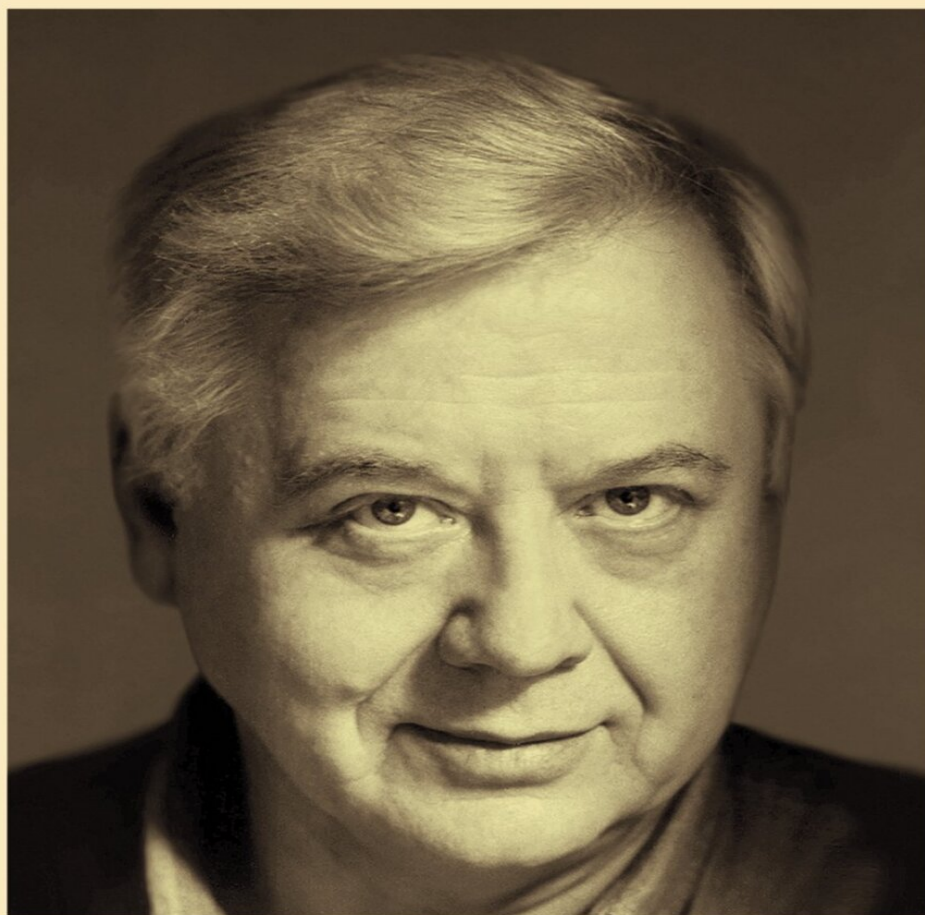


ОЛЕГ ТАБАКОВ

*Зеркало
памяти*



Каждый раз, выбирая *новую пьесу*, я иду за своей звериной интуицией, которая очень редко меня подводит

С премьерой «Матросской тишины», собственно, и взошла звезда **Володи Машкова** — актера

Женя Миронов — замечательный, почти идеальный артист, способный выполнить любые режиссерские задания

Марина Зудина изменила мой взгляд на «нашу сестру женщину»



Моя настоящая жизнь

счастливы билет



Annotation

Олег Павлович Табаков (1935-2018) – это отдельная эпоха не только в истории театрального и киноискусства, но и в истории нашей страны в целом. Он был и остается кумиром многих поколений людей, по сыгранным им ролям и вышедшим книгам учатся жить. «Счастливый билет» – это рассказ о постановках легендарной «Табакерки», о новой жизни МХТ им. А.П. Чехова, о творческом становлении известных сегодня актеров – В. Машкова, Е. Миронова, С. Безрукова, А. Смолякова, о сотрудничестве с лучшими режиссерами, и еще много о чем. Искренне делится Олег Павлович и своими горестями и радостями художественного руководителя одновременно двух театров, за спектаклями и гастролями которых читатель с восхищением следит на страницах книги и не перестает удивляться: как один человек успевал играть, преподавать, ставить и управлять. А еще любить – коллег, друзей, и свою дружную семью, которую ему подарила удивительная женщина, красивая и талантливая актриса Марина Зудина. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

-
- [Олег Павлович Табаков](#)
 -
 - [Глава четвертая](#)
 - [Любимое дитя](#)
 - [Точка отсчета](#)
 - [Хранители тайны и веры](#)
 - [Счастливые спектакли](#)
 - [«Ревизор». Сергей Газаров](#)
 - [«Затоваренная бочкотара». Александр Марин](#)
 - [Дорогие мне люди](#)
 - [«Матросская тишина». Владимир Машков](#)
 - [«Страсти по Бумбарашу». Евгений Миронов](#)
 - [«Смертельный номер»](#)
 - [Две пьесы Горького](#)
 - [«Ужин»](#)

- [Сергей Безруков](#)
- [«Комната смеха»](#)
- [Такие разные спектакли](#)
- [Виталий Егоров](#)
- [Способность к выживанию](#)
- [Научить хорошо играть](#)
- [«Мудрец»](#)
- [Памятник во дворе](#)
- [Миндаугас Карбаускис](#)
- [Константин Богомолов](#)
- [«Лидеры продаж»](#)
- [Сила гоголевского гения](#)
- [Здоровое духом созвездие](#)
- [Марина](#)
- [«Человек на своем месте»](#)
- [Как построить капитализм с человеческим лицом в отдельно взятом подвале](#)
- [Самый строгий оценщик](#)
- [Сага о строительстве](#)
- [Малая Сухаревская, 5](#)
- [Морозовский знак](#)
- [Какими будут новые люди](#)
- [Глава пятая](#)
 - [Трудное наследство](#)
 - [«Почему Лёлик?!»](#)
 - [Смелянский](#)
 - [«Сотрудники оперативного штаба»](#)
 - [Кадровая политика как искусство](#)
 - [Дорогу ренессансу!](#)
 - [Что же такое театр?](#)
 - [«№ 13»: его зрители и его критики](#)
 - [Без любви – беда](#)
 - [«Антигона»](#)
 - [Новая сцена](#)
 - [«Антикризисные сезоны»](#)
 - [«Литературный театр»](#)
 - [Можно ли влить новое вино в старые мехи](#)

- [Коллекционируя трупшу](#)
- [«Ребята из Питера»](#)
- [Фонтанирующая энергетика «VIP-лимиты»](#)
- [Саратовский «засадный полк»](#)
- [Зову тех, в чьем таланте уверен](#)
- [Попадающие точно в цель](#)
- [«Почувствуйте разницу»](#)
- [«Во многих мудрости много печали...»](#)
- [Мысли о живом театре](#)
- [Зачем закрывать спектакли](#)
- [Больше не академический](#)
- [Эпоха экономической стабильности](#)
- [Рената Литвинова](#)
- [Тадаси Судзуки](#)
- [Быстрое течение](#)
- [«Копенгаген»](#)
- [«Пусть расцветают сто цветов...»](#)
- [Сезон русской классики](#)
- [Мастера и стажеры](#)
- [«Впервые на русском»](#)
- [Я участвовал в этой кампании сознательно...](#)
- [А что же дальше?](#)
- [Глава шестая](#)
 - [Логика бульдозера](#)
 - [Самовосстанавливающаяся система](#)
 - [«Штудия»](#)
 - [Идентификация энергоемкости](#)
 - [Инструмент познания мира](#)
 - [Свойство удивляться чужому таланту](#)
 - [Если не я, то кто?](#)
 - [«Чистилище»](#)
 - [Реалии театральной школы](#)
 - [Право русского театра на жизнь](#)
 - [Правдоподобие невероятного](#)
 - [Театр и технический прогресс](#)
 - [Выплески](#)
 - [От слез к смеху](#)

- [Мой Сальери](#)
 - [«Ширли-мырли»](#)
 - [Кира Муратова](#)
 - [В каких случаях я соглашаюсь сниматься](#)
 - [Вместо эпилога](#)
 -
-

Олег Павлович Табаков

**Моя настоящая жизнь: счастливый
билет**

Том 2

Глава четвертая

Радость моя

Любимое дитя

Я очень трезво отношусь к ситуации, в которой оказался, согласившись в 2000 году отвечать за художественное руководство в двух театрах одновременно. Если в Художественном театре я кризисный управляющий и все мои конкретные действия были направлены на то, чтобы сначала помочь театру выздороветь, встать на ноги, а затем пуститься, как говорится, за славой, за победами и даже за откровениями, то Подвал – это прежде всего мои воспитанники, за которых я несу ответственность вдвойне. Во-первых, потому, что я их обучал, а во-вторых, потому, что я отвечаю за их дальнейшее развитие.

Театр, родившийся и уже более трети века проживающий в бывшем угольном подвале, – это мой ребенок, мой мир, имеющий самое непосредственное отношение ко всем без исключения ипостасям моей жизни. Подвал – это «радость моя», как называл великий старец и великий оптимист Серафим Саровский обращавшихся к нему людей. Точнее, одна из моих радостей.

Без моих ребят мне вряд ли бы удалось столько сделать в Художественном театре. Вернее, удалось бы, но гораздо большей кровью и не так скоро. Имея в своем распоряжении одну из лучших театральных трупп Москвы, я мог свободно закрывать ею любую репертуарную брешь, а в труппе МХАТа, когда я пришел, просто отсутствовали, на мой взгляд, целых два поколения: самые младшие и те, кто обычно является тягловой силой, то есть поколение 35–45-летних. Счастье, что я имел возможность активно вводить в спектакли Художественного театра артистов Подвала и столь же активно искать недостающие таланты на стороне.

В последнее время я отдаю бóльшую часть сил Художественному театру и скучаю по Подвалу, хоть и стараюсь бывать там при каждой возможности, что естественно. Но моя совесть перед подвальным театром чиста: все, что я могу ему отдать, я отдаю в нужное время. Другое дело, что этого мало, и я сам это понимаю. Но я никогда не был формален в своей любви к нашему театрально-зрелищному предприятию на улице Чаплыгина.

Точка отсчета

В 1987 году, хоть и с опозданием на семь лет, сбылась моя мечта о собственном театре. О большой семье, где много детей и где «все по справедливости». Действительность... она такая жестко-суровая. И создать любое новое дело, тем более как будто «из ничего», очень трудно. Мне не очень нравится фамильярное название «Табакерка», и я склонен все-таки называть наше во всех смыслах выстраданное дело «подвальный театр».

Подвал – плоть от плоти Художественного театра. В театре есть два вида обновления. Обновление наследования – это обновление, последовавшее в результате роста того, что называется «подлесок». Второй вид – это студийная форма обновления, которой, собственно, и жил все это время Художественный театр. «Современник» – никакой не театр, а Пятая студия Художественного театра. И Подвал – шестая или седьмая студия.

Тридцать четыре года, прошедшие с момента нашего заселения на улицу Чаплыгина, – это почти половина моей жизни. За это время увидели свет более ста спектаклей. Были и такие, которые мне приходилось снимать с репертуара в их младенческом возрасте. Но хороших, значительных, честных работ, полюбившихся зрителю, было несоизмеримо больше.

Сатин, вспоминая о Луке, говорит: «Старик жил из себя...» По сути дела, Подвал – это такая предлагаемая альтернатива, существующая «из себя». Подбираясь к этим закономерностям, я отдаю себе отчет, что, пойдя мы другим путем, подвальный театр наверняка бы кончился. Это могло произойти в 1991 году, когда в нашей стране начался капитализм. Потом он мог кончиться в 1997 году, когда сгорел Инкомбанк и вместе с ним погорели все деньги, накопленные Подвалом. И, конечно, он мог кончиться в 2008 году, во время последнего финансового кризиса. Но работали мы всегда много. И создали Фонд поддержки и развития Театра Табакова. А с другой стороны, у «людей Подвала» выросло, и довольно много, детей. Не то чтобы демографическая проблема в моей стране решается за счет

Подвала, но это очень четкий признак здоровья. Следование моей краугольной мысли – «на мне жизнь не кончается».

Все это время подвальный театр, безусловно, цементировало то обстоятельство, что почти все его артисты – мои ученики. Мои дети, требующие постоянного внимания. Они попадали в разные ситуации, им нужна была помощь: и совсем простая, когда не в чем ходить, и достаточно сложная, когда при призыве в Советскую армию, скажем, надо было поместить человека в такое место, чтобы он не утратил своей профессии, а имел возможность в ней как-то упражняться. И так далее и тому подобное... За эти десятилетия они, наверное, смогли понять соответствие между моими словами и моими делами. Были и те, кто уходил. Но я не хочу это обсуждать.

Я менее всего хочу выглядеть таким розово-голубым романтиком. Но думаю, что испытания, выпавшие на долю Подвала за двадцать пять лет, не только не развалили, но, в общем, дисциплинировали и организовали его. Путь пройден довольно большой, и есть уже ветераны подвального театра. Ежемесячно я подписываю ведомость на оплату труда, где одна из граф называется «ветеранская доплата», полагающаяся в нашем театре тем, кто отработал десять лет. На ежегодном сборе труппы я озвучиваю имена людей, которые достигли указанного срока. Из тридцати восьми артистов не получают ветеранской доплаты всего, наверное, процентов тридцать. Это значит, что семьдесят процентов уже прошли десятилетний отрезок, доказав свою необходимость театру и оставшись в строю.

Труппа «Табакерки» регулярно пополняется молодежью. Отбор новых артистов производится мною исключительно по таланту: никакие другие законы в этом случае не срабатывают. Вот, к примеру, шахматная доска: по шестнадцать фигур с каждой стороны. В ходе партии случаются потери, и их надо возмещать. Так и в театре – иных уж нет, а те далече. Берешь тех, кто нужен именно сейчас для атаки, для защиты или для победы. Нужды театра удовлетворяются с учетом понимания, для чего я зову конкретного человека. Одновременно с этим беру на себя ответственность за него на ближайшие три года – уж во всяком случае.

