создания идеального живого существа… Актеры среднего и младшего поколений старейшей сцены неожиданно проявили свою способность к интеллектуальной, утонченной в подтекстах и умолчаниях игре. В смене и варьировании жанров (от драматической тишины, трагедийного напряжения к комическим, трагифарсовым «протуберанцам-взрывам») они сыграли смешных и трогательных людей, обыкновенных и прекрасных, смертных и хрупких; глухих к происходящему, не слишком счастливых. *Все живут в маяте и озабоченности своими отношениями, не высказанными чувствами, грезят на краю бездны. Прекрасная Елена – Светлана Аманова страдает оттого, что муж ее не замечает. Кустодиевской яркости, «телесности», сочности купчиха Мелания – Евгения Глушенко (восходящая к типу сегодняшних деловых женщин, «бизнесменш», «торгашек») сражается за ученого химика Протасова то ли от страстной любви, то ли потому, что возле него чистым человеком надеется стать. Нянька – Людмила Полякова сильными своими руками, привыкшими к труду, безнадежно пытается удержать дом. Художник Вагин – Глеб Подгородинский, «не гений», продолжает любить Елену и рисовать даже во время погрома. Одна лишь Лиза – Людмила Титова слышит «космические гулы». Тонкая, словно хлыст, «режет правду». Стремительно, и раз, и другой пересекает пространство сцены, как птица перед грозой, внезапно появляется, внезапно исчезает, пророчествует, подобно новой Кассандре, и, испытав последний удар судьбы, погружается в безумие.*

Федор Протасов – Василий Бочкарев, ученый, о котором не слышал никто, кроме ближайших соседей по загородному дому; генеральский сын с университетским образованием, изобретающий гомункулуса в домашней лаборатории, почти на даче, вдохновенно сосредоточен на опытах. Актер играет странного «метафизического» человека, не исследователя-рационалиста, а скорее поэта, в котором философия и поэзия, как и всегда у русских мечтателей, смешались и нераздельны, а чудачество отзывается пленительной детскостью. Свободный в обращении с горьковскими афоризмами, с отвлеченными текстами про науку и светлое будущее, Бочкарев играет драму необыкновенного человека и комедию самообмана насчет мира и людей, которым еще долго предстоит оставаться чернью. Его Протасов – весь живой, нелепый и прекрасный, благородный и жестокий, добрый и беспощадный, незрячий и умный, виноватый без вины. Эгоцентрик-интеллектуал, готовый осчастливить мир своими открытиями, в финале он падает под ударами громил. И подымается, превозмогая боль, но не в гневе, а в недоумении… Ужасный вопрос: «За что?» – который столько раз на протяжении кровавого «лагерного» XX века будет задавать русская интеллигенция, повисает в воздухе…

Совсем другая история – в петербургском Александринском, которым вот уже семь лет руководит всегда пребывающий в центре внимания и споров Валерий Фокин. Профессионал высокой марки, оригинальный постановщик, любитель сценических метафор, выдумщик и сочинитель «форм»; последователь Мейерхольда (как пишут его сегодняшние биографы-толкователи); глава экспериментального Центра в Москве, не забывающий, однако, и своих вахтанговских корней (окончил режиссерское отделение Театрального института им. Б.В. Щукина.) По всем признакам – режиссер-радикал. От нынешних молодых «экстремистов» сцены отстоит поколения на полтора. В отличие от них много знает, много видел. С ними не смешивается. Существует отдельно. Ими нисколько не очарован, к их творчеству безбоязненно (поперек моды) критичен.

Известно, что Фокин принял Александринский театр в стадии предельного развала. Не было ни публики, ни сколько-нибудь заметных спектаклей, ни актеров. Корифеи умерли. Новые не народились. Преемники – еще со времен Игоря Олеговича Горбачева, выдающегося актера и очень плохого руководителя, – влачили жалкое существование.

За семь лет Фокин (отличный администратор, современный деловой человек) успел многое. Фигурально и буквально поднял театр из руин, великолепно отремонтировал историческое здание Карло Росси, открыл на верхнем этаже замечательный по экспозиционной культуре Музей.

Он выпустил несколько заметных спектаклей. Регулярно проводит международный театральный Александринский фестиваль. Привлек к работе известных европейских режиссеров. «Чайка» авангардиста и экспериментатора, нынешнего польского классика Кристиана Люпы (где Нина и рабочий Яков поочередно купаются в озере, то есть в целлофановом резервуаре с зеленой водой; Треплев в финале не стреляется, а остается жить; последний акт пьесы оборван и заменен печальным шансоном о том, как человек возвращается в город, где живет

его прошлое, а Нина и Треплев слушают песенку, лежа, голова к голове и болтая в воздухе ногами), – при всей своей странности произвела сильное впечатление. «Умершим пространством» – урбанистическим пейзажем после мировой катастрофы. (На сцене не дачный театрик Треплева, а покосившая водокачка или «хозяйственное сооружение» из железных балок.) Красной стеной, которая вдруг появляется и падает, «словно кровавая гильотина», отсекая половину сцены. Новыми «отношениями с физическим временем»[4] – не с конкретным чеховским и его героев, а прошлым человечества. Атмосферой «мучительно наболевшего». И тем, как играют актеры, общаясь друг с другом и аппелируя к зрительному залу, прося у него понимания и поддержки; откликаясь на слова и поступки партнеров и загораясь от них, но еще – исходя из собственного «чувственного опыта», из той внутренней боли, которая есть каждом, и которую призывал искать воспитатель актерских поколений Люпа. (Петербургский режиссер Андрей Могучий, соратник Фокина, у польского классика тоже учился.)

В Александринский театр вернулся зритель. Вернулась критика, не только «желтая», дилетантская, но и немногие оставшиеся профессионалы. Они к спектаклям Фокина относятся «неоднозначно», как принято говорить у пишущей братии, «сложно». Но, как в старое доброе время товстоноговского БДТ, все премьеры Фокина посещают, за работой его театра следят. Переменилась жизнь театра и актеров. И, наверное, прав Алексей Бартошевич, сказавший, что Валерий Фокин дал Петербургскому Академическому театру Драмы «новое дыхание», новый воздух.

