

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

## ЛИЛИЯ

## ПАРАДОКСЫ ЛИЧНОСТИ И СУДЬБЫ

*«...женщины с таким именем чаще всего симпатичны и хрупки. Они кажутся спокойными и непритязательными, но на самом деле в них полно упрямства и неуправляемости».*

**Из Интернета**

Все знали ее, как Лилию Толмачеву, хотя настоящее ее имя – Лидия; Лилия – псевдоним. Но редко бывает, чтобы псевдоним был выбран так точно и так соответствовал человеку. Она не звалась, но *была* Лилией – нежная и стойкая, ни на кого не похожая, ни с кем не сравнимая.

Аристократичная, утонченная актриса в самом демократичном театре страны, преданная ему до конца.

Творческий человек, актриса и режиссер, владевшая словом, знавшая себе цену – но без явных амбиций, толкающих к агрессии, к борьбе за свое и себя. (Если они и были, то скрытые – достоинство им мешало). К режиссуре ее понуждали. Писать она так и не стала. От съемок в кино отказывалась – из-за той же преданности театру.

При всем этом – отнюдь не ангел, трудная в работе и жизни, для себя и других, со своими особыми правилами, нечасто встречающимися в театре.

Это сочетание силы и слабости (силы внутренней, слабости внешней), и странные сейчас правила, и самый стиль жизни – от природы ее, конечно, но и от времени, и от театра.

Саратовская девочка, кончившая школу-студию МХАТ, поработавшая пару лет в Саратовском ТЮЗе (Джюльетта, Маша Прозорова...),



Л. Толмачева

затем вернулась в Москву и сразу, без разгона, взяла редкую высоту: в Театре им. Моссовета сыграла Нину в «Маскараде» – с Мордвиновым; готовила роль Корделии. И вдруг, бесповоротно и безоглядно, ушла в неизвестность – в компанию молодежи, затевавшую свое театральное дело. Оно могло и не состояться – новые театры «снизу», по воле артистов, давно уж не создавались. Но им повезло с временем – начало «оттепели», середина 1950-х; с лидером, каков был Олег Ефремов; с поддержкой мхатовцев, чьим детищем была эта компания (почти все – из Школы-студии, да еще и с исконными, изначальными, но позабытыми, стершимися мхатовскими заветами, которые они брались возродить).



Главное же: они – такие, как есть – были тогда необходимы; сам воздух времени, как говорится, работал на них. А дальше – известная история: Студия молодых актеров, переросшая в Театр «Современник», со своей премьерой розовских «Вечно живых», общинно-семейной структурой, молодой жизнерадостной труппой – и примадонной, какой была на первых порах Толмачева, хотя ни слова, ни понятия такого у них не существовало.

У тех, кто родился позже и тех театральных лет не застал; для кого эта история «Современника» – еще одна театральная легенда, могут возникнуть вопросы: почему Толмачева прервала путь своего восхождения, триумфальную, быть может, карьеру? Что побудило ее так круто развернуться к небезопасной, поисковой студийности? Делать все наравне со всеми, играть порой то, что не вполне в ее духе и стиле – и не играть желанного, предписанного ей природой? И тогда, когда первый период «Современника» завершится, не уйти с Ефремовым во МХАТ, где ее, вероятно, ждало немало сюрпризов?

Не оставив нам мемуаров, она отвечала на это в своих интервью.

О раннем «Современнике» и его «кредо»:

*«Всех нас, и в первую очередь Ефремова, буквально завораживала возможность через «Вечно живых» сказать о том, что по-настоящему болит. Что есть добро и что – зло? Как мы живем и как будем жить? Как жить, оставаясь человеком в любой ситуации, не предавая себя, своих убеждений? Простые вопросы – они были заданы в пьесе Розова без лукавства,*



Ирина.  
«Вечно живые»



Агния.  
«Традиционный сбор»

*без игры в многозначительности – оказались самыми важными, жизненно необходимыми, как потом оказалось, не только для нас»<sup>1</sup>.*

Эти «простые вопросы», сегодня звучащие наивно, тогда, в пору возвращения к человечности, к азам «правды и совести»<sup>2</sup>, были необходимы, как хлеб насущный, составляя нравственный кодекс «Современника», добровольно принятый труппой.

<sup>1</sup> Курсивом даны высказывания Л. Толмачевой, приведенные в книгах: Московский театр «Современник», М., 2000; Московский театр «Современник». 50 лет. М., 2006

<sup>2</sup> «Театр правды и совести», «театр мысли и страсти» – формулы раннего «Современника»

## Прощания

Как всякий кодекс, он был категоричен и в чем-то жесток. «Умение пожертвовать собственным интересом» входило в него безусловно. «Каждый из нас был так воспитан: болен – все равно, играй; не хочешь эту роль – а играть надо; хочешь сниматься в кино – не пойдешь, так нужно театру... Я участвовала везде; это было исполнение долга, нужное для театра». Однако долга особого, связанного с ощущением счастья – «счастья сотворчества; счастья партнерства».