Своих учеников я люблю. Не за то, что они меня, возможно, любят, а потому, что их люблю я. И это тоже является моей радостью.

Вот это обстоятельство – главное. Мне не нужно было создавать никакого авторитета в театре. Я и так был для них авторитетом на протяжении всей жизни. Они так или иначе получали несомненную пользу от занятий со мной по освоению театрального ремесла. Они видели мои работы на сцене.

Начало Театра на Чаплыгина было отнюдь не безоблачным.

Некоторые критики – серьезные, уважаемые мной – изначально не посчитали создание театра на основе студийной затеи делом стоящим. В частности, Наталья Анатольевна Крымова, при всем ее таланте и значительности суждений, посмотрев у нас один или два спектакля, изрекла, что ничего тут не будет, даже ждать не стоит. Дело, мол, в художественном отношении бесперспективное. Как ни странно, эти суждения один к одному корреспондировались с тем, что говорилось, когда рождался «Современник». К примеру, замечательный артист Борис Бабочкин писал: «Ну да, понятно, студия – это свежо. Молодые лица... Одаренные мальчики и девочки... Ну а где же формотворчество?» Думаю, что надо быть зреее. Не хочется обижать кого-то, но уж коль скоро Господь не дает тебе в определенном возрасте способности радоваться талантам других, надо быть хотя бы терпеливым. Ибо даже посадка плодового дерева предполагает значительное время ожидания плодов. Поддержка театральному сообществу нужна не тогда, когда оно уже чего-то достигло и обрело успех, – поддержка, одобрение необходимы именно на первых порах. И это имеет отношение как к театру, так и к отдельному актеру. «Промаживать» события бывает проще. «Промаживать» судьбы нельзя. Сейчас я говорю об этом достаточно горько, но определенно, потому что на протяжении моей жизни на одни и те же грабли не раз наступали многие пишущие о театре люди.

В истории театральной критики есть масса обратных примеров, когда первые шаги нарождающегося театрального организма вызывают у некоторых театральных летописцев некую восторженную эйфорию. Однако по прошествии лет, в полосе трудностей и неудач, бывшие комплиментаристы ничего толкового подсказать не могут. Совсем как в романсе: «При счастье все дружатся с нами, при горе – нету тех друзей...» В результате живая картина театра искажается.

Впрочем, не надо забывать и примеры совершенно иного отношения: Николай Эфрос в жизни МХАТа, Павел Марков,

повествующий о талантах театральной Москвы 1920–1930-х годов...

А зритель был благожелателен и добр к нам, пожалуй, с самого нашего рождения. Хотя и не все спектакли Театра-студии шли с переаншлагами, как сейчас, но зрительный зал на Чапыгина всегда был полон. Для многомиллионной Москвы ста с небольшим «сидячих» и «стоячих» мест, находящихся в подвале, каждый раз оказывалось мало.

Наверняка не все то, что выпускалось в нашем театре на протяжении тридцати четырех лет, являлось совершенным созданием. Спектакли Подвала были разными и по выходу «товарной продукции», и по зрительскому спросу. Но ни от одного из них я не захотел бы отказаться, не хотел бы сделать так, чтобы он совсем не появлялся на свет. Даже «Али-Баба и сорок разбойников», пьеса, написанная и поставленная актером Театра на Таганке Вениамином Смеховым и очень скоро снятая мною с репертуара, на самом деле тоже была важна, как всякая острая по своей форме затея, дающая выход излишней энергии моих юных актеров.

Официальное открытие подвального театра, 1 марта 1987 года, было ознаменовано премьерой спектакля «Кресло». Повесть Юрия Полякова, рассказывающую об аморальности наших румяных комсомольских вождей, инсценировал Саша Марин. Он же был и моим ассистентом-режиссером на этом спектакле. Работа по тем временам была и разнообразна, и даже смела. В ней встречались жалкие остатки гражданских двусмыслиц – «перестройка» находилась в самом разгаре. Но меня прежде всего интересовала судьба талантливого человека, отправившегося реализовывать свой человеческий потенциал в профессию комсомольского лидера. Я ставил спектакль об этом.

Пьеса Михаила Булгакова «Полоумный Журден» больше известна как «Мольериана». В этой работе Подвала царила отчаянно-смешная, раскованная театральная стихия. Спектакль внутри спектакля – многократно повторенная, усиленная структура, предоставлявшая удивительные возможности совсем еще молодым актерам, которые многого тогда не умели. И вместе с тем достигали в этой работе немало. Очень смешно и талантливо играли Журдена Сергей Газаров и Авангард Леонтьев. Сережа Шкаликов был прекрасен в роли

Панглосса. Но особенно милой моему сердцу была ипостась Миши Хомякова, изображавшего мадам Журден.

«Полоумный Журден» продержался в репертуаре шесть или семь лет, дойдя в апогее своего зрительского успеха до абсолютной бессмыслицы. Так почти всегда бывает в подобных случаях: актеры начинают тянуть «рваное одеяло» успеха каждый на себя, желая получить свою долю ожидаемого признания. Кончилось тем, что я снял спектакль с репертуара, несмотря на все признаки зрительского интереса.

Хранители тайны и веры

«Прищучил» Барри Киффа вышел к зрителю в новой редакции еще до официального открытия театра, в 1984 году. Через школу этого спектакля проходили многие мои ученики. Спустя шесть лет после первой постановки в него вошли Марина Зудина, Александр Мохов, Михаил Яковлев и артист театра «Современник» Александр Андреевич Вокач, царство ему небесное.

Александр Вокач – человек кроткой, голубиной души. Он был первым человеком, приглашенным мною в Подвал в качестве гостя-актера для исполнения «возрастной» роли. В свое время он много лет работал в Тверском театре актером, затем какое-то время и директором, а потом, в середине семидесятых, пришел в «Современник» и был студийцем даже в большей степени, чем многие основатели «Современника». Он был женат на моей однокашнице Татьяне Бизяевой, окончившей Школу-студию чуть раньше меня. Замечательный артист с театральной периферии, истинный русский интеллигент, Вокач до конца дней своих сотрудничал с нашим Подвалом отнюдь не из-за гонораров и относился к нашей замечательной профессии так, что до сих пор в театре о нем вспоминают нежно и уважительно.

Вокач был не только примером отношения к делу, соблюдения театральной этики и поведения человека театра в театре. Александр Андреевич был живым хранителем тайны и веры, «классной дамой» и наперсником моих юных воспитанников, соединяя все эти качества в одном лице. Позднее, незадолго до смерти, несмотря на болезнь, он упорно шел играть в Театр на Чаплыгина, прекрасно понимая, что рискует – дефицит кислорода в подвальном помещении усугублял его состояние. Но он все шел и шел, потому что любил театр беззаветно и преданно.

Сейчас хранителем тайны и веры в нашем театре стала Наталия Дмитриевна Журавлева. Она пестует и оберегает своих молодых коллег, продолжая дело, начатое Александром Вокачем.

Про Наташу Журавлеву можно сказать, что тут есть некий исторический поворот. Ее отец, выдающийся русский актер Дмитрий

Николаевич Журавлев, – человек, пришедший в столицу с юга и предпринявший невероятные усилия, чтобы освободиться от своего южного говора. Он был, по сути дела, лучшим мастером художественного чтения своего времени. На его решение стать чтецом оказало влияние творчество его выдающегося предшественника Александра Закушняка, основоположника реалистической школы литературного рассказывания и создателя жанра «вечер рассказа».

Дмитрий Николаевич Журавлев был человеком редкой душевной культуры и редкой способности тратить себя. Он работал, как бы сейчас сказали, индивидуальным предпринимателем, много выступая с концертами. Вместе с этим на протяжении двадцати лет Дмитрий Николаевич преподавал в Школе-студии МХАТ, был профессором. Наташа, родившаяся в его семье, рано встретила с прекрасным. Особенность ее индивидуальности такова, что с юности она была обречена играть возрастные роли. Но вот истовость и свежесть, с которой Наталия Дмитриевна каждый раз это проделывает, несомненно, достойны всякого восхищения. Меня радует и ее просто невиданная, какая-то безграничная доброта, и внимание к младшим, стремление поделиться с ними знаниями, что она, в частности, реализует, являясь профессором сценической речи в Школе-студии МХАТ.

Счастливые спектакли

«Крыша» по пьесе Александра Галина была студенческим спектаклем на курсе, набранном мною после только что пережитого периода «запрета на профессию». Спектакль «Крыша» – моя любимая работа. Любимая настолько, что я делал ее неоднократно и в Америке, и в Германии, хоть и не считаю себя режиссером в полном смысле этого слова.

Пьеса «Крыша» в первом варианте носила название «Могильщик». Она – о страшном удущье «застойных» лет, когда существовал «железный занавес», приоткрывавшийся лишь затем, чтобы выпустить человека из страны по израильской визе. Или выплюнуть кого-то в открытое «космическое пространство» далее Европы в качестве диссидента. Или, в крайнем случае, для того, чтобы обменять своих диссидентов на иных «данников» Комитета госбезопасности. Других вариантов преодоления этой непробиваемой преграды для советских людей не существовало.

Еще во времена полулегального существования Подвала спектакль был показан публике не менее пятидесяти раз с неизменным аншлагом. Там были удивительные актерские работы не только у Леши Селиверстова, но и у Сережи Шкаликова, и у Саши Мохова, и у Гали Чуриловой, и у Нади Тимохиной, и у Марины Зудиной. А затем, когда мы получили статус профессионального городского театра, спектакль «Крыша» естественным образом вошел в наш репертуар – конечно, уже с несколько другим составом актеров. Спектакль был моей несомненной радостью, и я смотрел его гораздо чаще, чем другие свои работы.

В 1988 году Галин принес к нам в театр следующую свою пьесу – «Дыра». И поставил ее сам. Абсурдная и страшная история о массовом убийстве ни в чем не повинных воробьев по неверно понятому приказу «свыше» получилась и злой, и отчаянно-веселой, и в то же время нежно-лиричной. Галин очень тщательно работал с актерами, много возился с каждым.

Вообще мы планировали поставить впоследствии всю трилогию Галина, но третья пьеса – «Сорри» – о вернувшемся на родину

иммигранте, обнаружившем свою бывшую возлюбленную работающей в морге, увидела свет в Театре Ленинского комсомола – эту историю прекрасно играли Инна Чурикова и Николай Караченцов.

Еще одним дипломным спектаклем, взятым в репертуар только что открывшегося театра, стал «Полоумный Журден» по пьесе Михаила Булгакова.

Возобновление «Двух стрел» по пьесе Володина не принесло особого удовлетворения ни мне, ни актерам. Оно было честным, тщательным, но в нем не оказалось азарта, существовавшего в «Двух стрелах» раннего, «доофициального» периода Подвала. К сожалению, последняя редакция получилась гораздо менее интересной, чем тот спектакль, который я ставил в восьмидесятом году в Хельсинкской театральной академии. «Две стрелы» в Финляндии были острее, пронзительнее, да и определеннее по мысли. Одна из рецензий на спектакль называлась «Эта стрела знала, куда ей лететь». Дело, конечно, не в фамилии, воскуренном финскими критиками, а просто так иногда получается в театре... Видимо, для дипломников Финской театральной академии работа в «Двух стрелах» стала настоящей отдушиной, потому что внимание, уделяемое мною актерским работам, было для них достаточно необычным и неожиданным.

В год открытия подвального театра возник «Билокси-Блюз» Нила Саймона. Спектакль существует в нашем репертуаре до сих пор, то есть четверть века, и через участие в нем проходит уже пятое или шестое поколение моих учеников. В нем были заняты безвременно ушедшие Игорь Нефедов и Сергей Шкаликов. В «Билокси-Блюз» играли и Женя Миронов, и Сережа Безруков, и все те, кто на сегодняшний день есть основа подвального театра.

В восемьдесят седьмом году, когда я ставил «Билокси-Блюз», СССР как раз заканчивал участие в Афганской войне. У меня, как и у моих сограждан, не было никакой надежды публично высказаться по этой проблеме. Но неожиданным резервуаром для одолевавших меня мыслей и чувств оказалась пьеса американца Нила Саймона.

Сюжет «хорошо сделанной» пьесы Саймона – школа молодого солдата – абсолютно переводим на событийный язык не только Советского Союза, Российской Федерации, но и любого другого государства. В центре внимания пьесы – попытка унификации любого нестандартного человеческого создания и тот протест, который она

вызывает. Армия одинаково ведет себя по отношению к индивидууму во всех странах и поныне. Я ставил «Билокси-Блюз» в Финляндии и Дании, каждый раз поражаясь живому и острому отклику, рождавшемуся у зрителей этих богатых и мирных стран.

В какой бы стране мне ни приходилось работать, я всегда старался брать с собой своих товарищей и воспитанников. Так, с первых же моих заграничных вояжей стали ездить со мной Леонтьев, Смоляков, Боровский, потом – Марин, Газаров. В наших командировках мы работали «в четыре руки», весело и азартно делая общее дело, дававшее нам, кроме нормального приработка, возможность откровенно и честно говорить друг с другом о своих удачах и ошибках.

«Ревизор». Сергей Газаров

В скупом на премьеры 1991 году вышел один, но очень яркий и талантливый спектакль, о котором я просто не могу не упомянуть.