В сравнении с эффектным существованием нынешней Александринки, Малый, никогда не знавший резких падений и катастроф до полной потери себя, живет тихо, почти патриархально, с соответствующим Академии достоинством и неспешностью. Премьеры – очень хорошие, хорошие и плохие, – выходят. Критика хвалит и ругает (однако, без брани, уважительно.) Большой зал в здании на Театральной площади неизменно полон. Зарубежные контакты имеются – с Италией, Японией, Финляндией… И в ежегодные заграничные гастроли от Хельсинки до Милана, до Сеула ездит. Есть Музей с двумя филиалами, с уникальным собранием документов. На их основе, на телевидении уже не первый год существует (и пополняется) портретная галерея выдающихся актеров, тех, что были, и кто работает сейчас. И книги о Малом театре, его актерском искусстве регулярно выходят.

Старейшее Щепкинское училище, которое Малый бережет и сохраняет, из которого черпает главные свои актерские кадры, крепит связи с европейскими театральными школами. Проводятся международные обменные показы студенческих спектаклей, а дома, в Москве – мастер-классы ведущих актеров знаменитого театра Пикколо ди Милано, например. И все это совершается без шума, без широкого оповещения «общественности», без рекламы, в небрежении к законам нынешнего пиара, – а потому якобы и не существует!

[4] *Гарусова Елена. «На взлете страданий».// Коммерсант, 2007, 18 сентября.*

Фестивали под эгидой Щепкинского дома тоже проходят. «Островский в Доме Островского» – чтобы показать в столице спектакли российской театральной провинции, с которой исторически сложилась особенно крепкая связь. Три года назад под эгидой Малого театра возник региональный, скромный, теперь уже всероссийский актерский Фестиваль памяти великого русского артиста Н.Х. Рыбакова на его родине в Тамбове. Есть еще и фестиваль русскоязычных театров ближнего зарубежья в Махачкале. А вот Международный фестиваль Малого театра «подзавял», и неизвестно, возродится ли. Отсутствие дополнительных средств и неумение их добывать, выпрашивать у власти, нерасторопность, неинформированность некоторых деятелей стали тому причиной.

Увидеть разницу между сегодняшними Александринским и Малым нетрудно. В одном – культ памяти, верность прошлому. (Иногда – чрезмерные, тормозящие живой процесс.) В другом – сплошной эксперимент и поиск, ни грана академизма, какой-то уж слишком резкий разрыв с тем, *что* было и *как* было в Александринке.

Личность руководителей, художественные индивидуальности Соломина и Фокина, их склонности, пристрастия, крайности устремлений (у одного – в сторону актерского, у другого – режиссерского театра) в сегодняшней жизни старейших национальных коллективов имеют первостепенное значение. Расхождение, невольное противостояние очевидны. Малый театр неизменно хвалят за великолепную труппу и ругают за отсутствие режиссуры, слабую связь с современностью. Фокина – за резкость разрыва с традициями Александринской сцены, за рационализм и холод его «сложносочиненных», «режиссерски-властных» спектаклей, за умаление в них свободного пространства для актера.

Расхождения имеются, но поводов для конфликта нет. Однако кому-то хочется столкнуть Соломина и Фокина лбами. «Новая критика» отдает предпочтение петербуржцам, как более живым, подвижным, «рисковым», почти европейцам, а Малый театр записывает в архаисты и консерваторы.

Между тем, исторически эти театральные побратимы, сверстники-долгожители всегда были разными и в XIX, и в XX веке. П.А. Марков в начале 1930-х пытался составить их сравнительную характеристику. До советского времени не дотянул, оборвал в предреволюционные 1900-е, но парадоксы совпадений-несовпадений, плюсы и минусы каждого назвал удивительно верно. Он написал о монолитности, цельности Малого, об «*особом едином стиле русского реализма и особом языке, которым говорило его искусство*», о благе стабильности, которая отличала его двухсотлетнюю историю, не знавшую катастроф и ужасов самоуничтожения, лишь медленные спады и постепенные восстановления. Малый искони был ближе «*к кругам либеральной интеллигенции*», с учетом ее требований, сопротивляясь «*императорской конторе*», выстраивал свой репертуар.

В Александринском «*всегда существовало несколько сценических направлений*», «*глухая и скрытая велась внутри театра*

борьба». Они «*ярко противостояли*» друг другу – «*торжественный*» Каратыгин с его «*мерным и пышным актерским искусством*» и «*острый и трогательный*», первый на российской сцене певец «бедных людей», великий Мартынов. «*Спокойный и точный*», «*мастер сценического рисунка*» Самойлов и психолог-гуманист, «*мучительный и тревожный*» Васильев. Позже появилась Савина, с ее «*новым и ошеломившим всех*» мастерством, «*прекрасной характерностью*», и «*редким знанием*» жизни; Давыдов, «*сочетавший сентиментальность*» с «*предельной технической виртуозностью*»; «*стихийный*» гений Варламов…[5] Играя на одной сцене, они «*противополагались*» друг другу, редко образуя ансамбль. Величайшие авторитеты, огромные таланты, они были любимцами власти, помещавшейся неподалеку, на Дворцовой набережной, на Невском, и потому – влиятельными фигурами. В чиновном Александринском театре, «*императорском*» не по одному только названию, постоянно создавали поле бурления и напряжения. Косный, официозный, ремесленный (засоренный куда более, чем в Малом) репертуар их не удручал. Они знали цену своему «*ошеломительному*» мастерству, которое все преодолеет и на пустом месте сотворит шедевры. Борцов и демократов среди них не оказалось. Трагическая бунтарка 1900-х Вера Комиссаржевская на счастье или на горе себе ушла, остался лишь «*социалист Его Величества*», по ядовитой аттестации умной Савиной, – Николай Ходотов.

Они не создали (не хотели, не могли создать) «коллектив», «монолит», актерский Дом, Семью, как в Малом театре. История их театра состояла из крушений, «полусмертей» и возрождений. Но сквозь разрывы и трещины несогласий, взаимоисключающих влияний время от времени могла проникнуть новизна. В этом смысле «театр императора» (что повелось с правления Николая I), еще и самый европейский театр России, Александринский, как структура был более открыт эстетическим новациям, чем демократический, благородно просветительский, почти автономный Малый. Трудно вообразить, чтобы туда мог прийти новатор, экспериментатор, «человек мира» Мейерхольд, хотя у обоих коллективов был одинаковый возраст и общий директор В.А. Теляковский. (Однако, по одной из легенд, после закрытия ГОСТиМа в 1938 году, обреченного режиссера позвал в Малый П.М. Садовский. Были на то серьезные творческие причины? Или «правнук» из гениальной актерской династии и тогдашний руководитель Щепкинского дома поступил так неожиданно из человеческого благородства, христианского сострадания к «упавшему»? Теперь уже не узнать.)

