

Евгения Кузнецова

Галина Волчек. Рождение режиссера

Это не исследование в строгом смысле слова и не воспоминание. Для первого настанет свое время. На второе у меня нет никакого права, ведь то, о чем хочу рассказать, случилось через несколько месяцев после моего рождения. Так что же это по жанру? Скорее всего, попытка взглядеться и понять, как и за счет чего происходит качественный скачок в судьбе и сознании человека. Мне кажется, это важно именно сегодня – во время зыбких истин и торжествующего обмана, в нынешней точке истории, когда размыты критерии профессиональной состоятельности, когда «а я так вижу, имею право» часто становится единственным аргументом в диалоге с коллегами.



Галина Волчек

Право видеть так, а не иначе, неизбежно, если это видение интересно кому-то, кроме тебя самого и горстки клеветников, оснащенных медийными технологиями по созданию мифа из пустышки. То тут, то там появляются «гении на час» со спектаклями, живущими сезон, в лучшем случае – два, а потом исчезающими, ибо никакой пиарщик не способен объяснить зрителю, почему он должен любить то, что его по-настоящему не задевает. Суть происходящего давным-давно сформулировал Евгений Шварц в «Золушке»: «Когда-нибудь спросят: а что вы, собственно говоря, можете предъявить? И никакие связи не помогут сделать ножку маленькой, душу – большой, а сердце – справедливым».

Занятие режиссурой зачастую стало способом заработка, а не образом жизни. Глупо обвинять в этом кого-то конкретного, ведь человек – «общественное животное» и существует по законам стаи. Вот и наша стая (сообщество) с воодушевлением поверила во всемогущество банковского счета. В этой ситуации странно требовать, чтобы тот, кто создает условную реальность, надеясь покорить ею других, отстранялся от того, во что верят последние. Случаются исключения, из небытия возникают демиурги. Потом их называют гениями. Увидим, явит ли кого-то нынешнее время. А пока хочется понять, как, из чего,

благодаря каким предлагаемым обстоятельствам режиссерский дебют оказывается знаменитым спектаклем, о котором слагались легенды и которому суждено было прожить длинную и удивительную жизнь.

Премьеру спектакля «Двое на качелях» по пьесе Уильяма Гибсона в театре «Современник» сыграли на исходе 1962 г. Это был первый спектакль Галины Волчек. Как рассказывала сама Галина Борисовна, режиссером она стала по воле случая. В молодом «Современнике» принято было дневать и ночевать в театре, ибо он был не только местом работы, но территорией, где внутри обретения общего смысла жизни каждый получает и свой персональный. На этом этапе строительства театра двигаться и развиваться отдельно друг от друга его создатели не могли и не хотели.

В 1961 г. Волчек ждала ребенка. Наступил момент, когда играть она уже не могла, а как жить, не приходя каждый день в театр, не понимала. Параллельно разворачивалась другая история. Часть актеров из, как сегодня сказали бы, стажерской группы была предупреждена, что им необходимо доказать свою состоятельность или «Современник» скажет им до свидания. Родилась идея вестись всей компанией в спектакль «Пять вечеров» и показать товарищам. Необходим был глаз со стороны. Быть им предложили временно лишенной возможности выходить на подмостки актрисе, тем более она была изнутри спектакля, играла в очередь Зою. Среди тех, чье право оставаться в труппе «Современника» оспаривалось, были, как показала история, и два выдающихся актера – Владимир Заманский и Станислав Любшин. Они примеряли на себя соответственно роли Ильина и Славы.

«Пять вечеров» появились в репертуаре «Современника» в 1959 г., сразу вслед за знаменитым спектаклем Георгия Товстоногова в БДТ. Александр Володин (автор замечательной пьесы, ныне по праву признанной классикой) не принял работу только начинающего жизнь молодого московского театра – в отличие от ленинградской постановки. Цветных фотографий спектакля не сохранилось, многочисленные свидетели, среди которых и сам Володин, отмечали, что декорация, сделанная Юрием Гороховым, была выполнена в каком-то странном голубом цвете. Она и, возможно, способ существования, предложенный режиссером Олегом Ефремовым, давали повод смотреть на историю пяти вечеров, как на нечто романтическое, приподнятое над реальностью. То ли быть, то ли небыль. Судя по всему, Володину именно это и не подошло.