Психологически мне было очень непросто уступить своему ученику право ставить гоголевского «Ревизора» – уж очень многое связано у меня с этим спектаклем: и небывалый актерский успех в Чехии, и режиссерский дебют в Англии, после которого меня приглашали ставить «Ревизора» в Германии и Венгрии. Но я поверил Сергею Газарову и был вознагражден сполна: и талантом режиссерского прочтения, и актерскими свершениями. Многие играли в этом спектакле просто превосходно: и Володя Машков, и Андрей Смоляков, и Игорь Нефедов, и Сережа Беляев, и Вадим Александров, и Дуся Германова. Совершенно замечательны были в крошечных ролях Женя Миронов и Сережа Безруков. И даже делец-актер Зайков – прохвост, судебной властью восстановленный в должности после увольнения из нашего театра, который не один год получал у нас не заработанную им заработную плату, – был очень убедителен (едва ли не единственный раз за всю свою актерскую жизнь в Подвале) в роли лекаря Христиана Гибнера.

Сережа Газаров приехал в Москву поступать на мой курс первого набора из Баку. Тогда он говорил с еле заметным акцентом, но южные корни четко просматривались в его поведении. Сергей – человек какого-то удивительного душевного здоровья и духовной остойчивости. Он «выстрелил» с самого начала несколькими ролями: это и совсем крошечная эпизодическая роль Обывателя в работе Валерия Фокина «...И с весной я вернусь к тебе...», и медведь Балю в «Прощай, Маугли!», и Глава рода в «Двух стрелах». Глава рода – роль высшего порядка, иного уровня размышления о жизни, о ее смысле, так неожиданно глубоко и точно сыгранная двадцатилетним парнем... А как Сергей играл Журдена в булгаковской «Мольериане»! И какими живыми были его директор колледжа в спектакле «Прищучил» и сержант Туми в «Билокси-Блюз»... Если выстроить роли, сыгранные Газаровым, в ряд, начинаешь сомневаться: «Нет, ну этого не может быть, это, наверное, все-таки два человека работали, а не один!»

На мой взгляд, его лучшими актерскими созданиями были и до сих пор остаются роли, сыгранные в Подвале. Серьезными, ответственными, талантливыми были и его первые педагогические опыты на моем курсе второго набора.

Думаю, жизнь распоряжается нами по-своему. Обсуждать или каким-либо образом сетовать, почему сложилось так, а не иначе, – глупо.

После смерти жены Ирины Сергей поднимал на ноги сыновей один: был им и мамой, и папой... но... это совсем другая история...

Сейчас Сергей Газаров – актер, «живущий на свободную ногу», как говорят в Европе, и много снимающийся в кино. Сережа из тех мастеров, за кем всегда интересно наблюдать на экране, даже когда он играет какую-нибудь современную чепуху. Каждый раз, глядя на изящную и смелую игру Газарова в кино или на телевидении, я с горечью и болью думаю: «Господи Боже мой, как же много он теряет, не играя столько времени на сцене, и как много теряет сцена без такого изумительного актера, как он...» Возможно, поэтому время от времени я делаю Сереже какие-то предложения: и по актерской части, и по части режиссуры, но...

Я бы пожелал ему главного: найти согласие с самим собой.

«Затоваренная бочкотара». Александр Марин

Одна из несомненных моих радостей – спектакль «Затоваренная бочкотара» по повести Василия Аксенова. Я читал это пронзительное произведение моим первым ученикам, намереваясь инсценировать и ставить его еще в семьдесят восьмом! Но нет, тогда этого не случилось.

Для меня «Затоваренная бочкотара» является венцом творения Василия Павловича Аксенова. Повесть была написана не в том жанре, который массово воспроизводился тогда в российской культуре. Это был жанр Гоголя, Булгакова, Сухово-Кобылина, воплощающий то, что я для себя называю правдоподобием невероятного.

Меня всегда, что называется, доставали «складки», пирамиды из слов, выстроенные Василием Павловичем, его смелое словоткачество, совершенно неперебиваемое на другой язык. Будучи переведенными, творения Аксенова теряют смысл; утрачивается ощущение огромности таланта русского писателя.

«Затоваренная бочкотара» была одной из первых постановок ныне очень известного солидного московского режиссера и педагога Евгения Каменьковича. Спектакль выпускался в Подвале дважды. Первый раз – в 1989 году. Он был очень дорог мне работами Саши Марина, Ани Гуляренко, Игоря Нефедова, Андрея Смолякова, Дуси Германовой, Саши Мохова, Нади Тимохиной. Однажды крошечную роль старика с завязанным пальцем сыграл и Володя Машков. Все они так часто радовали мое сердце талантом, что я любил этот спектакль, может быть, даже больше остальных.

Второй раз «Затоваренная бочкотара» вернулась в наш репертуар уже в 2007 году. Я предложил Жене Каменьковичу возродить спектакль, но уже с молодыми артистами подвального театра. Тогда заблистали и Луиза Хуснутдинова, и Алена Лаптева, и Аркадий Киселев, и Евгений Миллер, и Александр Фисенко, и другие ребята. И только Дуся Германова в роли лаборанта Степаниды Ефимовны осталась из редакции 1989 года.

Саша Марин играл в ранней редакции «Бочкотары» Володю Телескопова. Он приехал поступать в ГИТИС из Воронежа. Остриженный «под горшок», недолеток-стригунок, видимо, сильно робел и поэтому появился передо мной вместе с отцом.

На протяжении всей своей студенческой и актерской жизни в Подвале Саша вообще все делал по максимуму: учился, играл, любил, ставил спектакли...

Учился взхлеб, как учатся талантливые русские мальчики, приезжающие из провинции в столицу. А на сегодня он, пожалуй, едва ли не единственный из моих учеников, которого можно назвать по-настоящему интеллигентным человеком. Но слагаемые этого наличествовали в нем и ранее. Саша всегда был удивительным рыцарем по отношению к женщинам. Я помню, как он, борец за права человека, вдруг упал в обморок, защищая свою любимую от несправедливых, как ему казалось, обвинений начальника. Это ж надо додуматься, чтобы в восьмидесятых годах XX века вполне здоровый и выносливый молодой человек неполных двадцати лет на самом деле потерял сознание от захлестнувших его чувств! Но это было прекрасно до такой степени, что в результате я пощадил виновницу происшествия, которую защищал Саша. Безусловно, эта самая виновница заслуживала такого поклонения, и к тому же она, ныне проживающая на берегах Гвадалквивира, происходила из моего родного города Саратова.

Как всякий по-настоящему одаренный человек, Марин пытается пробовать себя не только в актерстве, но и в режиссуре, и в литературстве – сам пишет инсценировки произведений, которые ставит. Так было с произведениями сначала Полякова и Замятина, а спустя время – Достоевского и Гофмана.

Жизнь распорядилась так, что Саше пришлось осесть в Канаде. Стремление выполнить взятые на себя обязательства главы достаточно большой по советским стандартам семьи и привели его в эту далекую страну. Вначале он, по моей рекомендации, работал на театральном факультете университета – столь хорошо и серьезно, что ему стали предлагать делать постановки в театрах, а затем он организовал и собственное театральное дело. Сейчас Марин – художественный руководитель одного из самых ярких театральных коллективов Канады под названием Théâtre Deuxième Réalité («Театр “Вторая

реальность”»). Как режиссера его узнали и Америка, и Япония, и многие другие страны. Помимо этого, Марин занимается преподавательской деятельностью одновременно в нескольких вузах США и Канады.

Последние лет пятнадцать мы снова работаем вместе: Марин преподает в летней театральной школе Школы-студии МХАТ в городе Кэмбридже, и, к моему удовлетворению, делает это опять-таки увлеченно, не изменяя себе.

В Театре на Чаплыгина Саша поставил несколько очень разных спектаклей: «Миф о Дон Жуане» по мотивам пьесы Мольера, «Сублимацию любви» по пьесе Бенедетти, «Идиота» по собственной инсценировке романа Достоевского, спектакль по произведению Гофмана «Коппелия» под названием «Песочный человек», «Провинциальные анекдоты» Вампилова, «Аркадию» Тома Стоппарда.

Попытка моих учеников совершать самостоятельные шаги в режиссуре мною всегда приветствуется. Молодым актерам я говорю: «Давайте, пробуйте, действуйте сами, я вас, что называется, прикрою». У кого-то из них получается сразу, у кого-то нет, но мне-то прежде всего дорого их желание работать, думать о большом, общем деле.

Свой режиссерский дебют в Подвале, адаптацию мольеровского «Дон Жуана», Саша Марин назвал «Миф о Дон Жуане». Постановка была авангардной. Дон Жуан – Володя Машков – был усажен режиссером в инвалидное кресло. Свой бранный жизненный путь великий любовник заканчивал, вконец изъездившись в инвалидном кресле по сцене. Судьба спектакля сложилась довольно тяжело. Увидев, как «Дон Жуана» покидает большое количество зрителей, я снял его с репертуара.

Последней по времени работой Саши в Подвале, увидевшей свет в 2012 году, является спектакль «Брак 2.0» сразу по нескольким произведениям А.П. Чехова.

Радует, что по прошествии времени Марин остался таким же цельным и таким же влюбленным в свою профессию. Я вижу, как он по-прежнему верен избранной эстетике живого, настоящего театра, где главным выразительным средством является актер, воспроизводящий на сцене живую жизнь человеческого духа.

Сейчас Саше за пятьдесят. Думаю, что впереди у него длинный-длинный ряд дней, полных его любви к театру, если вольно

перефразировать слова Тузенбаха...

Дорогие мне люди

«Обыкновенная история» появилась в 1990 году. Делал я этот спектакль специально для Игоря Нефедова. Он работал серьезно, увлеченно, но роль у него получилась не сразу. Возможно, этому помешала моя собственная биография: я долго играл «Обыкновенную историю» в «Современнике» сам и несколько раз ставил ее за границей.

Мне было очень важно, чтобы именно Игорь сыграл Адуева-младшего, потому что среди моих учеников он был любимым ребенком. Любимым и балованным. Возможно, некоторая невыдержанность Игоря, его алкогольная беда осложнили эту работу. Но были и прекрасные моменты, особенно в первом акте. Они оправдывали мое возвращение к этой пьесе, и именно с Игорем Нефедовым в главной роли.

Думаю, что в девяностом году все актеры, занятые в «Обыкновенной истории», были еще не вполне готовы к этому материалу. В пьесе Розова по Гончарову мало работать профессионально – необходимо чувствовать отчаянность риска, пробиваться к своему подсознанию, мощно его раскручивать. Прежде всего я был недоволен собою как режиссером – наверное, это я не смог сделать что-то... Хотя впоследствии, в 1993 году, во время полуторамесячных гастролей по Японии, когда мне пришлось срочно вестись в этот спектакль, «Обыкновенная история» имела большой успех. С того момента спектакль расправил свои крылья и существовал в репертуаре вполне правомочно, являясь одним из наиболее посещаемых.

За «Обыкновенной историей» последовала еще одна пьеса Нила Саймона – «Я хочу сниматься в кино». Простая до наивности история отца, оставившего в свое время семью в Нью-Йорке и уехавшего в Голливуд. Спустя много лет к нему, уже известному человеку, приезжает дочь, уверенная, что обязательно станет звездой Голливуда. В спектакле, поставленном Гилом Лазиром, деканом театрального отделения Флоридского университета, я играл со своей дочерью, Александрой Табаковой. Довольно неплохо играли оба. И она, и я.

В том же сезоне вышел «Учитель русского».

Так получилось, что одно время я жил в одном доме (на улице Селезневской) с Андреем Мироновым – он на четырнадцатом, а я на седьмом этаже. Не часто, но регулярно я бывал у Андрея в гостях, где встречал его мать, Марию Владимировну.

На дворе стоял девяностый год. Уже три года, как не стало Миронова, когда мы взяли к постановке пьесу Александра Буравского. В процессе размышления над ролью, для которой у нас в театре исполнительницы не было, мне в голову как-то сама собой пришла мысль о Марии Владимировне Мироновой.

Мария Владимировна внешне была удивительно похожа на мою маму (характером-то совсем наоборот). Открытое лицо, пучок седых волос. И до того она показалась мне необходимой, что я, не сомневаясь, пригласил ее попробовать сыграть Козицкую в пьесе «Учитель русского». Мария Владимировна была состоявшейся знаменитой актрисой, но довольно давно не выступавшей на сцене, а на драматической – очень давно. Тем не менее интуиция не подвела меня, и проба увенчалась успехом. Удачной была и режиссура Жени Каменьковича, и работа всего актерского ансамбля: Саши Марина, Володи Машкова, Иры Петровой. «Учитель русского» прожил в репертуаре долго.

Позднее специально для Марии Владимировны я поставил пьесу Алексея Богдановича «Норд-Ост». Один из самых неуспешных моих спектаклей, но все равно дорогой и важный для меня. Мне было достаточно одного факта, что Мария Владимировна выходила на сцену – это было объяснением того, почему я взял пьесу в репертуар.

Кстати, в спектакле «Норд-Ост» одну из лучших своих театральных ролей сыграл мой сын Антон Табаков, в то время актер «Современника». Не преуменьшая того, что он делал на сцене «Современника», считаю, что самыми осмысленными, самыми личными актерскими работами Антона были две: герой в «Билокси-Блюзе» и мятущийся молодой человек из «Норд-Оста»...

«Матросская тишина». Владимир Машков

Спектакль «Матросская тишина» по пьесе Александра Галича начал отсчет нового времени в истории маленького подвального театра в 1990 году. Именно этот спектакль стал нашим гимном, нашей настоящей «Чайкой», открывшей Подвалу дорогу на театральный Олимп. Состояние удивительной молчаливости, которой театральная критика сопровождала все наши предыдущие работы, было нарушено. Стрелка барометра явно повернулась на положение «ясно»: сформировался устойчивый критический интерес к спектаклям Подвала. Голоса театральных критиков становились все благожелательнее и серьезнее. «Матросская тишина» поставила Подвал на одну доску с прославленными московскими театрами. Хотя сейчас я думаю, что все-таки этот спектакль не был оценен театральной критикой в той мере, которой он заслуживал...