Думается, что и в нынешнем Малом едва ли возможен Валерий Владимирович Фокин, при всем искреннем к нему уважении. Другая «метафизика» актеров, их самоощущение, историческая память.

П.А. Марков пишет, что Мейерхольд в Александринском мечтал о «театре классического мастерства»[6], но не смог, не успел осуществить желаемое. В доказательство его контактов с актерами всегда вспоминают Ю.М. Юрьева – Дон Жуана и Арбенина в «Маскараде». Иногда – К.А. Варламова.

[5] *Марков. П.А. «Об Александринском театре. (К 100-летию. Театра» // Марков. П.А. О театре. Из истории русского драматического театра. Т. 1. М.,1974. С. 203–206)*

[6] *Там же. С. 208*

«Ему нужен был этот танцующий, не его актер, каким был Юрьев (я его видел, ему было за пятьдесят, но пластика была великолепная), для того, чтобы получилось: мотылек над бездной. И нужен был Головин – в его лучшем виде, абсолютной декоративности, – чтобы были в нем прорывы, сквозь Головина: синее, абсолютно синее ночное небо, с одной яркой звездой. Или, когда Дон Жуан проваливался – пламя – абсолютно головинское пламя. И Варламов ему был нужен, как и Юрьев. Если бы был актер мейерхольдовский, каким был, например, Горин-Горяинов – прекраснейший, незаслуженно без большой славы актер – этого эффекта не было. Невозможно было бы: мотылек над бездной»[7].

Через Юрьева, Варламова (равно как и Головина) Мейерхольд искал контактов с началами и основаниями Александринского театра, с его актерской громадой. Возьми он более близких себе по типу, по стилю игры артистов, вроде упомянутого Горина-Горяинова или даже Ходотова, обуянного социальной и эстетической новизной, готового к экспериментам, некоторых других, два его «классических» шедевра не вошли бы так органично в «дела и дни» Александринской сцены, не вписались бы в его историю; вне актера, без актера не дали бы потрясающего соответствия александринскому имперскому стилю.

Но это были хоть и впечатляющие, но единичные примеры. Все время своего пребывания в Александринском театре Мейерхольд оставался одинок. Корифеи смеялись над ним (как Савина); возмущались и бунтовали (как Рощина-Инсарова); сочиняли анекдоты в адрес «новатора» или требовали себя «стилизовать».

Валерий Владимирович Фокин, через столетие принимая там же должность художественного руководителя, на первой же репетиции «Ревизора» объявил, что «сделает ставку на актерскую традицию Петербургского Александринского театра».[8]

Насколько это сложная и на сегодняшний день далекая от решения проблема, и как она остро стоит перед Петербургской Академией, невольно продемонстрировали большие московские гастроли 2008 года, на которые Фокин привез три своих спектакля – «Двойника», «Женитьбу», «Живой труп»; «Иваны» режиссера Андрея Могучего и «Чайку» Кристиана Люпы.

Гастроли вызвали огромный интерес в столице, имели несомненный зрительский успех и внушительный успех у критики. Но не актеры, а режиссер привлек наибольшее внимание. О нем, о его «графических» спектаклях «холодно-отстраненного тона» спорили, его превозносили, по его поводу сомневались, отвергали решительные переделки («ломку») знаменитых классических пьес. Фокин, а не актеры, главенствовал, «преобладал», заставив персонажей гоголевской «Женитьбы» целый акт кататься на коньках; расположив действие «Живого трупа» на лестничной клетке, в двух уровнях – на верхнем, барском этаже и внизу, в решетчатой камере, похожей на тюремную, где большую часть времени находился Федя Протасов. Старый петербургский лифт был помещен в центре конструкции. Его кабина скользила между верхом и

[7] *Громов. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 217.*

[8] *РИА «Новости». С.-Петербург. 2002, 15 апреля.*

низом. В ней и стрелялся главный герой.

Ленинградский театровед Елена Горфункель, горячо принявшая и одобрившая спектакль, «нечаянно» написала (и это читается в строках выразительного зримого воспроизведения), как именно обстоит дело с актерами, действующими в декорации, которая занимает *«нескромно важное место. Это огромная лестничная клетка с лифтом, переплетением лестниц и ажурными решетками. Чугунная красота оплетает полутемную сцену, распространяясь во все стороны. Сценическое воспроизведение литейного мастерства, выпуклый цветочно-лиственный декор – на первом плане, это собирательный образ Петербурга»… «Там, где светлее, наверху – жена Лиза, соседи, родственники, гости».*[9] (Одна из лучших работ художника Александра Боровского за последнее время.)

Есть освещение, и потому можно рассмотреть тонкую, высокую, худую, в домашнем затрапезье Лизу Протасову, которая мечется, размахивая длинными руками, и похожа на взрослую Наташу Ростову, выросшую из пленительной чудо-девочки многодетную мать с пеленками и заботами. Лиза похожа и на графиню Софью Андреевну Толстую, какой она возникает со страниц своих «Дневников», осуждаемая и многими нелюбимая, в вечной яснополянской маяте-каторге.

Мы можем рассмотреть измученное лицо, почувствовать взвинченность женщины, у которой болен ребенок и от которой ушел муж, оскорбив не первой изменой и проиграв в карты «семейные» деньги.

В недописанной Толстым пьесе многие мотивировки смутны, но, судя по такой Лизе, можно предположить, что Протасов бежит от некрасивости, скуки, инерции быта, от фальши изжившего себя брака, оттого, что страсть умерла, превратилась в привычку. Мотив социальной лжи, важнейший в прежних постановках «Живого трупа» и в советских толкованиях пьесы, у Фокина отдан не людям, а материальной среде, присутствует в контрастах этажей – нищего, подвального и верхнего, богатого, «эстетного».