Есть версия, что не все заладилась с «современниковскими» «Пятью вечерами» потому, что по политическим соображениям Ефремов предложил быть сопостановщиком корифею МХАТа Михаилу Кедрову. Замысел рождался совместно, но потом Михаил Николаевич отошел от работы.

Одна из основателей «Современника», замечательная актриса Лилия Толмачева, сыгравшая в ефремовском спектакле Тамару в дуэте с Олегом Николаевичем, вспоминала, что Галина Волчек на предпремьерном обсуждении говорила: «Все хорошо, но вот работа Лили Толмачевой меня смущает. У автора написано, что она работает на фабрике резиновых изделий. Может, она там презервативы клеит. А глядя на Лилию, я не могу в это поверить: что она там с презервативами делает? И вообще социальность пьесы, по-моему, совсем в другом. Этим людям сломали судьбу. Время такое было, и поэтому Тамара живет “на автомате”: ходит на свою фабрику, клеит там эту резину... И вся жизнь как сплошной конвейер»¹.

Теперь уже сложно узнать, каким образом репетиции по вводу в готовый спектакль обернулись созданием собственной редакции. Но факт остается фактом – когда труппа пришла смотреть актеров, она увидела не вводы, а новую полноценную работу с совершенно иным взглядом на пьесу. Это была не только история очень сильного чувства. Герои «Пяти вечеров», срепетированных Галиной Волчек, начинали поникшими и уставшими людьми. По ее собственному определению (по поводу персонажа другой пьесы и при других обстоятельствах), они «стояли на четырех ногах». Режиссер буквально вынимала из этих героев возвращение к себе, вводила их от конвейера, наблюдала, как может вернуться вера в то, что ты можешь быть любим. Именно за этой метаморфозой было интересно следить в работе, сделанной Волчек.

Труппа не только одобрила актерские работы коллег (это позволило им остаться в театре), был поставлен вопрос о необходимости сохранить спектакль и играть в очередь две версии, не перемешивая актеров. На афише появилось два режиссерских имени – О.Н. Ефремов, Г.Б. Волчек и составы исполнителей. (В качестве интересного наблюдения: на афише и в программке все написаны с двумя инициалами, кроме одного человека – автора. Ему второй инициал не прикрепили. Просто – А. Володин, а все остальные по полному чину. Намек на псевдоним или?..)

Олег Ефремов настаивал: на этапе становления театра его основатели обязаны попробовать себя в режиссуре. К 1962 г. в репертуаре уже

был спектакль «Друг детства» Михаила Львовского в постановке Виктора Сергачева. Он же сделал вместе с Ефремовым «Два цвета» Авенира Зака и Исаея Кузнецова. Евгений Евстигнеев выпустил «Третье желание» по пьесе чешского драматурга Вратислава Блажека. Олег Табаков поставил легендарную «Белоснежку и семь гномов» по пьесе, написанной им самим в соавторстве с Львом Устиновым и с успехом шедшую в театре не одно десятилетие.

После столь успешной режиссерской пробы в этой прекрасной мужской компании оказалась и Галина Волчек. Стоит заметить, что в начале 1960-х режиссура по общему негласному договору считалась делом преимущественно мужским.

Американский драматург Уильям Гибсон написал «Двое на качелях» в 1958 г., тогда же пьеса была поставлена и номинировалась на «Тони». Через четыре года издательство «Искусство» опубликовало перевод Нины Трениной отдельной книжицей. Пьесу взяли несколько московских театров, в том числе «Современник» и Театр им. Евг. Вахтангова.

Начало работы над спектаклем было далеко не безоблачным. Есть версия, что Волчек отказывалась от постановки, боялась, и ей в пару на роль режиссера пригласили Алексея Баталова, который только что покорил всю страну ролью в «Девяти днях одного года». Есть и другая трактовка причины появления этого краткосрочного союза: Ефремов, будучи рачительным руководителем, очень хотел заполучить в труппу Баталова, и предложение о постановке стало поводом «приручить» популярнейшего артиста.

Как бы там ни было, взаимопонимания не случилось, причем в самом начале, на этапе распределения ролей и режиссерского сговора. Баталов был категорически против, чтобы Гитель играла Татьяна Лаврова, его недавняя партнерша по знаменитому фильму Михаила Ромма, где она – уверенная в себе, современная женщина, говорящая низким голосом и не выпускающая из рук сигарету. Алексей Владимирович настаивал: главное в этом образе, что Гитель – балерина, прозрачная и хрупкая. Ею никак не могла быть та Татьяна Лаврова, которую он знал.