Незадолго до этого я выпустил «Матросскую тишину» как дипломный спектакль в Школе-студии МХАТ на курсе, где учились Володя Машков, Женя Миронов, Ира Алексимова, Валера Николаев, Марьяна Полтева. Еще существовали цензура, запреты на эту пьесу. Но я пренебрег всем – до того мне хотелось вынуть этого сильно залежавшегося в моем чреве младенца. Правда, я немножко схитрил, воспользовавшись тем, что на спектакли Школы-студии, куда билеты не продавались, не надо было спрашивать разрешения у ЛИТО. Дипломный спектакль получился, был несколько раз показан в Нью-Йорке и произвел там на людей сильное впечатление.

Через пару месяцев «Матросская тишина» перешла в репертуар подвального театра. Не могу судить, с какого режиссерского полета был сделан этот спектакль, но его несомненно мощная энергетика прежде всего была заложена в пьесе Александра Аркадьевича Галича. А реакция на него зрительного зала была абсолютно идентичной и в Японии, и в Соединенных Штатах, куда мы потом вывозили спектакль на гастроли. Правда, там была по большей части русскоязычная публика, но плакали люди всегда совершенно синхронно – по той же «программе», по которой плакали московские зрители.

Скажу больше. Во время спектакля плакали все работники театра, слушавшие внутреннюю трансляцию. Причем каждый раз. «Матросская тишина» – одно из самых дорогих и теплых воспоминаний для многих людей, причастных к созданию этого спектакля.

«Матросская тишина» прожила на сцене Подвала девять лет. За это время спектакль был показан зрителю более двухсот раз. А потом в связи с отсутствием Володи Машкова, отпущенного на заработки в американском кино, спектакль был закрыт, и я долго думал, кому же играть Абрама Шварца дальше. Наша «Матросская тишина» явно заслуживала продолжительной жизни, а не забвения. Но так и не придумал.

С премьерой «Матросской тишины», собственно, и взошла звезда Володи Машкова – актера.

Володя Машков – человек из города Новокузнецка. Он хорошо знаком с тем, что называется негативной стороной человеческих переживаний.

Произошел из театральной семьи – родители его работали в кукольном театре. Еще до Москвы Володя достаточно много путешествовал по обучающим центрам российской провинции. Учился в Новосибирском театральном училище, потом попал в Школу-студию МХАТ, откуда был изгнан за некоторые проступки дисциплинарного свойства.

Затем, как он сам рассказывает, встретил на ступеньках филиала МХАТа на улице Москвина артиста Табакова. В руках у Володи в тот момент случайно оказалась банка с надписью «серная кислота» – так недвусмысленно он «предупредил», что собирается поступать на курс, который я тогда набирал. С этого все и началось.

На первых курсах Володя был ярким, настырным, не сходящим со сценической площадки студентом. Я не помню ни одного занятия, в котором бы он не участвовал. Машков лидировал всегда. Пробивался, даже, можно сказать, бился за свое исключительное место в ряду других студентов. А я, начиная со второго семестра, это место ему уже отвел. Поэтому все его усилия по закреплению своего лидерства встречали у меня некоторое отторжение. Тем не менее мои догадки о

настоящих масштабах его актерских возможностей вскоре подтвердились в полном объеме.

В конце третьего курса я решил делать с моими студентами «Матросскую тишину», надумав поручить роль Абрама Ильича Шварца студенту Машкову. Многим мой выбор в тот момент казался легкомысленным, невозможной натяжкой. Но и сейчас, много лет спустя, мне кажется, что Абрам Шварц до сих пор остается самым совершенным созданием Володи. По неподдельности существования, по отсутствию даже крупиц какой-либо актерской дряни или приблизительности. Он не может, не умеет и не хочет играть «вполноги», а отдается роли со всем бесстрашием и полнотой. К тому же со студенческих лет Володя обладает высокой мерой ответственности.

Когда Машков начал заниматься театральной режиссурой, чувство ответственности разросло в нем многократно. Володя научился отвечать не только за себя, но и за «мир всего спектакля». Вот ставил он, скажем, современную пьесу «Звездный час по местному времени», так постановка эта, по его мнению, должна была стать не просто очередной работой театра, а «главным событием, которое должно случиться в независимой России». И всякий, кто относится к этому не так, в представлении Машкова – разрушитель... Определенная мера эгоизма очень свойственна талантливому человеку.

О первом спектакле Машкова-режиссера – ремейке картины Николая Досталя «Облако-рай» по пьесе Гора Николаева «Звездный час по местному времени» – можно сказать, что он родился талантливым, был вовремя и ненатужно пришедшим в репертуар. Это был славный, хороший, добрый и трогательный спектакль. «Звездный час по местному времени» шел в Подвале с 1992 года более десяти лет с бесперебойным успехом у зрительного зала. Там были прекрасные работы Жени Миронова, Марьяны Шульц, Ольги Блок, Сергея Беляева, Вадима Александрова. За это десятилетие несколько актеров успели сыграть в этом спектакле маленькую роль человека по фамилии Саратов...

Созданный по мотивам ранних произведений Аркадия Гайдара спектакль «Страсти по Бумбарашу» оказался весьма рискованным, на мой взгляд, соревнованием с очень хорошим фильмом, которое было выиграно Машковым. А каким потрясающим получился его

«Смертельный номер» по пьесе драматурга Олега Антонова! Это означает, что человек не только очень талантлив, но и честлюбив. То есть, достигнув определенной вершины, он не удовлетворяется достигнутым. Потому что, как говорил один умный человек, первый шаг с пьедестала бывает вниз... А в другую сторону – уже скалолазание...

Время довольно жестко отсеивает лишнее, не пользующееся спросом, не способное сохранить себя. Абсолютно все театральные спектакли Машкова это испытание выдержали в силу истинности и серьезности его режиссерского дарования, дарования, при котором он нигде, ни в одном из своих спектаклей не цитирует самого себя и не пытается, будем так говорить, заигрывать со зрителем. Он умеет ясно и недвусмысленно создавать эмоциональную, действенную структуру спектакля, волнующую и трогаящую зрителя понастоящему. А иногда можно и более категоричные комплиментарные слова употреблять в адрес Машкова, удивляясь его прекрасной способности дерзать от первого лица и рисковать. Рисковать.

Каждый спектакль, поставленный Володей, был ездой в незнание и движением вперед. Он поступательно приумножал свои победы и приращивал свои возможности.

Спектакли Машкова снимались с репертуара по конкретным, организационным, я бы так сказал, стечениям обстоятельств. К примеру, из «Смертельного номера» выпал Панин, ушедший из театра на вольные хлеба – в кино. Или Женя Миронов, который считал себя возрастно не соответствующим герою комедии Куни « № 13», поставленной Володей Машковым в Художественном театре. По той же причине, кстати, прекратил свое существование и спектакль «Страсти по Бумбарашу».

У Машкова давно сложились свои актерские и человеческие привычки. Скажем, он очень болезненно относится к попыткам организовать ему трудовой процесс в первой половине дня. Хотя, впрочем, когда репетирует он сам как режиссер, всегда приходит вовремя, абсолютно подготовленным.

В компании Володя иногда бывал просто прекрасен, весел, остроумен. Помню, как однажды, лет пятнадцать назад, на гастролях в Сургуте мы с ним целый вечер развлекали стол. Сколько же нерастраченных актерских сил в нем бродило! Сколько он мог сыграть

потрясающих, гениальных ролей в театре... Должен был сыграть Крутицкого в «На всякого мудреца довольно простоты» – не сыграл. Должен был сыграть Якова в «Последних» – не сыграл. А жаль, жаль, очень жаль!

Машков поразительно смешно и в удовольствие играл в спектакле подвального театра «Провинциальные анекдоты», пока это ему не надоело. Володя, как и Женя Миронов, недюжинного, выдающегося таланта характерный артист. Я вкладываю в это понятие самое высшее, что есть в актерском искусстве. Характерным артистом считал себя Станиславский. И в том заключалось верное самоограничение, абсолютно необходимое актеру. Мне кажется, что я в своей актерской жизни это понимал, никогда не желая играть ни Гамлета, ни Отелло. Я всегда хотел играть Полония. Это чутье. Звериное актерское чутье.

Как человек щедро одаренный Машков жаждет успеть сделать в профессии все. Наверное, именно поэтому он, по своему обыкновению с головой, окунулся в мир кино, начав свой поиск там. В его киноработах я всегда вижу серьезный, хороший уровень, демонстрирующий явные признаки того, что я называю «профи». У него регулярно получались и получаются попадания «в яблочко», будь то роль мужика в тапках, появляющегося на минуту в фильме «Питер FM», или же Игната в фильме «Край». Вместе с тем, особенно поначалу, мне не раз приходилось огорчаться тому, как его употребляли в кино. Используют из семи нот его актерских возможностей две с половиной, ну, три. И все. Думаю даже, если об этом спросить самого Володю, то он мое наблюдение подтвердит, потому как с юности был очень честолобив и объективен в оценках.

Кто-то из дураков когда-то назвал его секс-символом. Чушь и пошлость, конечно, причем злонамеренная. Никакой Володя не секс-символ, он нормальный человек, отец взрослой дочери и дедушка двух внуков. Срабатывает закон «самоопровержения». И потом, секс-символ не может быть универсальным, поэтому и категория эта явно притянута за уши.

Сейчас, бывая в России наездами из Голливуда, Володя реализует себя и в нашем кинематографе. Если в заокеанских фильмах, где он более-менее регулярно снимается, ему приходится воплощать героев разной степени отрицательности, то на родине Машков снимает свое

собственное, доброе, щемящее сердце кино, неизменно с посвящением – «нашим родителям». В лирической новогодней «Сироте казанской» он собрал вокруг елки и актрисы Елены Шевченко теплую мужскую компанию: Валентина Гафта, Льва Дурова, меня и Николая Фоменко. А в фильме «Папа», снятом по той самой «Матросской тишине» Александра Галича, Володя самолично воскресил своего театрального Абрама Шварца уже в экранном варианте.

Машков по-прежнему желанный артист в отечественных фильмах интересных и не повторяющих себя режиссеров. Настоящими культурными событиями становились в России и за ее пределами фильмы с его участием: «Вор», «Ликвидация», «Край». Роль подполковника одесского угрозыска Давида Гоцмана, которую Володя сыграл в телесериале Сергея Урсуляка «Ликвидация», вызывает во мне настоящую гордость – настолько совершенна там его работа. Машков – ас, мастер, способный создавать характеры на уровне высшего актерского пилотажа. Я вижу, насколько он вырос в актерской профессии за последние двадцать лет и что он явно не собирается останавливаться на достигнутом.

Во время съемок фильма «Край» Володя, забыв о Голливуде, почти целый год жил в Ленинградской области, научился водить паровоз, заметно похудел и полностью погрузился в тему послевоенной истории, рассказанной режиссером Алексеем Учителем. Такая творческая самоотверженность Машкову очень свойственна.

Однако наряду со всеми плюсами, о которых я сказал выше, я также вижу и другое. Есть такое понятие при капитализме – «упущенная выгода». Так вот, я почти физически ощущаю упущенную выгоду, которая могла бы принадлежать Володе Машкову, и то упущенное им время, которое также могло бы работать на него. Я имею в виду упущенную выгоду от свершений, которые за это время могли бы появиться. Спектакли и роли, не сыгранные им в театре.

Так или иначе, но последней работой этого выдающегося режиссера в театре был спектакль «№ 13», поставленный им почти двенадцать лет назад... Я пишу эти строки в 2012 году. Допускаю, что во мне говорит сейчас семидесятисемилетний брюзга, учитель, ну, или один из педагогов, который воспитывал его, которому, естественно, как всякому родителю, хочется, чтобы этот самостоятельный человек, ярко и недвусмысленно рассказавший миру о своем таланте, продолжал бы

это делать... Так вот, я, как брюзга и как человек образца 1935 года, начинаю подсчитывать упущенную выгоду. За время, которое прошло с 2001 года, Машков столько мог поставить спектаклей, и каких! При том, что у него на протяжении всего этого времени была возможность иметь дело с заинтересованным в реализации его режиссерского таланта руководителем двух театров. Абсолютно и всесторонне к нему расположенным. Это, я должен сказать, предлагаемые обстоятельства, не имеющие аналогов в нашем современном русском театре. Конечно, благо, что у Маши, Володиной дочери, есть дети и что род Машковых не только не прерывается, а множится и воспроизводится. Но горечь моя от упущенной выгоды никак не становится меньше.

Может быть, самому Володе кажется, что пришла пора целиком посвятить себя профессии киноактера, кинорежиссера или режиссера театра. Да, может быть, наверняка я не знаю. Но смею утверждать, что лучшее из того, что на сегодня сделано им и как актером, и как режиссером, связано с театром на улице Чаплыгина и МХТ имени А.П. Чехова. Полагаю, что и сам Машков отдает себе в этом отчет. Моя давно сложившаяся и не раз повторяемая формулировка «Ничто не мучит нас так, как ощущение собственной потенции» на все 240 процентов подходит к Володе Машкову. Природа замечательно одарила его. Вопрос в том, как он своим даром распорядится.

В последние десятилетия Володя активно утверждал свою экономическую независимость – он и тут шел по моим стопам. Развил склонность к комфортности бытия, что тоже объяснимо. Но думаю, что утром 31 декабря, наедине с самим собой, когда так или иначе подытоживаешь уходящий год, его посещают мучительные раздумья насчет этого самого бытия. Трезвым разумом, как и талантом, он никогда не был обижен...