У актрисы Марины Игнатовой есть пространство и место для игры. Природные свои данные – прекрасную фигуру, красоту, породистость, сильный, благородного тембра голос – она стушевывает и «прячет». Ее

[9] Горфункель Елена. «Любить или убить?» // Театр. №4, 2006. С. 21,23.

Сценография А. Боровского к спектаклю «Живой труп». Александринский театр

цель – показать обыкновенную женщину, страдание которой такое же как у многих. И жалкостью Лиза похожа на других. Может выскочить на лестничную клетку в дезабилье и никак не может решить, кого из двоих любит – мужа или друга юности Каренина.

Игнатова находит для своей героини «неэффектную» (потому трудно достижимую) характерность и позволяет себе в роли немногие «деликатные» акценты смешного. Когда Лиза, чуть актерствуя, «яростно рычит» на Каренина; когда, растворяясь, «плывя» в счастье, держится обеими руками за Виктора (не исчез бы, не убежал, как Федя!). Когда, робея до немоты, сгибается вдвое, склоняется низко перед Карениной; когда машет длинными тонкими руками, словно мельница крыльями, пытаясь объяснить, чего она от мужа хочет; или когда широкими шагами, стремительно, неженственно ходит-меряет площадку второго этажа.

Текст роли, как и всей пьесы, сокращен. Игнатова «действует» позами, жестом, движением. Узнав о смерти Феди, Лиза плачет. Подходит к клетке, берется за нее руками и видит, что камера пуста. Трагедии, однако, нет. И сокрушающего чувства вины нет. Есть обыкновенное женское горе, которое забудется со временем.

Роль, сыгранная Игнатовой, наверное, лучшая в спектакле. Самая ясная и развернутая. *Хотя куда драматичней, мощней актриса – в «Чайке» Люпы, в роли усталой Аркадиной. Пик жизни пройден. Элегантная, дерзкая, в мужском костюме, с пахитоской в руке, похожая на Жорж Занд (вот бы кого Игнатовой сыграть!) и на эмансипированную женщину 1900-х, Аркадина не любит никого. Ни*

С. Паршин – Протасов. Ю. Марченко – Маша. Сцены из спектакля «Живой труп». Александринский театр

Тригорина, ни сына, ни старого семейного гнезда. Яростно сражается с временем, возрастом, судьбой. Обольщает Тригорина, чтобы не отдать любовника сопернице-девчонке. Не стараясь казаться искренней, показывает эффектное представление с мелодраматическими воплями и заламыванием рук. От волнения и злости «переигрывает». Но видно, как талантлива эта провинциальная «звезда». Слышен магический голос-орган. И вдруг прорывается живое сочувствие к Нине, в будущем (возможно) актрисе.

Игнатова заметна *и «царствует» в* «Чайке», где есть еще молодой, невеселый, одинокий в мечтах Треплев – Олег Еремин и чем-то похожая на Аркадину, такая же высокая, тонкая, нервная, сильная, а не слабая Нина – Юлия Марченко.

В «Живом трупе» вокруг Лизы–Игнатовой – актерски – почти никого нет. Разве что *князь Абрезков – Николай Мортон, не аристократ, а старый петербуржец, с орлиным профилем и благородной, «по александрински» правильной, чуть пафосной речью.* (Но почему этот воспитанный человек для беседы с Федей спускается в подвал в исподнем, лишь накинув сюртук на нижнее белье, – не угадать.) Есть еще и великолепно организованная режиссером массовка, просчитанная в ритме выходов, скоплений, исчезновений, которая снует бесшумно и деловито по лестничным переходам. Живое человеческое множество – обитателей дома, судейских, зевак, петербургских уличных девиц с кавалерами, которые «гоняют» кабину лифта. И есть массовка «неживая» – манекенная или из театра теней.

М. Игнатова – Лиза. В. Коваленко – Каренин. «Живой труп». Александринский театр

Цепочка черных силуэтов, у которой нет конца, скользит и вьется меж этажей.

Остальные персонажи превращены в фигуры эпизодические, даны намеком. Какой-то задиристый мужичонка, он же Гений (у Толстого – Александров) является, шумит, мешает обитателям верхнего этажа чинно слушать музыку (трио модного ныне композитора Десятникова.) Перед финалом мелькает еще один раз, чтобы «высокомерно» (Е. Горфункель) сбросить с лестничной площадки пистолет Феде. Есть персонаж с фамилией Турецкий – Вадим Романов. Присутствующий в лишь черновиках пьесы, он у Фокина то ли консьерж, живущий поборами с жильцов, то ли шантажист и стукач. Легко перепутать «дам»: мать Лизы Анну Павловну – Мария Кузнецова и мать Виктора Анну Дмитриевну – Ольгу Гильванову. *И если бы прежде не довелось видеть Юлию Марченко–Машу у самого Фокина в «Женитьбе», у Люпы в «Чайке» или еще раньше, у Някрошюса в «Вишневом саде», где выпускница Щукинского института заметно дебютировала в роли Ани, можно было бы и ее пропустить. Приходит в полутьму*

М. Игнатова – Аркадина. «Чайка» Александринский театр

подвала, кормит Протасова супом с ложки, уговаривает, упрекает и сильно куда-то торопится. Высокая, смутная тень. Нисколько не цыганка. Потому что цыгане из нового «Живого трупа» изъяты. По объяснениям авторов спектакля и комментаторов-доброжелателей, за «дурновкусие» их нынешнего пения, за грех эстрадности и связи с масскультурой. Часть критиков в восторге: «Кто теперь ставит «Живой труп» с цыганами?!». А зритель не понимает, почему Маша превращена то ли в курсистку 1900-х, то ли «бездомную и беззаветную» девицу наших дней в шинели вместо пальто?