Волчек же не представляла себе спектакля без нее: «Для меня же образ Лавровой сложился гораздо раньше, задолго до того, как она стала известной артисткой, много играющей в театре и кино. С Таней в Школе-студии мы практически не были знакомы, но тогда ее индивидуальность меня буквально завораживала.<...> Высокая, с какими-то



Галина Волчек

неклассически красивыми ногами, широкой спиной, волосы, связанные в длинный хвост, особенно подчеркивающие какую-то нескончаемо длинную шею и невероятное лицо – беспомощные огромные глаза. Какая-то опять же неправильная красота – противоречивая – абсолютный Бэмби. И когда я стала думать о том, кто может играть Гитель, я все время вспоминала этого Бэмби в коридорах Школы-студии. Тогда я подумала, ну не могло же пропасть все это, просто она засыпала [его] каким-то песком, замазала какими-то красками, но природа осталась, и надо попытаться из нее снова вытащить, вернуть ту самую Лаврову»².

«Изломанная, но сломать – не удастся. Хрупкая, но разбить – не получится. Нервная, но позволить себе открытую истерику – никогда. Завораживающая обликом, голосом, манерой. Героиня нового времени, когда стало не принято рыдать в голос. Взамен – закрытое руками лицо, и только чуть подрагивающая спина выдает слезы. А потом – глаза, в которых оставалась вся бездна прожитого»³, – автор статьи позволит себе здесь процитировать свои собственные размышления о Татьяне Лавровой из книги, посвященной истории великого театра.

Подробности расставания Волчек с Баталовым сегодня уже не узнать. Судя по дальнейшей истории отношений, они не носили

трагического характера, с проклятиями в адрес оппонента. Галина Волчек оказалась один на один с пьесой «Двое на качелях». Возможно, именно это определило всю ее дальнейшую жизнь.

Долгие годы изо дня в день на предельно близком расстоянии наблюдая Галину Борисовну, могу свидетельствовать: заставить ее что-то делать против воли было практически невозможно. Даже если речь шла о чем-то далеком от творчества. Если нежеланное надо было сделать во что бы то ни стало во благо театра, она сначала занималась самовнушением и даже самообманом, меняла точку зрения и лишь затем действовала. Возможно, также она поступала, будучи актрисой, когда нужно было сыграть в кино (ради заработка) или в театре (ради общего дела) роль, которая не казалась ей интересной.

Но ставить спектакли, потому что полагается выпустить очередную постановку – это точно не про нее. Только при наличии огромного интереса, зараженности историей. Возможно, это, в том числе, объясняет, почему в последние годы жизни она, за редким исключением, занималась ремейками собственных постановок. Обстоятельства не давали возможности влюбиться.

А «Двое на качелях» двадцатидевятилетняя Волчек именно полюбила. Что-то в истории двух неприкаянных людей всерьез цепануло ее, заставило рухнуть с головой в этот омут, чтобы рассказать, как прекрасны и одновременно несовершенны люди. И еще о том, что любовь – всякая, пусть болезненная, пусть не закончившаяся «жили долго и умерли в один день» – в миллионы раз прекраснее ее отсутствия.

«Кого распределить на роль Джерри, у меня не было никаких сомнений – Миша Козаков был единственным, кто, с моей точки зрения, подходил для этой роли»⁴, – рассказывала Галина Волчек. Тем более Михаил Михайлович не так давно присоединился к труппе «Современника» и ролей, равных Гамлету, сыгранному в Театре им. Вл. Маяковского, здесь ему пока не предлагали. «Я помню еще тогда сказал Кваше: Если эта роль у меня не выйдет, и я не стану равным среди вас, я уйду из “Современника”»⁵, – вспоминал Михаил Козаков для книги Марины Райкиной «Галина Волчек. Как правило вне правил».

Репетировали сложно. Есть целый ряд воспоминаний, как Волчек с Лавровой запирались в санузле однокомнатной квартиры, где помимо режиссера проживали еще двое взрослых и младенец, сочиняли и репетировали внутренние монологи Гитель. Это было одним из способов «достать» из актрисы того самого Бэмби.