Я на самом деле любил смотреть его спектакли. Иногда они были настолько хороши, что рождали во мне острое желание прямо сейчас играть самому. Играть и хулиганить на сцене.

Сейчас мы не так много общаемся – и с Володей Машковым, и с Женей Мироновым. Они очевидно состоявшиеся в профессии люди, заслужившие почет и уважение как со стороны зрителей, так и со стороны коллег. Но я очень хочу, чтобы Володя вернулся в театр и вновь сделал что-нибудь необыкновенное. Со всей свойственной ему страстью.

«Страсти по Бумбарашу». Евгений Миронов

1993 год принес нам немало радости и разнообразия. Машков представил вторую свою, очень четкую по форме и азартную по динамике работу – спектакль по пьесе Юлия Кима «Страсти по Бумбарашу». Может быть, зрительскому восприятию этого спектакля поначалу несколько мешал фильм режиссера Николая Рашеева. Не в том смысле, что фильм плох или хуже, чем спектакль. Так случилось, что тематика, звучавшая на экране граждански взволнованно, в спектакле обрела форму почти библейской притчи. Ибо действительно поднялся брат на брата, и мерзость нарушения заповедей Христовых отзывается на жизни нашей страны по сию пору. Может быть, поэтому мне так близок этот спектакль, так нравятся актерские работы, так очевиден талант режиссера.

Роль Бумбараша Машков поручил Жене Миронову – своему бывшему однокурснику. Они немало работали вместе и в театре, и в кино, но «Страсти по Бумбарашу» до сих пор, на мой взгляд, являются вершиной их совместного творчества. В «Бумбараше» Жене приходилось работать в непростом жанре музыкального спектакля, соединяя пение, танец и живую жизнь человеческого духа. Но он делал это так, как, пожалуй, до сих пор мало кто из артистов может.

В «Бумбараше» Женин талант лицедея получал свободу в полном объеме. Очень любил кланяться после этого спектакля: ему было просто необходимо, чтобы актеры выходили на поклоны стремительно – «сначала девочки, потом мальчики».

Спектакль «Страсти по Бумбарашу» продержался в репертуаре Подвала целых восемнадцать лет, сопровождаемый на всем протяжении своей сценической жизни большой любовью и зрителей, и исполнителей. Мы устроили торжественное прощание с «Бумбарашем», все участники которого испытывали самые щемящие эмоции. Зрителям было печально от того, что они больше никогда не увидят этого спектакля, а актеры, при всей требовательности к себе, понимали, что лишаются верного и беспронимательного текста. Даже не в тексте дело... Спектакль был нежный, веселый, чувствительный. Таким он навсегда в памяти и остался.

Должен признаться, что Женя – прежде всего любимый мною человек. Слагаемые этого чувства, вероятно, очень личные. Тут и общность судьбы, если хотите. Миронов – мой земляк, саратовец. Будучи совсем молодым, он сильно напоминал меня в юности: белобрысый, немного тщедушный и просто обожающий играть на сцене. Этим он мил моему сердцу необыкновенно.

Природа Жениного таланта особая. Он не столько Гамлет, сколько мальчишка из подворотни. Миронов – замечательный, почти идеальный артист, способный выполнить любые режиссерские задания. Но в этом тоже есть своя опасность. Вот так смотришь на актерскую работу во времени и видишь одни «склейки» режиссерских заданий. Ну а где игра на радость себе? Где твой «душой исполненный полет»? Я понимаю, что режиссеров подкупает внутренняя пластичность Жени. Им кажется, что из него можно вылепить все: и ворону, и леопарда, и баобаб, и даже колокольчик голубой из российского пшеничного поля... Набеги на кинематографическую территорию тоже приносят, наверное, удовлетворение его честолюбию, прибавляют ему известности и все прочее. Но я-то думаю, что не престижностью он бывает счастлив. Он истинно счастлив, когда играет в театре.

Вместе с Женей мы весьма успешно играли в «Обыкновенной истории». Дошло до того, что в конце спектакля зрители уже почти автоматически вставали со своих мест и приветствовали нас. Мне кажется, что в эти секунды он был счастлив, что, впрочем, не мешало нам бывать недовольными конкретным прогоном.

Миронов обладает способностью удивляться чужому таланту. Когда актриса, исполнявшая роль Наденьки в «Обыкновенной истории», ушла в декрет, мы должны были сделать замену. С присущим мне легкомыслием я выбрал для этой работы тогдашнюю первокурсницу, внучку актера ЦДТ Калмыкова, Дашу Калмыкову. Они репетировали, и я видел, как Женя радовался ее успехам. Подобное очень редко бывает в театре. Но и было чему радоваться!

Женя удивил и даже сразил меня мужеством долгой неигры в фокинском «Еще Ван Гог...». Так долго, так непоказушно существовать, загораясь только от подлинности процесса, дано далеко не всем.

В нем есть такая ранимость души... И сочетается она с серьезностью отношения к себе, которая иногда ставит его в смешную ситуацию. Вот почему я, скажем, думал о «Мизантропе» для Жени Миронова. На мой взгляд, Мольера он может сыграть не хуже, чем Шекспира или Достоевского.

В середине девяностых годов Миронов принял участие в известных «иностранных проектах» Питера Штайна: «Орестее» и «Гамлете», бесстрашно экспериментируя и осваивая новые для себя горизонты. Сейчас он продолжает сотрудничество с зарубежными режиссерами не только как артист, но и как руководитель Театра наций, который возглавил в 2006 году.

Нужно заметить, в «иностранных проектах» Женя многое приобрел, открыв для себя новый мир, как когда-то сделал я, отправившись играть Хлестакова в Прагу. И оказался прав.

Он никогда не искал то место, где платят больше денег, но всегда хотел расширять свои собственные горизонты. Женя живет по максималистскому принципу: «Я умру, если не попробую сделать еще и это».

Женя чрезвычайно благодарный человек. Он помнит о том, что в Саратове его учила Валя Ермакова, актриса из блистательного поколения птенцов гнезда Юрия Петровича Киселева. До конца ее жизни Миронов всегда последовательно поздравлял Валентину Александровну, помня обо всех праздниках и датах, а когда ей была необходима помощь, он тут же подставлял оба плеча и держал всю ситуацию под контролем.

Дорог мне Женя и своей, как бы это сказать, семейственностью. Мягко и нежно он побудил меня организовать переезд в Москву всей его семьи. На самом деле это было мне в радость, потому что мне до боли знакомо ощущение, когда чувствуешь любого человека своего клана, как собственный палец. Кстати, и в Викторе Сергеевиче Розове меня это всегда поражало – еще с тех пор, когда он выстроил свою первую огромную дачу, где паслись примерно пять процентов всех жителей Костромской губернии, являвшихся его родственниками. Вот так и Женя – у него очень развит этот инстинкт. Он очень любит радовать близких. Кстати, это распространяется и на меня.

Во время каких-нибудь «наградных» мероприятий Женька любит вдруг вырваться из зала, как черт из табакерки, и пронестись ко мне с

каким-то сумасшедшим букетом цветов. И я вижу, какое удовольствие это ему доставляет. Опять очень знакомое чувство, которое делает этого человека для меня еще ближе.

На сегодняшний день Женя Миронов – артист, представляющий самую сильную, самую талантливую и самую интересную «тройку-четверку-пятерку» из всего того количества лиц мужского пола, что есть в современном русском театре.

Наверное, никакие комплименты по отношению к Жене не будут лишними. И по отношению к его работоспособности и к количеству и к качеству многих его работ. Но я еще раз повторю здесь то, что не единожды говорил самому Жене: по неизвестной мне причине наш кинематограф предпочитает иметь дело преимущественно с какими-то не вполне жизненными, холодно-равнодушными характерами, уничтожающими лучшее из того, чем он владеет.

Однако бывают счастливые, по-настоящему живые исключения, и работа Жени Миронова прямое тому доказательство. Так получилось, что я не видел первых серий фильма режиссера Владимира Бортко по роману Федора Михайловича Достоевского «Идиот», когда он показывался по телевидению впервые. Но совсем недавно я наконец посмотрел первые две серии этой картины. Особенно меня поразила сцена в доме Епанчиных, где за столом герой Евгения Миронова впервые появляется на экране. Ах, какие серьезные он использует краски, действительно рождающие человеческий, ни на что не похожий характер! А ведь интерпретаций образа Льва Николаевича Мышкина было много, в чем участвовали замечательные актеры, одним из которых являлся великий Иннокентий Михайлович Смоктуновский. На мой взгляд, эта потрясающая работа Жени Миронова в фильме «Идиот», по выражению Александра Исаевича Солженицына, «существует на особицу». Мне не хочется ставить оценки, но я порадовался за Женю так искренне, как только можно порадоваться успехам своего ученика, своего ребенка.

И опять-таки, рассуждая дальше, я подумал: «А если бы у нас в России здоровое, профессиональное продюсерство олицетворяли не четыре-пять человек, а хотя бы четырнадцать, а лучше сорок четыре – как раз по масштабам нашего государства, то насколько больше могли бы сделать и Миронов, и Машков». Однако, оглядываясь в свою юность, я вижу, как точно таким же образом – равнодушно – не давали

реализовываться и Фаине Георгиевне Раневской, и Алексею Николаевичу Грибову, и Ростиславу Яновичу Плятту, и Николаю Олимпиаевичу Гриценко. Господи, но нельзя же всерьез говорить о том, что создание Михаилом Александровичем Ульяновым образа Георгия Константиновича Жукова является «Эверестом» актерского мастерства. Да нет, конечно. Сколько же прошло мимо этого яркого таланта... Вот какие мысли завихрились в моей голове, когда я смотрел на Женю в роли князя Мышкина.

Меня радует, однако, что Женя продолжает успешно работать в кино и на телевидении, приобщая посредством последнего к серьезной литературе самые широкие слои нашего населения. Я имею в виду его работу не только в многосерийном телефильме «Идиот», но и в «В круге первом» по роману А.И. Солженицына. А в сериале «Достоевский» Миронов исполнил роль великого русского писателя, обратив, таким образом, внимание и интерес зрителя на жизнь и творчество Федора Михайловича. А какая изумительная у него работа в фильме «Мусульманин»!

Другая сторона его нынешней деятельности – хорошая и серьезная – Театр наций, руководителем которого он является. Думаю, он в этой своей руководящей работе растет человечески. Вопросами ремонта и приведения здания театра в рабочее состояние Женя занимался как нормальный, взрослый, профессиональный театральный работник. Достойно ли это занятие самого серьезного отношения? Да, безусловно. Но дальше возникает вопрос: «А для кого ты это делаешь?» Ведь в этом театре нет постоянной труппы, актеров там каждый раз набирают под так называемые проекты. Кроме всего прочего, удивить кого-то рождением чего-то нового более доступно, да и акция эта больше удовлетворяет своих создателей, нежели строительство и «возделывание» своего театра с нуля.

Моя театральная вера, основанная на опыте, который был и у Московского Художественного театра, и у театра «Современник», и у маленького подвального театра, заключается в том, что все-таки самым правильным является студийный путь развития театра. И я верю только в *этот* путь. Другие пути менее закономерны и в большей степени подвержены случайностям, игре обстоятельств.

Миронов неустомимо играет в спектаклях Театра наций. Трудно, конечно, руководить и играть одновременно, сочетая решение

вопросов творчества с вещами прозаическими. Хотя я пока и не видел ни «Калигулу», ни «Фрекен Жюли», я понимаю, почему Женя так много работает. В силу своего ответственного отношения к любому делу и для того, чтобы поднять свой театр, поддерживать его и развивать, он справедливо считает, что *обязательно должен* участвовать во всех этих проектах. Ибо зритель ходит прежде всего на Евгения Миронова. Он – лицо своего театра. При этом Женя продолжает играть Иудушку Головлева в Художественном театре и Фигаро в проекте своей собственной театральной компании.

Я опасаясь, что из-за этого несметного количества работы и обязанностей, взятых им на себя, может потеряться то величайшее качество, которое Женя показывал в своей крошечной по размеру и огромной по значимости работе в «Ревизоре» или в спектакле «Прищучил». Иногда он играл там просто потрясающе: одинокий, никому на всем земном шаре не нужный, отчаявшийся... Не знаю, кто смог бы сыграть это откровеннее. Я уже не говорю о «Звездном часе» или о спектакле «Страсти по Бумбарашу».

Дальше мне лишь остается всплеснуть руками и пожелать успехов как Володе Машкову, так и Жене Миронову, потому что и тот и другой прошли очень непростое начало своей жизни. Я имею в виду актерское детство Вовки Машкова и мечтания о театре во время учебы в Саратовском театральном училище Жени Миронова. У них обоих путь профессионального развития отнюдь не был усыпан розами и лилиями. Они проходили дорогой, некоторые участки которой были скорее голгофообразными. Проза жизни, с которой они сталкивались в годы своего становления, и то, как они достойно и серьезно проходили по этой жизни, преодолевая многое и завоеывая право дерзать от первого лица, не требуют ни снисхождения, ни сентиментализма, ни мелодрамы.

Допускаю, что не случайно именно этим двоим людям волей судьбы суждено было учиться на одном курсе Школы-студии МХАТ. Я прекрасно помню их обоих студентами, но какое бы то ни было умиление в данном случае я считаю ненужным. Особенно сейчас, когда они оба представляют собой высшую точку актерского и режиссерского искусства в России. И Миронов, и Машков – реально первые люди в масштабе четырех-пяти наиболее одаренных российских актеров в возрасте от сорока до пятидесяти.

Евгений Миронов уже и народный артист, и лауреат Государственной премии, и многократный лауреат национальной театральной премии «Золотая маска» и прочих престижных наград. Но Женя продолжает свой бег ускоряясь. Он все такой же легкий, такой же искренний человек, каким был четверть века назад. Миронов проводит весьма активную общественную деятельность по развитию современной культуры и благотворительности. Делает все с присущим ему неравнодушием и в соответствии с уникальными свойствами своей натуры.