Федя Протасов – Сергей Паршин по самому своему положению главного героя в эпизодические персонажи не годится. Он постоянно присутствует в спектакле, не исчезает даже тогда, когда идут «не его» эпизоды. В железной сетчатой камере-клети, похожей на тюремную, которая поставлена на планшет сцены и опускается еще ниже, он неподвижно лежит, спит, дремлет, еле слышно разговаривает. Единственная тусклая лампочка не может одолеть тьму и осветить его. Кажется, что и слов у него мало. Завидую коллеге, которая расслышала «негромкий баритон», «мягкий тембр», «спокойные интонации» голоса и «умную, выразительную, красивую» речь. «Качественные приметы русского интеллигента»[10]*. Мне из второго ряд партера было почти ничего не слышно и плохо видно. (Даже, как Федя стрелялся в кабине лифта.) Оставалось додумывать, досочинять, но не хотелось.*

Любви в этом Феде, на мой взгляд, не было. При неизменном «лежачем режиме», «параличе» не только воли, но и тела, и голосовых связок, какая любовь? Восторг и пафосная риторика (пробуждавшиеся время от времени в Феде Протасове у Толстого) тоже отсутствовали, как и память-мечта о «десятом веке», о «степи». Маше-курсистке он отвечал через силу, принуждая себя. В эпизоде с князем слышно было не его, а старого Александринского актера с прекрасной дикцией и мелодичным голосом, Николая Мортона–Абрезкова. И от судейских Федя–Паршин отмахивался вяло, не тратя ни сил, ни нервов, кажется, и слов тоже.

Безголосье передавалось буквально – безголосьем, вялость – вялостью, бессилье – бессильем. Кого играл Сергей Паршин? Ясно, что человека дна. Бича (то есть бывшего интеллигента) или бомжа, дремлющего, смирившегося, конченного. Допустимое и возможное в знаменитой роли, но – немногое в ней. Сыграть полуспячку-полуявь опытному актеру нетрудно. А параллельной, внутренней «работы» разума и души в этом Феде не было.

Мысленно спрашиваешь режиссера, зачем он поставил хорошего, видимо, любимого артиста, чуть ли не п е р в о г о в нынешней александринской труппе, судя по важности сыгранных Паршиным ролей, в такое невыгодное положение? Заставил неподвижно лежать, «затемнил» до невидимости, дал задание говорить тихо, невнятно.

Думаешь о категорическом режиссерском переосмыслении роли и приспособлении актера к такому решению. Но потом думаешь обратное. А что если бы Фокин поднял Паршина на свет, на обозрение зрителю? Появились бы у актера

[10] *Там же. С. 22.*

страсть, темперамент, ум, голос, обаяние? У Феди Протасова в пьесе Толстого – магическое. Иначе зачем приходить к нему в «яму» Маше и юной свояченице Саше (Янина Лакоба), с ее таинственной для поколений русских зрителей и читателей фразой: «Федя, я преклоняюсь п е р е д тобой…», и Лизе мучиться о нем?

А не потому ли в спектакле т а к о й Протасов, что в труппе Фокина имеется лишь т а к о й исполнитель, а другого нет? Распространенная в современном репертуарном (и не только репертуарном) театре болезнь, когда игнорируются данные и фактура актера, творческие права на роль.

Бессмысленно и некорректно сравнивать нынешнего артиста Паршина с «громовержцем», романтиком Николаем Симоновым, так же, как и с «прекрасным» александринским премьером Романом Аполлонским.

Другое время, другая театральная культура, другое видение персонажа Толстого. Для меня – беда в том что, факт человеческого крушения, изгойства представлен как результат, как данность. (Не из-за семейных же дрязг бежит Федя от жизни?!)

Есть, однако, в истории нашего театра аналог, имя, великий актер, не имевший привычного для себя триумфа в «Живом трупе», но в биографии роли оставивший неуничтожимый след. Иван Михайлович Москвин в спектакле МХТ 1910 года тоже не играл Федора Протасова аристократом и неотразимым мужчиной. Уже потому, что в жизни был неказист, некрасив, простоват. Но он едва ли не первым на русской сцене попытался найти причины трагедии не только извне – в несправедливости социального устройства жизни, безнравственности и лжи людей высшего слоя.

Москвин играл не совсем «по Толстому», вне его проповеди, но приближаясь к «метафизике» толстовской роли, к ее тайне. Не до конца (до конца и не нужно в недописанной, недоговоренной пьесе), но артист сказал о Феде, как о носителе собственной трагедии, которого мучит, гонит прочь от обыкновенных людей «ген вечного русского бродяжничества», стремление к недостижимому. Громадные пространства, бескрайность российских равнин жили в подсознании, в исторической памяти внешне невзрачного человека. Он забывался в миражах, в мечтах о десятом веке, о воле. Максимумы стремлений мучили и уводили его от людей. Он казнился обыденностью, пошлостью собственных грехов. При внешней мягкости, деликатности (присущих и Москвину-актеру), при бездействии (вплоть до единственного решительного поступка в финале – самоубийства), он был не бесхарактерен, вял или ленив, а был страстен в своем отвергании жизни, но и в желании жить, и в том, как любил необыкновенное существо – цыганку.

Сегодняшние гонители «цыганщины», пуританствующие энтузиасты ее «усекновения» в спектакле Фокина, должны бы знать, что уже в 1900-е годы Немировичу не нравилось, как поют современные ему цыгане. Он писал жене, Екатерине Николаевне: «Мы с тобой, дожившие до серебряной свадьбы, могли бы сказать: «Увы, цыгане не те, каких мы когда-то слышали». Таких, как Варя Панина, Пиша, и в помине нет. Но и вообще, они уже

с примесью каких-то не цыганских элементов»[11].

И тем не менее Владимиру Ивановичу и в голову не приходило убрать цыган. Он знал, что этим разрушит пьесу и образ Протасова. Ибо там, среди цыган, рядом с Машей – «сфера» главного душевного, эмоционального, чувственного проявления героя. Там единственная человеческая среда, которую он не отрицает, а которую любит, которой восторгается. Немирович трудно искал актрису на роль Маши. Выбрал сначала любимицу Станиславского, красавицу с певческим голосом Ольгу Гзовскую: «Создавать цыганку будет у нас Гзовская. Ее и учить будет одна из цыганок»[12]. А потом остановился на юной Алисе Коонен, сыгравшей Машу и навечно ставшей легендой МХТ.

Москвину цыганская тема тоже была близка и в дореволюционные, и в советские годы. Как и вся мужская половина МХТ (плюс очаровательно богемная Книппер-Чехова) он заслушивался романсовым пением. А его младшие товарищи, выдающиеся актеры второго мхатовского поколения, Яншин и Хмелев, не разминулись с несравненной цыганской танцоркой, «роковой» Лялей Черной, поочередно взяв ее в жены.