Видимо, путь был нелегким для всех. Не обошлось и без отсутствия доверия актеров начинающему режиссеру. Это огромная проблема, которая была и есть в театре как таковом. «Да кто ты такой? Ты сначала докажи свое право меня режиссировать...», – точно произносится про себя в многочисленных репзалах, а бывает, что и озвучивается без всякого стеснения. В 2006-м Волчек скажет: «Конечно, такая работа, как, на самом деле, и любая подробная работа с артистом, требовала большого терпения. Кстати, именно тогда я поняла, что умение терпеть – одно из самых важных свойств режиссерской профессии. Что стало огромным уроком для меня. В этом выражена любовь к артисту – в терпении, вере, доверии. Я верила в то, что это возможно»⁶. А в 1962-м на обсуждении спектакля труппой сделавшая первый шаг в режиссерской профессии Волчек говорила: «“Двое на качелях” – такая эмоционально заряженная пьеса, что, приступая к постановке, я дала себе клятву: буду выдавать все, что должна, работать на пределе каждый день, не дожидаясь предпремьерных прогонов. И если бы Миша и Таня сразу наступили на себя, то сегодня они пришли бы к лучшим результатам. Я еще раз убедилась, что режиссура без обратной связи существовать не может»⁷.

Искали на репетициях не только возможность поверить друг другу, но главное – зачем, почему и как рассказать эту историю. «В спектакле “Двое на качелях” мы пытались сделать какие-то внутренние открытия. Мне всегда было интересно исследовать человека в обстоятельствах, когда он не наблюдаем, за такой своеобразной “четвертой стеной”. Когда он не наблюдаем, то естественен, свободен и проявляются какие-то неожиданные детали поведения, которые позволяют создать объемный образ. Мы делали много этюдов, искали, на чем-то я настаивала, что-то приносили артисты. К примеру, сцена, где Гитель разговаривает с Джерри по телефону. Одно дело, если при этом человек знает, что на него кто-то смотрит, он начинает как-то подстраиваться под это состояние, чему-то соответствовать, совсем другое дело, если он один в комнате, уверен, что никем не наблюдаем. Гитель разговаривала лежа, прижав к уху трубку. Во время этого разговора она механически делала какие-то упражнения, вытягивала ноги, такой ленивый тренинг танцовщика (она же балерина, хоть и неталантливая – это привычка, ежедневная, выработанная годами). Ее движения были отнюдь не грациозны, часто даже уродливы с точки зрения выставочной красоты, но естественны как раз для не наблюдаемого человека. Подобных примеров можно было вспомнить много – на них был построен спектакль. В таких

проявлениях человек открыт – значит, незащищен, уязвим – и это то, что меня больше всего интересует в театре. Именно тогда сформировался мой взгляд на одну из составляющих режиссерской профессии как на желание проникнуть в бессознательное, в анатомию души, мнимых и подлинных взаимоотношений человека с миром и самим собой. Взглянуть на это безжалостно, но не жестоко, а жестко, принимая и понимая»⁸, – сказала Галина Волчек много лет спустя.

В невероятно красивом и даже фантомом Михаиле Козакове она тоже искала его путь к настоящему Джерри. Движение от человека, который закрывает свое отчаяние иронией, подчас жесткой, к абсолютному доверию к другому, перед которым не боишься показаться слабым, не страшишься подлинного себя. Для Козакова, блистательно игравшего роли героев, найти в себе рефлексирующего Джерри, который к тому же еще и тщательно скрывает собственную уязвимость, – тоже было серьезным вызовом.

Сама будучи замечательной актрисой, Галина Волчек избегала в репетициях режиссерских показов. Казалось бы, что может быть проще: встань и сделай, покажи направление, задай голосом интонацию. Но нет, она искала ответы на поставленные задачи в природе исполнителей, в органике конкретного актера. У Гитель язвенное кровотечение, ей очень больно, но она через невероятные усилия продолжает общаться с Джерри, скрывая это и притворяясь пьяной. Будучи адептом системы К.С. Станиславского и сохранив веру в психологический театр до конца жизни, Волчек сделала все, чтобы узнать о симптомах болезни: разговаривала с врачами, с переболевшими, ходила в приемный покой. А после ставила Татьяне Лавровой задачи на репетиции. Но все было не то, не получалось, казалось ненастоящим, показным, обозначаемым. Решение пришло неожиданно. Интуиция и парадоксальность мышления были всегда присущи Галине Борисовне.

Она попросила Козакова снять брючный ремень, предельно крепко, так, чтобы было нестерпимо больно, связала руки Лавровой у нее за спиной и из этого состояния попросила актрису взаимодействовать с партнером, всеми силами скрывая от него всю невыносимость состояния. И все получилось. Татьяна Лаврова по-настоящему ощутила, что такое отчаянная боль, актерской памятью зафиксировала это состояние и сцена, как принято говорить, «пошла».