«Смертельный номер»

В девяносто четвертом году Машков выпустил свой самый знаменитый, самый яркий спектакль в подвальном театре по пьесе Олега Антонова «Смертельный номер» в замечательном оформлении Саши Боровского.

Все пятеро, начиная с исполнителя самой маленькой роли Клоуна Сережи Угрюмова, сразу заиграли радостно и талантливо. Андрей Панин, Виталий Егоров, Сергей Беляев, Андрей Смоляков сосуществовали на сцене «в охотку», не уставая при этом трезво и серьезно оценивать себя, ухитряясь не попадать в броню канонизированного рисунка, несмотря на всю сложность и изоэтрность постановочной ткани спектакля.

Возможно, следует отметить и другое.

Четырем клоунам – Белому, Рыжему, Черному и Толстому – предоставлялись достаточно обширные возможности как в смысле текста, так и в смысле последовательности и определенности линии каждого. Но, на мой взгляд, для полного лирического самовыражения актерам не хватило настоящей драмы, настоящей глубины историй. Я не театральный критик, поэтому всегда говорю только то, что вижу. Это вопрос обсуждаемый, а извлекать из подобного некий урок всегда должны сами участники действия.

Судьба «Смертельного номера» складывалась непросто. Такой спектакль должен был играть три-четыре раза в месяц. Но он шел один-два раза, а иногда и реже, поскольку Малая сцена Художественного театра, идеально приспособленная для него, предоставлялась нам и не регулярно, и не всегда – у Художественного театра было много собственных спектаклей, стоящих в очереди для показа на этой сцене. Это и затрудняло полноценную, полнокровную жизнь спектакля «Смертельный номер». И хотя он был достаточно шумно встречен критиками, успел побывать на фестивалях в Берлине, Торонто, Зальцбурге, объездить много других городов и весей, в итоге живой, нормальной жизнью почти не жил... Каждому спектаклю необходимо регулярное общение со зрителем, ибо только наличие этой двусторонней связи обеспечивает поддержание его жизненного тонуса.

Как поется в песне Юрия Антонова, «только в полетах живут самолеты».

Однако мило моему сердцу было то, что ребята каждый раз волновались, переживали за этот спектакль и были готовы играть его в любое время почти всегда. Это подтверждало уровень освоения профессии и говорило о том, что актеры, участвующие в спектакле, стали старше. Конечно, Сергею Угрюмову была отведена более скромная роль в спектакле, но уже тогда было ясно, что у Сережи все еще впереди. У него редкая смешная драматическая индивидуальность. Даже когда Угрюмов играет не слишком большие роли, он бывает на редкость грамотен и значителен. Он настоящий, что мне в нем особенно дорого.

«Смертельный номер» стал одной из несомненных вершин, покоренных подвальным театром.

Две пьесы Горького

Не менее ярким было существование поставленных режиссером Адольфом Шапиро спектаклей по пьесам Алексея Максимовича Горького «Последние» и «На дне». Так же, как и спектакли, поставленные Володей Машковым, эти постановки выдержали испытание временем.

Пьеса «На дне» является одним из самых совершенных произведений мирового театрального репертуара. А «Последние» – это более локальная и более русская, что ли, драматическая история.

Изначально существовал взгляд на эту пьесу как на некий трагифарс. У нас же получилась тяжелая драма отцов и детей. Подробные детали бытовой и психологической жизни семьи Ивана Коломийцева контрастировали с музыкой крошечного духового оркестра, подчас возникающей в самые неподходящие моменты как фон для самых парадоксальных ситуаций, выделяя пропасть, разверзшуюся между родителями и их детьми. Лично я понимаю название пьесы как надежду родителей на то, что их последние, то есть младшие, дети обретут взаимопонимание с ними. Но нет, этого не происходит. Им никогда не понять и не простить друг друга.

При распределении ролей (а я всегда довольно активно принимаю в этом процессе участие как руководитель театра) я назначил себя на роль Ивана Коломийцева, а Ольгу Яковлеву – на роль Софьи Коломийцевой. Делая это, я прежде всего предполагал весьма важный поворот событий: обычно две эти роли, особенно в советских театрах, играли хорошие, известные актеры с так называемым отрицательным обаянием. Но обстоятельство это априори дискредитировало персонажи, заранее снижая уровень размышления. В конечном итоге речь ведь идет не о плохих родителях, а о трагедии жизни, ибо эта конкретная драма есть некая частность, исключение из правил, рассматриваемое Горьким серьезно и глубоко. Так вот, в сознании зрителей Яковлева и Табаков во многом ассоциировались с их молодыми героями, отстаивавшими достоинство, истину, веру, надежду и любовь, то есть воплощавшими образы желанных героев нашего времени. И вдруг – «Последние»... Для меня самого это

назначение было весьма важным свидетельством уровня нашего размышления о жизни.

Второе немаловажное обстоятельство – соблюдение принципа «слоеного пирога» в этом спектакле. Под «слоеным пирогом» я подразумеваю участие артистов всех поколений: Табаков на момент выхода спектакля в 1995 году – шестидесятилетний, Яковлева и Киндинов – пятидесятилетние, старшие дети – сорокалетний Смоляков, тридцатилетние Зудина и Тимохина, младшие – Шульц и Безруков – двадцатилетние.

Прекрасной была в этом спектакле работа и у Марины Зудиной, расширившая представления об ее актерских возможностях, так бы я диалектично сформулировал. В «Последних» очень удачно дебютировала в роли няньки Наталия Дмитриевна Журавлева, перешедшая к нам из Ленкома. Все это вместе с неторопливой, достаточно подробной и стремящейся к серьезному, глубокому анализу режиссурой Шапиро не сразу, но выросло в спектакль настоящего, высокого стиля.

Серьезность психологического поиска, «настоящность» взаимоотношений и глубина проживания, на которую были сориентированы актеры, дали свои результаты. Мы играли «Последних» на фестивале в совершенно не ведающем русского языка Риме, но были поняты и приняты. На пути этого спектакля возникали интересные и трудные испытания, которые он выдерживал, прежде всего из-за своей верно выбранной методологической направленности.

Впоследствии спектакль был поощрен многими наградами: Ольга Яковлева получила Государственную премию, я – Национальную театральную премию «Золотая маска», а потом мы с целой группой актеров были награждены Премией Москвы. Но все это внешняя атрибутика, главное же то, что на каждом спектакле «Последних» для желающих его увидеть не хватало места, и каждый раз несколько человек смотрели его, стоя вдоль стены нашего маленького зала.

И это продолжалось все восемь лет, пока жил спектакль. Как человек театра могу свидетельствовать, что так не бывает, ведь это не комедия, не развлекательная драматургия, не пьеса с раздеванием или с героями, имеющими нетрадиционную сексуальную ориентацию. Это, наконец, не самая лучшая пьеса талантливого русского драматурга Алексея Максимовича Горького. Но, наверное, тем

серьезнее достоинства этого спектакля и его режиссера Адольфа Шапиро, который спустя пять лет, в 2000 году, был приглашен мною для постановки еще одной пьесы Горького – «На дне».

«На дне» – пьеса великая. Ее смело можно назвать упражнениями для роста актера. Такие огромные она дает перспективы профессионального роста актерам, занятым в ней. В ней та самая проблематика, через которую актеры приобретают бесценные умения, обогащая свою оснащенность. Людям необходима эта живая, больная, современная, горькая, мудрая и, несмотря на весьма трагический финал, оставляющая надежду на совершенствование человека пьеса. Для меня она, как всякое большое художественное произведение, звучит призывом к состраданию. Опровержением мыслей соцреалистического замеса насчет того, что человека надо «не жалеть... не унижать его жалостью...», что, собственно, было ложью по отношению к национальному характеру, по отношению к душевной потребности русского человека, который «жалеет – значит, любит», и было явным привнесением из немецкой рациональной философии. Да и события XX века с его апокалиптическим уничтожением человеческого достоинства, с его пренебрежением к человеческой жизни – все это как нельзя лучше иллюстрирует вечность проблематики пьесы Горького. Один поляк, переживший Освенцим, написал: «“Человек звучит гордо”, – писал Максим. Мне били в морду...» Казалось бы, конец века должен был закрыть эту проблему. Ан нет. Нет. В свои семьдесят семь лет я с сожалением констатирую, что человек мало меняется от Рождества Христова. Полагаю, что человек должен быть готов и к тому, что в морду бьют по-прежнему и что цена жизни – копейка... Но как говорил другой наш современник, «мы – не диагноз, мы – боль», и в этом смысле нельзя найти лучшего материала для театральной работы, нежели пьеса Горького «На дне».

В этом многолюдном спектакле, где все были на своем месте и все были хороши, получились дивные работы и у Дуси Германовой, и у Андрея Смолякова, и у Миши Хомякова, и у Саши Мохова, и у Виталия Егорова, и у Марины Салаковой, и у Славы Бойко. Роль Сатина играл приглашенный мною актер Александр Филиппенко. В спектакле были задействованы две совсем молоденькие девочки, на тот момент мои студентки: Оля Красько и дебютантка Кристина Бабушкина.

Дебюты есть свидетельство здоровья театра, его нормального жизненного тонуса, радости от наличия новых дарований. Оле Красько тогда едва исполнилось восемнадцать, но это была уже вторая ее большая работа в подвальном театре.

А я сыграл в спектакле роль странника Луки.

Зрителям, несомненно, запомнилось придуманное Сашей Боровским пространственное решение этого спектакля – зеркальное отражение зрительного зала подвального театра с рядами пронумерованных деревянных скамеек. Так тогда выглядел наш зал. Более интересного решения для крохотного сценического пространства Подвала, изображающего ночлежный дом в спектакле «На дне», сейчас и представить себе невозможно, когда сцена и зал «смотрелись» друг в друга...

«Ужин»

Я никогда не боялся экспериментировать, приглашая в театр и актеров, и режиссеров со стороны для сотрудничества в том или ином спектакле. Причем как очень известных, так и совсем неизвестных.

Для постановки пьесы французского драматурга Жан-Клода Брисвиля «Le Souper» («Ужин») в 1994 году я пригласил к сотрудничеству сразу двух известных людей: Армена Борисовича Джигарханяна и Андрея Сергеевича Смирнова, прославившегося фильмом «Белорусский вокзал». Кстати, «Ужин» стал моей первой продюсерской работой – об этом речь пойдет позже.

Пьесу «Ужин» я привез из Парижа еще в девяностом году – мне передал ее Жан-Пьер Микель, тогдашний ректор Парижской консерватории, руководивший впоследствии театром Comédie-Française. Пьеса долго хранилась у меня, и только спустя несколько лет я решился извлечь ее из стола.

В тот самый момент произошло удивительное, почти чудесное совпадение Андрей Смирнов вдруг обратился ко мне с идеей: не хотел бы я вообще сыграть роль Талейрана в театре, на что я ответил, что хотел бы, что такая пьеса уже есть и что я приглашаю его ставить «Ужин».

Вместе с Арменом Джигарханяном в роли Фуше мы выпустили «Ужин» на сцене МХАТа. Но в силу занятости – и моей, и Армена Борисовича – спектакль вынужден был периодически то уходить, то возвращаться в наш репертуар. Однажды я пригласил на роль Фуше отличного актера Саратовского драматического театра Александра Галко. Какое-то время мы играли с ним, но он тоже, опять-таки из-за нехватки времени, не смог более-менее регулярно участвовать в спектакле.

Спустя семь лет после премьеры мы с Арменом Борисовичем отыграли «Ужин» в северных городах России, Вологде и Череповце, с успехом, явно превосходящим возраст этого спектакля. Он долго оставался востребованным и актуальным. Потому что и по проблематике, и по уровню зрительского интереса «Ужин» был ультрасовременен! Коварство, свойственное поведению людей,

вершащих политику, за это время никак не уменьшилось, а, скорее, наоборот... Люди, близкие к политическим «верхам», обычно обсуждали спектакль с удивительным юмором и сарказмом. Действительно, забавно, когда тонкие подробности дьявольских затей двух академиков интриг, двух дивных царедворцев, Талейрана и Фуше, комментируют современные государственные люди...

Сергей Безруков

Пьесу «Псих» по собственной повести написал Александр Минчин, эмигрировавший из Советского Союза по израильской визе и осевший в Соединенных Штатах, где он с успехом занимался журналистикой и литературной работой. Но громко и шумно Минчин дебютировал в России, в Театре на улице Чаплыгина, в 1995 году.

Поставил спектакль Андрей Житинкин, режиссер очевидно успешный, всегда много ставивший в различных московских театрах. В немалой степени успех спектакля «Псих» решил выбор артиста на роль главного героя. Сергей Безруков, за год до этого закончивший Школу-студию МХАТ и успевший, еще будучи студентом, сыграть целый букет маленьких ролей в Подвале, дал плоть мальчику, созданному воображением Минчина.

«Псих» оценивался и описывался критикой достаточно разноречиво, но удивляет то, что в наших частых гастрольных поездках по российским городам он неизменно вызывал живой и особенно бурный отклик зрительного зала. И если мне говорили, что «это реагируют девочки, фанатично поклоняющиеся Сергею Безрукову», то я не соглашался, потому что видел, как истово и сильно отзывается зал на человеческую боль, заложенную в лучших сценах, в лучших моментах этого театрального зрелища. Зритель всегда приходил на «Психа» с радостью, а после никогда не бывал разочарован. Немаловажное значение имело и то, что все актеры, начиная с исполнителей самых маленьких ролей – обитателей сумасшедшего дома, куда был помещен главный герой, и до исполнителей основных, центральных ролей, держали высокий уровень притязаний. Никто из актеров не пытался отойти в тень, схалтурить, как это порой случается в театре: «А, ладно, пусть это играют главные герои». И будь то Саша Воробьев в роли санитаря, или Дуся Германова в роли «врача-убийцы», или Сергей Чонишвили, или Виталик Егоров, или другие – в «Психе» у каждого артиста был свой «кусочек бифштекса», который потреблялся им с соответствующими случаю удовольствием и ответственностью.