Вот уже двадцать лет, как никто не покушается на режиссерскую свободу. После гонений, ущемлений, преследований советского времени режиссура отстояла свои права. Но есть еще и права автора-классика и права в е л и к о й роли. Классики умерли, срок наследования истек. Защищать их некому. Немецкий режиссер Петер Штайн еще в 1990-е годы говорил, что о режиссерской свободе мы в России накричались, нашумелись вдоволь, теперь пора подумать о самодисциплине и ответственности.

При любом режиссерском решении – радикальном, новаторском, отвергающем традицию или следующем ей более-менее ясно, как играет актер, хорошо, плохо или «средне-обыкновенно» а также, какого масштаба актер перед нами. Режиссер выбирает исполнителя. На нем лежит ответственность приобретений (прибавлений смысла, откровений формы в знакомом образе) или потерь.

Беда не в том, что Паршин для Феди Протасова немолод, грузен, некрасив. И Москвин не был красавцем. То, что предложил ему режиссер, актер играет достойно, нормально. (Ужасное укоренилось в наши дни суждение: «актер играет нормально».) То есть – , не вызывая особых эмоций, не возмущая и не восхищая.

После опубликования тома «Георгий Товстоногов. Собирательный портрет»(2006) – открылось, что все тридцать с лишним лет «царствования» великого режиссера в его уникальной труппе существовала не объявленная, не озвученная, но строго соблюдаемая градация дарований (от заоблачных вершин до рядового уровня.) А отсюда и шкала актерских прав на роль и мест, занимаемых в коллективе. После проб и отбора, иногда многолетних, актеры распределялись и закреплялись (в сознании и оценках властного лидера, прежде всего) по категориям – первой, второй, третьей… Они точно знали, на какие роли могут претендовать, а на какие не могут. Никому из «вторых» или «третьих» и в голову не могло придти, попросить для себя принца Гарри или чеховского дядю

[11] Немирович-Данченко Вл.И. Избранные письма: В 2-х томах. Т. 2. М.1979.С. 77.

[12] Там же.

Ваню Войницкого… Премьеры и премьерши составляли узкий круг в десять-двенадцать человек. К ним было трудно присоединиться. Но еще студентом ЛГИТМиКа в круг «призванных» вошел Сергей Юрский и после него совсем молодая Наталья Тенякова, актриса выдающегося таланта и врожденного профессионализма. И киевлянина, премьера Театра им. Леси Украинки Олега Борисова Товстоногов сразу взял на первое положение. И другого киевлянина, Валерия Ивченко, и любимицу Ленинграда, уже сверхзнаменитую Алису Фрейндлих (лет на семь опоздавшую, как считал Мастер, перейти к нему в БДТ из Ленсовета.) Все они стали избранными и счастливцами. Однако неудовлетворенный ролями Борисов, а до него по разным причинам Доронина, Юрский, Тенякова из БДТ ушли.

Живой человек, Товстоногов мог ошибиться. Его обвиняли в жестокости, даже в аморализме, в «лоббировании» близких и «своих». Многие способные люди в БДТ страдали. Но, как показало время, Мастер ошибался редко. Его «первачи» были уникальными талантами, имели право на необыкновенную судьбу. Поступая жестоко с отдельным человеком-артистом, Товстоногов был в высшей степени ответствен и морален по отношению к своему великому театру, уровень и художественное достоинство которого он не имел права ронять.

Каковы по масштабу и таланту лидеры, актерские вершины труппы, тем более академической, такова и она сама.

Сегодня слишком часто возникает ощущение несерьезности, поспешности, безответственности приглашения актера в театр, и еще более – выбора его на роль.

Почти невозможно представить то, что было законом в старом МХАТе. Когда, думая о будущей постановке, режиссер ставил возле роли не одну, а несколько фамилий предполагаемых исполнителей. Начиналось обсуждение, сравнение претендентов. Немирович, например, в 1940-е годы для «Леса» в Художественном театре имел великолепный состав актеров. «…Эту чудесную вещь <…> ужасающе испортили последние постановки и в Малом театре, и у ленинградцев. Ты, кажется, возражаешь, не видя исполнителей. Я их вижу», – писал он из Тбилиси в Москву ученику и другу Москвину 4 июня 1942 года.

Немирович видел возможных участников спектакля, но перебирал, менял их, колебался. После Гурмыжской – Шевченко остановился на Книппер. (Потому, что Шевченко была бы «купчихой, а не барыней».) Отверг талантливую Гошеву, которая для Аксюши была «мелка» и не оправдала бы восторженных надежд Несчастливцева: «Ты взойдешь на сцену королевой!»

Удивил всех, назначив на роль Аркашки–Прудкина.

«У меня первый кандидат (соберися с силами, не вскрикивай!) Прудкин.

Вот поди же ты! Вижу его да и только. Да еще как вижу! Рождением нового актера.

Подошел я к этому так: Аркашка был любовником. Первый исполнитель Аркашки (я его еще застал) – Шумский. А Шумский–Жадов, Кречинский и пр., и пр. Потом вспомнил, что у нашего "любовника" Прудкина тоже склонность к комикам – "Воскресение", "Таланты". И вижу его пугающим Улиту чертями.

А комедийные фразы он подавать умеет. Правда, и ему будет трудно найти актера той эпохи, но поработать интересно, а задачи настоящего Художественного театра творческие, а не ремесленные».

Два великолепных актера оказались кандидатами на роль Несчастливцева. Старший – Качалов, привлекал *«прекрасными данными, то есть голосом, дикцией, пафосом»,* но *«ему трудно быть трагиком Керчи и Вологды прошлого века – Николаем Хрисанфовичем Рыбаковым»,* он – человек *«двадцатого века»* и *«европеизирован»,* но *«отлично подаст весь внутренний романтизм образа»*.

Младшего – Ливанова Немирович поначалу не видел в роли, потому что *«молод и не бас»*, и *«нутро»* может быть *«неполноценно»*. Потом поверил, что талантливый актер даст *«характерность, эпоху», «мастер на выдумку»*, найдет *«гармонию, как это произошло с Соленым. И даже по части "нутра" – найдет что-то в своей горячности, громогласности, может даже дойти до слезы»*[13].

«Лес» в Художественном не был осуществлен по многим причинам. В том числе и потому, что Качалова Немирович в роли увидел, но не услышал. У великого артиста был баритон – неотразимый, «фирменный». А в Несчастливцеве режиссеру был нужен «бас». Иначе *«не выстраивался», «не размещался»* от низа до верхов весь диапазон актерских звучаний в спектакле. (Сегодня подобные требования и противопоказания кажутся смешными!)