Сложность была и в том, что «Двое на качелях» – история американская, полная реалий жизни Нью-Йорка того времени – и бытовых,



Т. Лаврова – Гитель,
М. Козаков –
Джерри.
«Двое на качелях».
«Современник»

и социальных. Задачей Волчек было избежать того, что в другой замечательной пьесе названо «наши играют французскую жизнь». Михаил Козаков вспоминал: «Мы поехали с Галей в комиссионку, купили мне американские туфли. И это единственное, что было американского в спектакле. А костюм мне пошили в мастерской. Мы играли про свою жизнь — человек 33-х лет уезжает оттуда, где у него дом, жена, работа. На вечеринке знакомится с девчонкой 26-ти лет, забавной нелепой такой. Разрывается между женой и любовницей, мечется...»⁹. Не настаивая на внешних проявлениях, глубоко копая именно в психологии взаимоотношений героев, если и не разделяя, то принимая правду каждого из них, Волчек добилась того, чтобы эта пронзительная история меньше всего ассоциировалась у зрителей с чем-то, что может произойти только где-то там, за океаном. Это была история про людей, которая могла произойти с каждым в зрительном зале на площади Маяковского, где тогда располагался театр.

Галина Волчек: «Пьеса “Двое на качелях”<...>задела меня и собственно историей, и тем, как это было рассказано. Совсем иначе, чем в абсолютном большинстве тех текстов, которые встречались на нашем пути тогда, в начале шестидесятых. В ней не было никакой гражданственности, открытых социальных конфликтов и столкновений. Она вообще о другом. Гибсон написал о частном мире человека.

О территории, где безразлично, каков мир вокруг, какой на дворе год и какой социальный строй. Важен человек, при любых обстоятельствах остающийся существом, умеющим или не умеющим – что гораздо более трагично – любить, ненавидеть, страдать. Его сложности, противоречия, боль, невыявленные эмоции, страхи, комплексы – все это может стать предметом режиссерского исследования. И “Двое на качелях” как раз позволяли сделать это»¹⁰.

Быть не понятной, но понятой было для Волчек-режиссера, наверное, одним из важных в профессии. Не разжевывать зрителю историю, но рассказать ее так, чтобы эмоционально растормозить каждого – именно так определяла Волчек свою задачу. Она, особенно с годами, доверяла своей интуиции, но всегда перепроверяла ее эмпирическим путем. Так случилось и на этот раз. Когда первый акт был уже собран в репзале, необходимо было кому-то его показать, проверить направление поисков. Как утверждают с ее собственных слов Глеб Скороходов (автор книги «Галина Волчек. В зеркале нелепом и трагическом») и Марина Райкина (в ставшей бестселлером «Галина Волчек. Как правило вне правил»), Олег Ефремов отказывался приходить на репетиции, дескать, сами справляйтесь. Как бы там ни было, но первым зрителем спектакля, сочиненного Волчек с Лавровой и Козаковым, стал отнюдь не коллега и даже не постоянный зритель театра.

Сговорившись с актерами, что наступило время кому-то показать сделанное, Галина Волчек, накинув на себя пальто и не поменяв сменную обувь на уличную, пошла (нет, это не ее глагол, слишком вялый), бросилась темным зимним вечером к метро «Маяковская» искать случайного человека с самым нетеатральным лицом. Трудно представить, что испытал мужчина средних лет, державший в руках сетку с апельсинами, которые он по случаю купил в Москве, чтобы отвезти в свой не столичный город, когда к нему пристала странная женщина с взлохмаченными (по утверждению Волчек) волосами с вопросом, есть ли у него полтора часа, и предложением пойти в театр. Видимо, он опешил и не испугался, что сегодня сделал бы почти каждый. Про «Современник» этот человек слышал впервые, про театр как таковой тоже был не очень в курсе. И еще у него, как он сам сказал, «поезд поздно ночью». Словом, чистый лист или идеальный реципиент.

Поднявшись вместе с экстравагантной дамой в репзал, первый зритель устроился на предложенном стуле и обхватил руками авоську с апельсинами, дабы никто из присутствующих не покусился на гостинец.