За роль Александра в спектакле «Псих» Сергей получил свою первую «Чайку» в номинации «Прорыв». Это было очень убедительное начало карьеры.

Сейчас лицо Сережи Безрукова, в одночасье ставшего кумиром миллионов благодаря телевизионным сериалам «Бригада», «Участок», «Есенин», «Мастер и Маргарита», не сходит с экранов и обложек. Между прочим, Сергей – один из первопроходцев работы в сериалах. С успеха высокобюджетной «Бригады» у нас началась повальная мода на всевозможные телесериалы, потому что такой большой актер, как Сергей Безруков, снялся в этом жанре одним из первых, щедро отдавая себя, свой талант зрителю.

Безруков очень долго играл роль Моцарта в Художественном театре и, к великому удовольствию почтеннейшей публики, продолжает играть Егора Глумова, Павла Чичикова и Фигаро в Театре на Чаплыгина. Кажется, что совсем недавно он в последний раз сыграл Александра в покинувшем подмостки подвального театра «Психе» и Феликса Круля в спектакле «Признания авантюриста Феликса Круля», где сейчас его заменил Слава Чепурченко. Сергей явно испытывает чувство ответственности за людей, которые от него зависят.

Много играет в театре Сергей и вне Подвала: и Сирано, и Есенина, и Пушкина. И, конечно же, является очень востребованным актером кино, где недавно состоялся его продюсерский дебют в фильме «Реальная сказка».

Порой мне кажется, что Сережа тратит себя как-то чрезмерно. Но на сегодняшний день он является величиной первого порядка – и на сцене, и в кинематографе – среди актеров своей возрастной группы, до сорока лет.

Однако при всей известности, заметности, популярности, которые есть сейчас у Сережи Безрукова, главные испытания, на мой взгляд, для него только начинаются. Прежде всего потому, что сорок лет для мужчины – возраст переломный. Не зря же этот термин дурацкий существует – «кризис среднего возраста». То есть когда наша способность быть юными, молодыми и бодро скакать по лужайкам должна обогатиться – употреблю простое слово – содержанием. Содержанием, которое само по себе интересно и у ребенка, кстати говоря, и у взрослого, и у старца, потому что оно уникально. Нет же в

мире двух одинаковых, аналогичных дактилоскопических отпечатков пальцев. Вот так и люди, а уж актеры особенно. Конечно, личность во многом определяет содержание актера. Александр Николаевич Скрябин – один из наиболее сложных по звукописи композиторов. Но иногда у него встречаются какие-то совсем простые сочетания звуков – две, три ноты, но он их так бесконечно варьирует, что ты считаешь из этого иногда гораздо больше, нежели у какого-то другого могучего композитора – Баха или Шуберта...

Нет... содержание – это то, к чему человек обращается. Вспомним гениальную формулу Пастернака «Во всем мне хочется дойти до самой сути». И вот когда человек доходит до самой сути – это же не просто он сам доходит. Это не эксгибиционизм – «а вот давайте я так повернусь, давайте вот такой ракурс приму», нет. Как в начале позапрошлого века доходили – и вглубь, и еще вглубь, и еще... Вроде дошли уже до молекул... а оказывается, там еще есть электроны, позитроны, а сейчас все знают, что есть еще более глубокие слои... А потом окажется, что есть что-то еще и еще более бесконечно малое... До той поры, пока мы способны развиваться, мы живы. Это точно так же, как и со способностью любить.

Думаю, многое, что было связано с объемом пропускаемых им через себя материалов, все равно не отменяло открытий, сделанных Сережей для себя, в тех же спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты», «Признания авантюриста Феликса Круля» или спектакля по повести Александра Минчина «Псих». Сережа, много работая в основном в театре, создал себе достаточный запас прочности, который, полагаю, теперь снова надо восполнять и набирать. Со своей стороны я стараюсь помочь ему в этом. Одной из работ, которой я недавно предполагал озаботить Сергея, была роль Остапа Бендера в «Золотом теленке». А теперь я думаю, что это, скорее, должна быть роль Бени Крика в историях по Исааку Бабелю. К сожалению, пока мы не нашли режиссера для реализации этого материала.

Внимание мое к Сереже Безрукову, давно вышедшему из категории «детей», вполне естественно, потому что в свое время я получал подобное же внимание и заботу от Олега Николаевича Ефремова. С какого боку можно было предположить, что исполнителя роли «рубщика мебели» Олега Савина Олег Николаевич вдруг назначит сразу на три мизерные роли в спектакле по пьесе Эдуардо де

Филиппо «Никто», две или три роли в «Голом короле» Шварца и три роли, в том числе одну женскую, в пьесе «Всегда в продаже» Василия Павловича Аксенова. Можно, наверное, объяснить это тем, что, мол, в театре пути неисповедимы. Но ведь они неисповедимы везде, а не только в театре. Не может жизнь быть расчерченной на несколько лет вперед или на целую жизнь...

Но даже в кино, в таких забавно-хулиганских ролях Безрукова я прочитываю вот эту его необходимость в дне сегодняшнем прийти к резким, характерным проявлениям. Взять тот же самый фильм «Каникулы строгого режима», где у него все получилось весело и изящно, и сериал «Участок», где Сережа сыграл роль молодого милиционера.

Короче говоря, это называется «отодвинуть следующую задачу». Выбросить ее настолько далеко, чтобы человеку было куда идти. И было бы понимание, что это да-а... – знаете ли, на метро не доедешь, придется преодолевать этот путь разнообразными способами на своих двоих, стоптав не одну пару башмаков...

«Комната смеха»

Шагреновая кожа человеческой жизни чаще всего истрачивается нами на пустяки, на случайных людей, на все то, что необязательно. Однажды из окна машины я увидел старуху, волокущую по снегу тяжелую корзину. И слезы проступили на моих глазах. Старики с юности вызывали у меня вообще неадекватные чувства. Пожалуй, я никогда не мог сформулировать, в чем тут дело. Возможно, я думал вдруг о себе и плакал оттого, что жалел себя в их возрасте. А может быть, во мне говорило сострадание. Вообще, сострадание – довольно неудобное свойство человеческой души. Оно настигает тебя неожиданно, в неурочное время, абсолютно непрограммируемо. Но это очень важное свойство для человека, занимающегося *человековедением*. Это есть подтверждение, что ты еще жив и можешь надеяться, что что-то еще откроешь в себе и других.

Спектакль «Комната смеха» возник неожиданно. К тому времени я уже несколько лет состоял в жюри по присуждению премии «Антибукер», неформально проводимому «Независимой газетой» и ее главным редактором В.Т. Третьяковым. Попросту говоря, «Антибукер» (к сожалению, прекративший свое существование еще в начале двухтысячных) извлекал на свет божий самоцветы российских талантов.

Олег Богаев, в недавнем прошлом актер, прислал на конкурс «Антибукер» 1997 года свою «неполнометражную» пьесу «Русская народная почта». Прочитав ее, я понял, что должен ее сыграть. Не только по той причине, что количество людей возле мусорных бачков год от года не уменьшается, а еще и потому, что это трагедия поколения моего отца. Генерации, оказавшейся выброшенной из жизни и никому, кроме своих детей, не нужной. Общество отмахнулось от стариков, как от надоедливых мух, в то время как они, эти старики, отдали обществу все. Само по себе это уже есть трагическая коллизия, и, как всякая подобная коллизия, она неразрешима. Средство решения конфликта – только смерть. И нет тут никакой альтернативы.

Вот почему я так цепко схватился за эту пьесу.

«Комната смеха» – о нашей непреднамеренной, вынужденной жестокости, которая не перестает от этого быть жестокостью.

Мне долго казалось, что эта история только для нашего, «внутригосударственного» пользования. Но в конце ноября 1999 года мне пришлось дважды играть «Комнату смеха» в Хельсинки.

На первом спектакле было почти абсолютное большинство русских, пришедших на пьесу под названием «Комната смеха», да еще с участием артиста О. Табакова в надежде повеселиться. В течение спектакля они свои намерения изменили. Но дело не в этом, а в том, что на втором спектакле среди зрителей уже было процентов шестьдесят, а то и семьдесят финнов, которые реагировали значительно острее, чем русские. Обсуждая спектакль в Финляндии, я понял, что проблематика пьесы не так локальна, как мне казалось. Интерес, проявленный к «Комнате смеха» Боннским театральным фестивалем новой европейской драматургии, также подтверждает эту мою мысль.

Во время лучших прогонов «Комнаты смеха» смех переходил во всхлипы. Очень интересно реагировали молодые. Один мой друг, ученый, наутро после спектакля позвонил мне и сказал: «Олег, я послал сегодня деньги отцу...» Может быть, это детская реакция, но очевидно, что горькая пилюля, которую представляет собой этот спектакль, вовремя выброшена нами на «фармакологический прилавок».

Я очень благодарен судьбе за то, что в этой работе она свела меня с Камой Гинкасом. Мы были знакомы и раньше, я видел его отличные работы в Хельсинки. Так же, как и его жена, Генриетта Яновская, Кама Гинкас является учеником Георгия Александровича Товстоногова, почему-то предпочитавшего самых талантливых своих учеников не оставлять при себе... Перестал я играть «Комнату смеха» потому, что после этого спектакля надо восстанавливать себя много-много дней...

Такие разные спектакли

Да, эмоциональная жизнь актеров необычна. В подвальном театре «охранная норма», то есть максимально допустимое количество сыгранных в месяц спектаклей, от восьми до четырнадцати, сообразно актерским категориям. «Над вымыслом слезами обливаться» через день – вовсе не простая работа. Если относиться к этому по-настоящему, то изредка все же приходится делать себе «харакири», а это процесс очень живой и очень болезненный, и релаксация после него никогда не бывает досрочной...

Весьма непростая пьеса Теннесси Уильямса «Старый квартал» требовала от режиссера Андрея Житинкина прежде всего верности пространственного решения. Сложность переплетения судеб героев очень непросто переводилась на язык театра. Поэтому местами в «Старом квартале» возникал «сумбур вместо музыки».

Вместе с тем в спектакле присутствовал ряд настоящих актерских достижений: прежде всего Марины Зудиной, играющей героиню, Виталия Егорова, Ольги Блок, Сергея Безрукова в роли начинающего писателя, когда он был занят не только собой, а прежде всего партнерами.

«Старый квартал» был спектаклем с нерешенными проблемами, которые, впрочем, не мешали его настоящей и живой жизни. Проблемы проблемами, а сопереживание зрительного зала по-прежнему оставалось сильным и трепетным. Драматургия Теннесси Уильямса – глубина большая и не всегда достижимая. И, наверное, трезвое сознание того, что удастся, а что нет, являет собой для артистов возможность совершенствования себя и дает надежду на то, что в следующий раз удастся пробиться дальше...

История появления в нашем репертуаре спектакля «Камера обскура» необычна.

Однажды, оказавшись в Париже и попав на спектакль театра «Одеон» по роману Владимира Набокова «Камера обскура», я с удивлением узнал, что этот спектакль, играемый на малой сцене в весьма оригинальном пространственном решении, поставлен моим соотечественником, учеником замечательного педагога и режиссера

Льва Додина, а главное, моим земляком, саратовцем Антоном Кузнецовым. Человеком, натурализовавшимся во Франции, много работающим и в режиссерской, и в актерской профессиях, а на тот момент являвшимся художественным руководителем Саратовского театра академдрамы.

По сути дела, Кузнецов перенес спектакль, произведший на меня столь сильное впечатление в театре «Одеон», на подмостки нашего Подвала. В нем впервые внятно и пронзительно в роли Магды заявила о себе актриса Театра на Чаплыгина Камий Кайоль, французенка по происхождению, моя ученица, выпускница Школы-студии МХАТ 1994 года, которая впоследствии, после десяти лет жизни в России, вернулась на родину.

Премьера спектакля по пьесе Ясмины Резы «Art» («Искусство») пришлась на январь 1998 года. Немногим раньше эту же пьесу, но на антрепризной основе поставил в России известный французский режиссер, пригласив для участия именитых артистов из разных театров. Отдавая должное этому спектаклю, предваренному мощной рекламной кампанией, не могу сказать, что являюсь его поклонником, – именно из-за его несколько бестелесно-бесполо-эстетской основы. Наш спектакль, поставленный Женей Каменьковичем в замечательном сценическом решении Александра Боровского, является совершенной ему противоположностью. Из-за конкретности и узнаваемости той самой основы, когда издерганные веком люди готовы поставить под сомнение дружбу, преданность, любовь, найдя ничтожный повод – расхождение неких вкусов. Даже не взглядов, а именно вкусов. Когда утверждение своего вкуса является превалирующим над многолетней дружбой, привязанностью, верностью. Наконец, это озверелое себялюбие, или предание забвению вечных человеческих истин уже становится угрозой существованию этих истин в принципе – сиюминутное утверждение себя самого отменяет ценности, бывшие ценностями на протяжении тысячелетий. Именно эта болезнь времени была диагностирована самым точным образом в спектакле Жени Каменьковича с отличными работами всех трех актеров: Александра Мохова, Сергея Беляева и Михаила Хомякова.