Какое поучительное, соблазнительное богатство размышлений, аргументов «за» и «против» открывается в строчках письма Немировича! Какой максимализм стремления к идеальному (а не компромиссному, случайному) назначению на роль. Какая переменчивость оценок для пользы задуманного дела. Неутомимость в отвергании или приятии кандидатур. Власть «излюбленной идеи», собственного нового видения классической пьесы. И одновременно – чувство литературы, автора. И память о предшественниках, – свободное, бесстрашное сравнение своих актеров с высокими образцами прошлого.

Возможна ли сегодня, во времена всеобщей гонки, «прыгающих» ритмов, безответственности, выдаваемой за отвагу, – эта неспешность, серьезность, многовариантность режиссерского выбора? Для многих – нет. Новой режиссерской генерации, которая выросла и распространилась за последнее десятилетие, и в голову не придет работать так «основательно-старомодно». Однако для академических (по определению – образцовых, достойных подражания) театров, для стационаров высокого статуса эти принципы не могут быть отменены. Иначе «максимумы» окажутся сбиты.

Прошлое нашего театра – практическое и теоретическое в трудах корифеев, выдающихся критиков и театроведов, мало кого сегодня волнует. Но вот почти каждый год в Москву, в Петербург приезжает Эймунтас Някрошюс. Им неизменно и дружно восхищаются в обоих столицах. Его «космическим»

[13] *Там же. С.544–546.*

спектаклям невозможно подражать. Даже беззастенчивый «постмодернист» Серебренников не решается «уворовывать» у Някрошюса его мизансцены-метафоры. А вот «уроками» выдающегося литовского режиссера и его всемирно известного театра мы пользуемся мало.

Някрошюс бережет свой коллектив не из соображений гуманности и долгой дружбы-связи (как принято у нас в России.) Он для этого слишком прагматик и не сентиментален, а его небольшая, подвижная, постоянно обновляемая труппа являет собой открытую структуру. Режиссер и руководитель театра «Meno Fortas», он бережет и сохраняет «ядро» бесценных для себя корифеев во главе с легендарным Владасом Багдонасом, им предназначая роли-титаны. И он, а не мы, следует закону русской сцены эпохи ее расцвета, где гениев и титанов имели право играть гении или первостепенные таланты. (Необязательно старые и опытные, возможно, и молодые.)

Протяженность его пятичасового «Отелло» (для Москвы – невероятная!) – от того, что режиссер варьирует не только смыслы, но и приемы, поворачивает их так и сяк, разнообразно их применяет.

Трижды звучит в спектакле веселый вальс. Сначала как шутка, мистификация Мавра, как бравурное вступление, потом становясь все более ужасным, трагичным в своей безмятежной и бездумной веселости.

Вальс пугает, когда Отелло неистово кружит свою юную тоненькую жену – Эгле Шпокайте, по-варварски или по-дикарски забавляясь живой игрушкой. А она бросается во все новые туры с отвагой укротительницы.

Мавр и убивает жену под звуки вальса, но полуживая Дездемона в алом платье цвета крови дважды поднимается с пола, чтобы зацепиться за шею мужа-палача слабыми руками, обняв его и не прикасаясь ногами к земле, проделать в воздухе свой последний тур жизни.

У Някрошюса Отелло не черный, а белолицый. Старый человек с широкой походкой военного, в длинном камзоле, как у Наполеона, с обнаженной саблей, которая в минуты спокойствия служит тростью.

Проблема расы, разной крови почти снята! Снята и проблема ревности. Возникает другая – возраста, союза очень старого с совсем юной. В начале спектакля Дездемона не любит, а лишь начинает любить Мавра. На Кипре, в ожидании мужа-победителя, знай себе играет со сверстниками, в венке из цветов выезжает верхом на друге детства. Отелло властно призывает ее. Она упрямится. И тогда могучей рукой, как девчонку, он хватает ее под мышку.

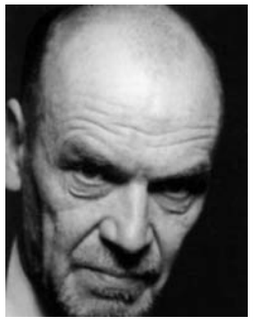
Но и драмой возрастной несовместимости не исчерпывается смысл спектакля. Режиссер идет вглубь и дальше. Освобожденное пространство спектакля, в котором отсутствует сценография и присутствуют, сменяя друг друга, симфонии света, музыки, шумов, принадлежит актеру. Нечасто на современной сцене возникает волнующее и счастливое чувство абсолютно свободной актерской игры. Так играет Владас Багдонас – Отелло, свободно и в высшей степени сложно. Играет человека на пограничье веков, варварства и цивилизации. Власть прошлого, зов предков и крови постоянно дают о себе знать. В громовом, неудержимом смехе, в том, как, схватив Дездемону, он вертит и поворачивает ее, словно дикарь добычу, а она извивается, корчится, кричит от боли. И в том виден варвар, как он убивает ее – сгибом локтя – и ритуально украшает мертвую цветами.

В пустоте освобожденного пространства великолепно звучат монологи Отелло. Они обращены не к венецианским дожам, Венеция отсутствует в спектакле, в основании которого не трагедия Шекспира, а сценарий по трагедии (автор Надежда Гультяева.) Монологи Отелло обращены к самому себе и космосу, бесконечности вселенной и времени. У актера хватает голоса, темперамента, души, чтобы разговаривать с вечностью. Космос присутствует постоянно, бездна ощущается рядом. Полюбившие друг друга, Отелло и Дездемона могут лишь погибнуть, ибо они – люди разных цивилизаций, несовместимых миров.

У нас же сегодня получается, что в с е могут играть в с е .

Верно, что в великолепные чертоги петербургской академии Валерий Фокин вдохнул новую жизнь. Однако сказать, какой именно театр начался на руинах Александринки семь лет назад с приходом нового художественного руководителя, затруднительно. Кажется, совсем новый, другой, фокинский, имеющий с величественным предшественником лишь общее «место действия и пребывания». Непонятно также, есть ли сегодня у Фокина труппа или всего лишь группа более и менее способных, «нормально» играющих актеров.