Сыграли первый акт, без костюмов, декораций и света. Буквально в метре от зрителя. И остановились, боясь услышать, что увиденное его не тронуло. «Это все? Жаль... Я теперь все время буду думать, что с ними случится дальше», – так звучал вердикт. Возможно, кто-то со мной не согласится, но эта оценка во много раз сильнее хвалебной рецензии. По крайней мере, так считала Волчек.

«Сформулировать, про что был спектакль “Двое на качелях”, просто и сложно одновременно. Сложность в том, что слова могут прозвучать банально. “Двое на качелях” мы играли про силу человеческого духа. Финал пьесы Гибсона драматический: Гитель и Джерри расставались навсегда. Для этой любви не было будущего. Но в финале спектакля при этом не было ощущения тупика, конца, безысходности. Трагедии с улыбкой на лице – вот чего я добивалась все время от артистов и, прежде всего, от Тани. Внешне – легкость, бравада почти клоунская. <...> А внутри – надлом, незащищенность, ранимость. <...> В этой открытой улыбке (открытость жизни, жажда жизни, любви) – невероятная человеческая сила. Мы придумали финал: уходит Джерри, Гитель плачет с телефонной трубкой в руках, черные слезы катятся с накрашенных ресниц – кажется катастрофа, жизнь закончилась, но вдруг она неожиданно улыбается. Пусть то, что случилось, трагично, это не конец, что-то еще непременно произойдет, она еще будет счастлива. Они прошли это испытание любовью. И она узнала даже нечто большее, чем взаимное чувство. Она осознала в себе умение любить другого как дар, который, по сути, сам счастье. Покорившийся судьбе Джерри, уходящий в прошлое, где есть внешне благообразный привычный покой, и Гитель, оставленная, но открытая будущему – для кого из них счастье более вероятно?»¹¹, – вот еще один секрет успеха от Галины Волчек. Прекрасно осознавая всю трагичность и несовершенство жизни, она не могла позволить себе оставить зрителя с чувством чудовищной безнадежности. Во всех своих спектаклях она не скрывала правду, трезво вглядываясь в то, о чем рассказывала, но право на надежду или возможность посмотреть на ситуацию под другим углом зрения она оставляла всегда.

Согласно протоколу заседания Совета театра-студии «Современник», эскиз декорации к спектаклю «Двое на качелях», выполненный художником Петром Кирилловым, был принят 17 октября 1962 г. Обсуждение готового спектакля на труппе состоялось 22 декабря того же года. Два месяца на все про все – от замысла до премьеры.



Т. Лаврова – Гитель, М. Козаков – Джерри. «Двое на качелях». «Современник»

Два приюта для одиноких душ, две квартирки – слева от зрителей та, где живет Гитель, справа каморка Джерри. Они как два островка, ничем не отгороженные друг от друга. А за их спинами, по свидетельству театрального критика Веры Максимовой, «Вспыхивают ломаные квадраты окон. Угадываешь всю тоску и однообразие запрокинутых к небу домов, серых, невидимых в сгустившихся сумерках. И голоса машин звучат, безжизненные и серые, как сумерки»¹². Эти странные, абсолютно неправильной формы окна по замыслу режиссера и художника то загорались, то гасли в зависимости от того, что происходило с героями.

В те годы в «Современнике» было принято вслух говорить, что думаешь. Тем более при обсуждении самого важного для театра – нового спектакля. Никто никого не боялся, авторитетов не было, доставалось даже Ефремову, и еще как. Все были товарищами, собравшимися вместе ради общего дела. У Олега Николаевича было право вето, но как сказано в книге легендарного завлита молодого «Современника» Елизаветы Котовой «Воспоминания счастливого человека», он ни разу им не воспользовался. Кстати, право на непопулярную точку зрения и возможность публично высказывать свое мнение сохранились в «Современнике»

до конца жизни Галины Волчек. Иногда это все приобретало странные и экстравагантные формы. Но было. А потом раз – и кончилось. Хочется верить, что вернется. Ну это так, *à propos*.