Многое для нее не случилось. «Большая русская литература прошла мимо меня. Не играла я ни Шекспира, ни Шиллера». Это могло стать упреком в адрес судьбы и театра (хотя первое – насчет русской литературы – неточно), но звучит, как констатация факта: так было; так надо было – к тому же, классике нашлась замена. Главные ее роли сыграны в современной драматургии.

«Для нас Шекспиром был Розов; Володин был Чеховым. Было счастье играть эти пьесы; они очень искренние, в них есть житейская наблюдательность и нравственное, необходимое людям начало».

И она играла розовские роли: докторшу Ирину с ее безлюбивой жизнью в «Вечно живых», обаятельную хищницу Леночку в «Поисках радости», честолюбивую Агнию в «Традиционном сборе», упустившую свое счастье. Играла володинскую «старшую сестру» Надю и почти затвердевшую от монотонного своего бытия Тамару в «Пяти вечерах». Разные роли; разные люди и судьбы, но тема вырисовывается одна: любовь во всевозможных ее житейских поворотах и превращениях. Тоска

по любви – в Ирине. Любовь как оружие в умелых руках Леночки (любовь к ней – у порабощенного мужа). Неумирающая, несдающаяся любовь у закоснелой, казалось бы, карьеристки Агнии, потоком слез излившаяся в финале. Любовь как дар Божий, сохраненный в душе Тамары. И такой же дар Божий – любовь не к человеку, к театру, мощный голос призвания – у Нади.

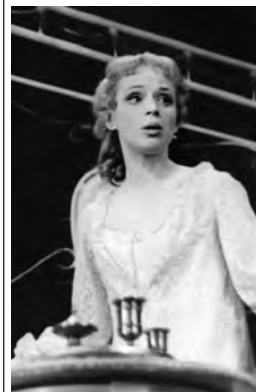
Вечно женственное начало, присущее Лилии от природы, придавало объем современным ее героиням, позволяло ей не бояться острых углов и резких акцентов. Мягкая женственность Ирины вносила в спектакль мысль о несправедливости судьбы в той же мере, как и прелесть Леночки, обезоруживающая мужчин: к первой судьба была жестока, ко второй – слишком добра. Потенциал классической актрисы, таившийся в Лилии до поры, тоже работал на этот объем, укрупнял образы, возводил их от сиюминутности, повседневности (угрозы юного «Современника») к чему-то большему, не лишая «житейской наблюдательности».

Когда же пора пришла, она сыграла Елизавету в «Обыкновенной истории», светлое создание, из которого, словами из чеховской пьесы, «выходят каждый день по капле и силы, и молодость». Сыграла гибель души в иссушающем воздухе прагматизма вокруг нее, в семье, рядом с ней.

Вскоре окажется, что и этот вызов торжеству практицизма – одна из ее тем, исполненная в разных тональностях. Драматично и скорбно – в «Обыкновенной истории». И безжалостно, с победительным артистизмом – в «Чайке», где ей довелось быть Аркадиной.



Леночка.  
«В поисках радости»



Елизавета.  
«Обыкновенная история»

Тамара.  
«Пять вечеров»



Первой ефремовской «Чайке», которую невзлюбили за невеселый комизм, сухую насмешку над несостоятельностью героев, раздражавших режиссера в ту пору. Потом, уже во МХАТе, он сменит гнев на милость, поставит другую «Чайку», полную мудрости и красоты. И Толмачевой нашлось бы здесь место, и возможность иного взгляда на героиню – если бы она сдалась настояниям Ефремова и последовала за ним.

Этого не случилось. Что-то, более сильное, чем голос призвания, удержало ее.

*«Для меня уйти во МХАТ было все равно, что бросить родной дом, изменить, предать».*

Такая простая позиция, женская более, чем актерская, не ждущая награды и благодарности. В духе раннего «Современника» с его неколебимой моралью.

*Но я другому отдана;  
И буду век ему верна.*

На этом, разумеется, ее театральная судьба не прервется.

Внеэврейдетрежиссура – «Фантазии Фарятьева», «Вдова Капет» в «Современнике», «Все кончено» во МХАТе – в драматургии столь разного свойства, но неизменно психологическая, все – для актера и через актера, и столь личная, столь близкая ей по нравственному посылу. Запомнилось – после «Вдовы Капет», о судьбе Марии-Антуанетты: *«Зачем убивать, если можно не убивать?»*. Так просто, по-женски, по-толмачевски.

Режиссерская линия не продолжилась; актерская – не прерывалась, хотя истончилась. Было много разных ролей, не все в ее духе и стиле (раньше говорили – «не в ее средствах»), как, например,



чеховская Шарлотта; другие – точно угаданные и новые как для нее самой, так и для театра (как, скажем, работа с Анджеем Вайдой в спектакле «Как брат брату»); было немало попросту *«нужных для театра»*. Но почти в конце ряда – как итог пути – трагедийная роль Милды в «Крутом маршруте», спектакле Волчек, ставшем новым символом «Современника». Снова – *«счастье сотворчества, счастье партнерства»* в своей семье, своем театральном доме. Концы и начала сходились; «Современник» оставался собой; выбор Лилии был оправдан.

Лилия Толмачева  
на репетиции