Александринскому театру, как пишут историки, для того, чтобы существовать, были необходимы большие таланты, творческие личности с «ошеломительным» и разнообразным мастерством. Как только их число уменьшалось (умирали, уходили, после революции уезжали в эмиграцию), наступал кризис. В труппе Фокина

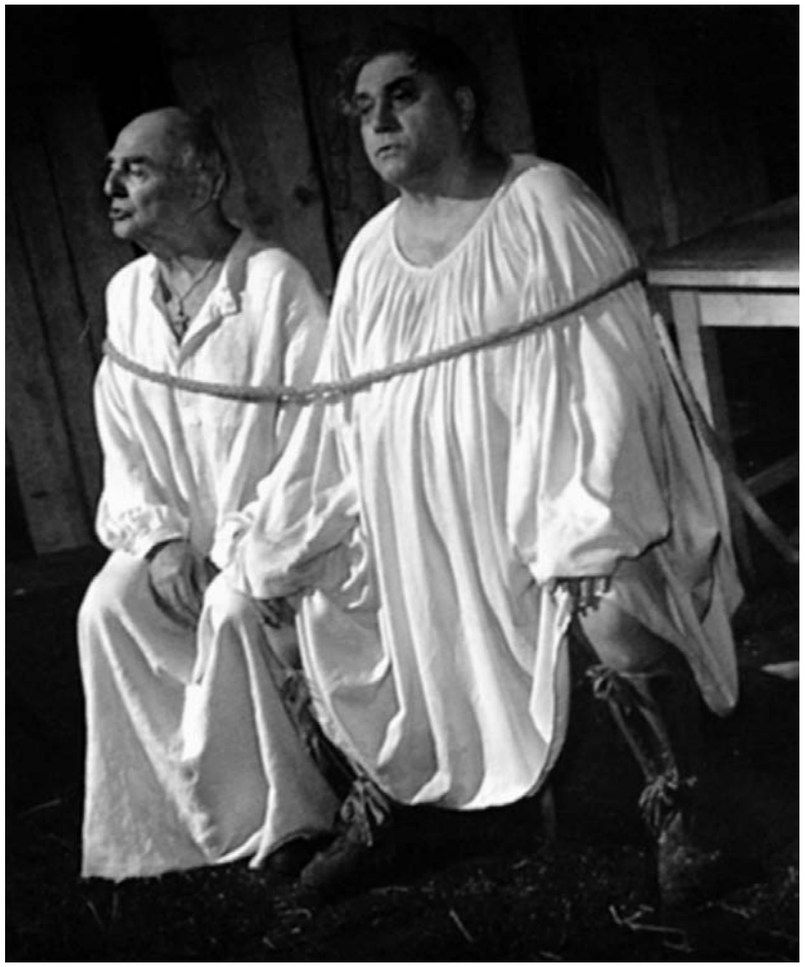


Э. Някрошюс

В. Багдонас –Отелло.
Э. Шпокайте – Дездемона.
Сцены из спектакля «Отелло».
Театр Meno Fortas

«большие» едва видны. И потому так радовали в «Иванах» режиссера-радикала Андрея Могучего по гоголевской «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» не карлик и цирковые канаты, не кружения-радения массовки баб и мужиков, не живые «скрипачи на крыше» высокого помоста, а два замечательных актера в главных ролях. Громадный, мощный, добродушный, пока не разъярится, не заворочается, как слон в закутке, Виктор Смирнов – Иван Никифорович а Николай Мортон–Иван Иванович, от которого веет торжественностью классицизма и который на общем актерском фоне нынешней александринской сцены представляется чуть ли не гениальным.

«Большими» у Фокина кажутся не свои, а «чужие» актеры. Марина Игнатова из БДТ. (Казус и феномен нынешнего времени, когда ведущая актриса одной петербургской Академии приглашается другой Академией на ведущие роли.) «Ничейный», странствующий



В. Смирнов – Иван Никифорович. Н. Мортон – Иван Иванович. «Иваны». Александринский театр

В. Фокин

по петербургским сценам Девотченко, артист-провокатор, подвижный и умный, как бес, язвительный и базжалостный в каждой своей роли – от фантомного Хлестакова в «Ревизоре» у Фокина до злого озорника-шута, «аккомпаниатора», соглядатая, судьи в недавнем «Лире» у Льва Додина в МДТ. *Удивительный и замечательный актер Виталий Коваленко, судя по всему, состоит в труппе Александринского театра, но пока еще «не совсем свой». В роли Виктора Каренина у него какая-то другая в сравнении с партнерами игра. С подчеркиваниями и акцентами. Чтобы все увидели, какой чудной и странный этот «камергер», запинающийся от робости, лепечущий невнятно, теноровой скороговоркой, взрослый мальчик с совершенно лысой головой, «человек в футляре» и маменькин сынок, который и шагу не ступит без разрешения. И к жене, если позволят жениться, пойдет «под каблук». А тут еще и Фокин дает Коваленко соответствующую, (проясняющую, комическую) мизансцену. Пока Лиза разговаривает с Анной Дмитриевной, Виктор стоит на лестнице в обнимку с Абрезковым и то ли плачет, то ли трясется от волнения, дожидаясь, пока две женщины определят его судьбу. Сегодня Коваленко лучше смотреть в небольшом петербургском «Таком театре», где он сыграл чеховского Иванова. Человеком греховным и виновным, который ерничает и кривляется от душевной боли. Знает, что с ним все кончено и со смертью Сары прощения ему нет, но ищет оправданий, постыдно цепляется за жизнь. Большой сложности и тонкости получилась роль.*

В. Коваленко – Иванов. «Иванов». Такой театр

Наверное, негоже в прославленном академическом театре с большой историей играть так, как играют сегодня в большинстве других, не таких знаменитых коллективов. Какое-то отличие должно быть (качественное, по уровню мастерства и культуры и пр..) Но и составить заново, то есть возродить труппу после полной разрухи в высшей степени трудно. Где брать актеров? Каких брать? Ведь не на Юрьева–Варламова, или Симонова–Борисова похожих?! И семь лет для составления «коллекции» – это много или мало? То, что Александринский театр давно не имеет своей школы, тоже сыграло отрицательную роль. Значит, и здесь оборвалась линия, связь.

Продолжение следует