Обсуждение режиссерского дебюта артистки Волчек прошло на удивление мирно и без горячих споров¹³. Главной претензией было использование шумов, звуков города. Какие-то, по мнению коллег, они были неправильные. Ефремов потребовал их поменять. Завлит Елена Рождественская говорила о Лавровой, что «никогда не видела косолапых балерин», но поддержана ее точка зрения не была. Актер Владлен Давыдов и заведующая труппой Лидия Постникова сетовали, что иногда Татьяна Лаврова грешит скороговоркой. Многие, практически все, отмечали качественный рост обоих актеров, хотя все же стоит отметить, что исполнительница роли Гитель получила гораздо больше комплиментов, чем ее партнер. Волчек просила «больше критических замечаний», Ефремов призывал «если есть противоположные точки зрения – о них нельзя молчать», Олег Табаков говорил – «радостно, что у нас есть такая работа», Игорь Кваша отмечал – «мне понравилась работа этих троих», Анатолий Адоскин – «это победа нашего метода», Людмила Иванова – «в игре Миши и Тани нет фальши», Евгений Евстигнеев – «меня поразила мужественность актерского существования», Петр Щербаков – «больше всего мне понравилась Волчек, это очень умная, серьезная работа режиссера», Валентин Никулин – «сегодня был грандиозный праздник, и никто в Москве не сыграет лучше»... Геннадий Фролов, еще не зная, что через несколько лет, после ухода Михаила Козакова из театра ему предстоит ввестись на роль Джерри и замечательно играть ее много лет, сказал: «Мне очень понравился спектакль, грандиозно, рост произошел у Миши и Тани, она даже в жизни стала какая-то другая». Подытожил Олег Ефремов: «...у нас не должен быть давящий режиссер. Это была работа изнутри содружества и это нас объединяет. Самое важное – это их работа, их отдача, коллегиальность, непротивопоставление себя театру».

Все говорили о том, что уже необходим зритель. Как дальше детально разворачивались события, сказать трудно. Напомним, обсуждение состоялось 22 декабря 1962 г., этим же годом датируется премьера в анналах театра. И при этом в музее «Современника» хранится листовка-приглашение, которую раскладывали на места в зале 31 января 1963 г. Зрителям, пришедшим на спектакль «По московскому времени» по пьесе Леонида Зорина, предлагается остаться на просмотр нового спектакля «Двое на качелях», который начнется в 10 часов вечера, закончится

в 1 час 15 минут ночи. Еще говорилось, что будут поданы такси. Последнее – абсолютная заслуга административного таланта Лидии Постниковой и Леонида Эрмана, тогда директора-распорядителя.

На том показе Галины Волчек не было. Заболела.

«Премьеру спектакля “Двое на качелях” я запомнила хорошо. Это был фантастический успех. Поздний вечер, вся площадь Маяковского заставлена машинами – огромное количество светящихся фар, в театр невозможно пройти сквозь толпу людей. Спектакль получился действительно фантастический. Какая-то невероятная атмосфера, актеры играли потрясающе, Таня Лаврова – восхитительна, ей удалось создать героиню, какой до нее на советской сцене не было»¹⁴, – вспоминала спустя годы Лилия Толмачева. Она, как и Лаврова, была назначена на роль Гитель, поначалу ходила на репетиции, потом перестала, сославшись на производственную необходимость. Талантливый человек, она увидела, как важна Волчек индивидуальность Лавровой для того, чтобы выстроить эту роль. Но понадобилось сделать срочный ввод и Лилия Михайловна, выдающаяся актриса, отдавшая всю свою жизнь служению «Современнику», будучи не каботинкой, а настоящим строителем театра, сказала «да». У нее было три дня на срочный ввод на главную роль, а потом без малого два десятилетия своих актерских и человеческих взаимоотношений с Гитель Моска. Сначала она играла в очередь с Лавровой, потом одна. Фролов сменил Козакова. Через много лет Галина Волчек обновила «Двое на качелях», спектакль начали играть Елена Яковлева, Николай Попков и Александр Кахун. В 2015 г. Галина Волчек вновь вернулась к постановке «Двое на качелях», пригласив быть художником Павла Каплевича и назначив на роли Чулпан Хаматову и Кириллу Сафонова, позднее роль Гитель стала играть Кристина Орбакайте. Но это был другой спектакль. Тоже невероятно успешный, но другой.

В 1962-м режиссерский разбор пьесы был сделан предельно скрупулезно, с учетом всех мелочей и деталей. Сделан так, словно им занималась не молодая актриса, а солидный мэтр. После премьеры Вера Максимова написала: «“Современник” показал спектакль филигранного, тончайшего психологизма, насыщенный чувством, заряженный чувством до предела»¹⁵. Молодому критику вторил маститый драматург Афанасий Салынский: «...Человечность, гуманность – незыблемый принцип нашего сценического искусства. Об этом еще раз думаешь, когда смотришь спектакль театра “Современник” “Двое на качелях”. Я смотрел его с чувством глубокого волнения



Л. Толмачева – Гитель, М. Козаков – Джерри. «Двое на качелях».
«Современник»

и гордости за молодые силы нашего театра. В гармоничности постановки я вижу необычайно тонкую работу режиссера Г. Волчек...».¹⁶ Счастливая история рождения режиссера, скажет кто-то. Можно и так интерпретировать. А можно вспомнить, что «Современник» был рожден как театр единомышленников, в котором все служили общей идее, верили в жизнеспособность психологического театра, который может быть в любых формах, но построен на актере и взаимодействует со зрителем через него. В этой истине Волчек не сомневалась, служила ей и побеждала с этой верой. Хорошо, что все это совпало с огромным, невероятным талантом.

P.S.

Внимательный читатель спросит, а что же с постановкой в Театре им. Евг. Вахтангова, о которой говорилось вначале? В нем репетировали корифеи – Юлия Борисова и Юрий Яковлев. Премьеры не было. По одной версии, Юлия Константиновна посмотрела спектакль в «Современнике» и отказалась продолжать репетиции, понимая, что их спектакль будет слабее. По другой – начались гонения на американскую пьесу. В доказательство этого выдержка из статьи «О чем она плачет?», опубликованной

Л. Барулиной в «Советской культуре»: «В общем написана довольно трогательная новелла, но во имя чего? Чтобы растрогать? Но не может же быть искусства ради искусства, переживаний ради переживаний. В пьесе обильно рассыпаны “откровения”, “смелые слова”, щекочущие нервы чувствительные ситуации, рассчитанные на отклик зрительного зала. Но не автору мы бросаем упреки. Пьесу перевели, ее опубликовало издательство “Искусство”. Что же, и в этом ничего нет плохого. Нам надо знать, о чем и как пишут драматурги на Западе. Пьесой заинтересовались театры. Но задумывались ли они над тем, о чем же значительном расскажет этот спектакль зрителю, чем его обогатит? Если, скажем, играть пьесу о несчастной Гитель, то вряд ли это ново, и уже потому не очень интересно. Таких “чистых” блудниц история литературы знает немало. Если спектаклем предостерегают от того, что, оставшись без жены, мужчина обязан разобраться в своих чувствах, что, мол, эксперименты с одинокой женщиной жестоки, увы, мысль плоская и банальная»¹⁷. До боли знакомые слова и интонации.

Не знаю, как сложилась жизнь автора этой статьи, а пьесы Уильяма Гибсона «Сотворившая чудо» и «Двое на качелях» играли и играют в России. В том числе и потому, как одну из них поставила Галина Волчек.

¹ Московский театр «Современник» – 50 лет. М.: Индекс Дизайн & Пабблишинг, 2006. С. 45.

² Там же. С. 69–70.

³ Сподвижники. М.: Совм. издание Благотворительного фонда «Искусство, наука и спорт» и *Artguide Editions*, 2018. С. 66.

⁴ Московский театр «Современник» – 50 лет. С. 70.

⁵ *Райкина М.* Галина Волчек. Как правило вне правил. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 89.

⁶ Московский театр «Современник» – 50 лет. С. 70.

⁷ Цитируется по хранящемуся в музее театра Протоколу заседания группы театра-студии «Современник» от 22 декабря 1962 г.

⁸ Московский театр «Современник» – 50 лет. С. 70–71.

⁹ *Райкина М.* Галина Волчек. Как правило вне правил. С. 89–90.

¹⁰ Московский театр «Современник» – 50 лет. С. 69.

¹¹ Там же. С. 70.

- ¹² *Максимова В.* Победившие одиночество. *Московский комсомолец*, 7 февраля, 1963.
- ¹³ Цитируется по хранящемуся в музее театра Протоколу заседания труппы театра-студии «Современник» от 22 декабря 1962.
- ¹⁴ Воспоминания Л.М. Толмачевой были записаны автором статьи в 2006 г. для книги «Московский театр “Современник” – 50 лет». Текст был утвержден актрисой для публикации, но в бумажную версию книги не вошел. Оригинал хранится в музее Московского театра «Современник».
- ¹⁵ *Максимова В.* Победившие одиночество.
- ¹⁶ *Салынский А.* Направление поиска. *Известия*, 9 февраля 1963.
- ¹⁷ *Барулина Л.* «О чем она плачет?». Советская культура, 26 февраля 1963.