Спектакль «Искусство» существовал достаточно камерно, и, когда выходил за рамки Подвала на большую аудиторию, что-то важное

терялось. Оптимальное количество зрительских мест для «Искусства» было 300–400. Тогда он становился бравурным, веселым, горьким и очень чувственным. Я смотрел спектакль и в Сургуте, и в других удаленных точках нашей родины, куда мы выезжали на гастроли, всегда поражаясь тому, как соотносил с собой все происходящее на сцене зрительный зал в любой российской глубинке, глядя на пьесу Ясины Резы – женщины, уехавшей из Узбекистана и попавшей во Францию через Марокко...

Гастроли, гастроли, гастроли...

Гастроли всегда являются средством оздоровления театра. И адреналин впрыскивается в кровь в больших объемах, и запах озона становится более ощутимым. Гастроли всегда обостряют процессы, протекающие в театре...

Мой друг Артак Григорян, эмигрировавший из СССР тридцать с лишним лет назад, обосновался в Австрии, став ведущим преподавателем Венского театрального института. В Театр на Чаплыгина Григорян был приглашен для постановки драмы Августа Стриндберга «Отец» в 1999 году.

Пьесу я взял специально для Андрея Смолякова, полагая, что его потенциал трагического актера реализовывался в репертуаре, существовавшем до сих пор в Подвале, в недостаточной мере. К счастью, это был тот самый нечастый случай, когда я был абсолютно уверен в правильности своего выбора. Думаю, что иногда надо поступать именно таким образом, давая шансы своим актерам.

Работа развивалась трудно, иногда даже мучительно. Первая исполнительница главной женской роли ушла из спектакля, и тогда нас очень выручила Евгения Павловна Симонова, пришедшая в завершающий этап работы над спектаклем и, как мне кажется, сыгравшая одну из лучших своих ролей. Юная Оля Красько, тогда еще студентка первого курса Школы-студии МХАТ, дебютировала в «Отце», а затем уже вошла в другие наши спектакли.

Пожалуй, есть еще один спектакль Подвала, о котором я вспоминаю с большой теплотой. Я имею в виду «Любовные письма» по пьесе американского драматурга Альберта Гурнея, который мы играли вдвоем с Ольгой Яковлевой в продолжение нашей дружбы, нашего давнего творческого союза. На мой взгляд, это была очень

удачная коммерческая пьеса, что, однако, не лишает ее определенных, серьезных художественных достоинств – я прежде всего имею в виду драматургию.

История о том, как два пожилых человека ограбили, изуродовали и умертвили свою любовь, мне представляется крайне злободневной и современной. Потому что потребность любить дается человеку при рождении. Если человек перестает любить, он перестает жить, лишаясь едва ли не основного своего защитного свойства. Я уже говорил об этом: можно начать любить природу, но это не выход из создавшегося положения. Тогда, скорее, надо становиться юным натуралистом... «Тому в истории мы тьму примеров слышим. Но мы истории не пишем...», как о том говорят в баснях. Одной из таких «басен» и является пьеса Гурнея – о последовательности, с которой на протяжении сорока лет двое демонстрировали свою независимость друг от друга. Что, собственно, было полным абсурдом в силу того, что они любили, любили долго, мучительно, и только после того, как обрели друг друга, опомнились, поняли, какой абсурд, какое глумление над своей любовью они совершили.

Виталий Егоров

На протяжении одиннадцати лет, до сезона 2008/09, на сцене подвального театра жил и побеждал спектакль «Идиот» по роману Федора Михайловича Достоевского. Это был один из тех спектаклей, в котором зрители испытывают потребность... Вот когда он, скажем, не шел месяц, люди приходили в день предварительной продажи и настойчиво требовали на него билеты.

Инсценировал роман и поставил спектакль Саша Марин. Да, это было не столь подробное и скрупулезное изложение романа, каким являлась давняя интерпретация наших коллег из Театра на Малой Бронной, но, может быть, подробность изложения на сцене не всегда идет на пользу подобным произведениям и не всегда оборачивается наличием настоящего зрительского внимания к происходящему. В подобных случаях оно чаще всего ослабевает, а иногда может совсем раствориться в подробностях изложения.

Та весьма внятная часть романа, на которой заострил свое внимание Марин, – это история «любовного треугольника» князя Льва Николаевича Мышкина, Настасьи Филипповны и Аглаи Епанчиной.

Тревожная ткань спектакля состояла из довольно стремительных смен мест действия, тонко подобранной музыки, оттеняющей «мерцательную аритмию» жизни живого человеческого духа с трагическими поворотами в судьбах героев. И действующие лица, и зрители буквально «напарывались» на жизненные противоречия, рассматриваемые Федором Михайловичем.

Работы Марины Зудиной в роли Настасьи Филипповны и Виталия Егорова в роли Князя Мышкина были нежными, целомудренными и являли миру сильные и очень узнаваемые проявления человеческой натуры. Причем в том не было никакой «достоевщины». Но и в работе Марины, и в работе Виталия были прекрасные и честные секунды рассказа о том, как человек страдает не только от отсутствия денег или еще чего бы то ни было – каких-нибудь должностей или наследуемых состояний, но и от добра, которое один человек всей душой хочет сделать другому человеку. В жизни люди редко понимают друг друга, и предполагаемые действия, которые вроде бы должны

восприниматься и трактоваться всеми одинаково, чаще всего воспринимаются и трактуются прямо противоположно. Часто в результате благое намерение заканчивается обоюдной болью сторон. Как формулировал Виктор Степанович Черномырдин, «хотели сделать как лучше, а получилось как всегда». Это вполне можно применить и к героям пьесы «Идиот».

Виталий Егоров – это, как мне кажется, такой редко встречающийся экземпляр лирического неврастеника. Категория актеров явно вымирающая, но, если учесть его очень здоровое украинское происхождение, далеко не обреченная.

Сам по себе Виталий просто очень, даже чрезвычайно красив. Если на его кудри надеть берет, то получится ожившее полотно эпохи итальянского Возрождения – Кватроченто, Чинквеченто...

Как бы это точнее выразиться... Вне зависимости от размера роли, вне зависимости от количества в ней слов Виталик бывает всегда нежен и очень угадываем зрителем. Слава богу, судьба его складывается счастливо и очень полноценно. Так же, как я говорю о спектаклях Володи Машкова, я могу говорить и о ролях Виталика Егорова – у него нет и намека на желание канонизировать себя. И рискует Виталик всегда. Как и в роли Князя Мышкина.

Зыбкая, нервная атмосфера спектакля была сохранена его участниками до самого конца его сценической жизни.

Когда в конце октября 1999 года мы гастролировали в Ереване во времена тревожных, трагических для Армении событий, зрительный зал поразил нас глубиной сострадания, силой художественного удивления и поддержки. Находясь среди зрителей, я прекрасно видел, что история правдолюбца и искателя истины князя Мышкина как нельзя более пришлась там ко времени и к месту. И роли, казалось, крайние и окраинные в романе, на сцене вдруг стали важными. Будь то Епанчина в исполнении Аллы Покровской или любые другие образы. Все они получились полноценными и состоятельными актерскими работами. В спектакле по роману Достоевского все получили роли «на вырост», в которых скрывалась возможность развиваться и обретать себя, веру в свои силы.

Способность к выживанию

Не хочу становиться мрачным оракулом, но тем не менее боюсь, что я прав. В России выживут лишь те театры, которые научатся зарабатывать деньги. Сами. Все остальное будет трансформироваться, что-то уйдет бесследно... При социально-экономической структуре общества, называемой капитализмом, по-другому быть не может. Или же – как в случае со Студией Сергея Женовача, являющейся первым в нашей стране частным театром. Один меценат – замечательный, тонкий, умный человек, которого я чрезвычайно уважаю, зарабатывающий на жизнь совершенно иным способом и относящийся к поддержке данного театрального дела как к увлечению и душевной склонности, – является исключением из правил. Еще раз повторяю: иск-лю-че-ни-ем.

Если не брать в расчет оба театра, которыми я руковожу, труд театрального актера в нашей стране пока оплачивается очень плохо. Популярность и умение зарабатывать – это разные вещи. Кормить семью нужно и популярному артисту, и непопулярному. Поэтому я всегда стараюсь найти способы обеспечить актерам, за которых взял ответственность, достойную компенсацию их труда.

Для того чтобы компенсация эта носила не разовый, а регулярный характер, нам пришлось приложить немало усилий, прежде чем мы начали зарабатывать сами, то есть добиться, чтобы наши спектакли приносили театру больше денег и мы жили не только на дотации.

Собственно, начиналось все с общеизвестного факта, о котором сейчас я могу сказать «не было бы счастья, да несчастье помогло» или «нет худа без добра».

Было это в 1997 году, вторая половина которого стала для меня особенно тяжелой, так же как и для многих моих соотечественников: дефолт огнем и мечом прошелся по трудовым сбережениям большинства российских граждан. Мы во второй раз потеряли большие деньги. Впервые же государство обесценило накопления всей моей жизни, отпустив цены в девяносто первом году, когда все были сильно растеряны, и процентов семьдесят пять населения не верили, что капитализм уже на пороге.

В 1997 году государственное субсидирование театра было сильно сокращено, а в 1998 году лопнул Инкомбанк, о чем я тоже не могу не сказать. На протяжении пяти с лишним лет этот банк был верным и бескорыстным меценатом нашего театра. Благодаря этому меценатству актеры и основные творческие сотрудники Подвала имели возможность получать, помимо одной заработной платы от государства, еще одну, две, три, а иногда и четыре заработные платы, сообразно своему трудовому вкладу за истекший месяц. Итоговые суммы значительно превышали прожиточный минимум, установленный в РФ, предоставляя нашим сотрудникам возможность всерьез сосредоточиться на профессии и на театральных делах.

Произнося слова благодарности в адрес Инкомбанка, не могу не констатировать потерю больших сумм, которые были вложены на его счета и моим театром, и лично мною. Удары такого рода я всегда переношу «вопреки». Вместо того чтобы оплакивать свою судьбу, я просто удваиваю скорость. Оставшийся без штанов человек стремится поскорее заработать себе на новые штаны, дабы не отличаться от своих собратьев на улице.

Нужно заметить, что в то же самое «дефолтное» время подавляющая часть спектаклей Подвала пользовалась повышенным, если не сказать бешеным, зрительским спросом. Помимо «Смертельного номера», который уже изначально шел на Малой сцене Художественного театра, был еще целый ряд спектаклей, в частности «Звездный час по местному времени» и «Билокси-Блюз», билеты на которые разлетались в считанные часы в кассах предварительной продажи. Чуть больше ста посадочных мест подвального театра физически не могли вместить всех людей, желавших попасть на наши спектакли, и развился самый настоящий, хронический дефицит билетов. Это привело нас к идее арендовать у Театра на Таганке под руководством Юрия Петровича Любимова сцену с залом на 450 мест с оптимальным соотношением между пространством зала и сцены и хорошей акустикой. Для начала было решено попробовать перенести спектакли Подвала без каких-либо специальных доделок, то есть без адаптации декораций к условиям бóльшей сцены, как мы это обычно делали на гастролях. Осуществив эту идею, мы еще раз удостоверились в том, что наши актеры, игравшие обычно на маленькой сцене, совершенно спокойно покрывают своей энергетикой

и гораздо большее пространство. То есть спектакль от этого ничего не теряет, а даже что-то приобретает. Стало ясно, что, арендуя крупные залы, можно зарабатывать больше денег за счет продажи большего количества билетов.

Спектакль «Ужин», в котором я впервые выступил продюсером и где играли мы с Арменом Джигарханяном (то есть в афише наличествовали сразу два известных и привлекающих внимание публики имени), продемонстрировал, насколько серьезный доход можно получить, играя пользующуюся повышенным спросом вещь в больших залах. Затем, поскольку Джигарханян мог выходить на сцену очень редко в силу своей занятости, в том же 1997 году я принял решение сделать еще один спектакль по образцу и подобию «Ужина» – такой, который смог бы гарантированно собирать большие залы.

Второй моей продюсерской работой стал спектакль «Сублимация любви». Комедию А. де Бенедетти поставил Саша Марин, к тому времени уже довольно громко заявивший о себе в театральной жизни Канады. «Сублимация любви» стала редким подтверждением того, что в спектакле, взятом в репертуар из соображений коммерции, могут быть сохранены и интеллигентность, и вкус, и немалые художественные достоинства. Сегодня, по истечении пятнадцати лет эксплуатации спектакля, он успел пройти около двухсот пятидесяти раз на многих сценах как России, так и зарубежья. Думаю, что это несомненное свидетельство высокого уровня режиссерского мышления Александра Марина и профессиональной зрелости, продемонстрированной Мариной Зудиной и Виталием Егоровым.

Созданные Сашей Боровским декорации легки, эффектны, ироничны, чтобы не сказать саркастичны, и, помимо того, просто красивы – они создают чрезвычайно важный для этого спектакля настрой радостного ожидания театрального свершения. Обычно мы играем «Сублимацию любви» на сцене Художественного театра, и заполненный зрительный зал и его живые реакции на происходящее на сцене являются самой главной наградой за наш нелегкий труд.

Я уверен, что любые жизненные трудности следует встречать усилением и подъемом своего творческого, трудового тонуса. В этом состоянии легче преодолевать и те испытания, которым нас подвергает наше родное государство. В течение двух лет, воследовавших за

финансовым кризисом 1997 года, в нашем маленьком театре происходил настоящий репертуарный взрыв. О спектаклях, вышедших тогда, я уже рассказывал.

Может показаться совсем уж невероятным, но во времена дефолта нам удалось вырваться на новые орбиты. Именно тогда родилась и оправдала себя идея так называемых малобюджетных спектаклей. В результате ее реализации, кроме спектаклей, финансируемых Комитетом по культуре города Москвы, у нас появились работы, которые создавались на так называемые продюсерские деньги. Необходимые суммы складывались и из моих собственных средств, которые я выделял, показывая личный пример вклада, и из средств верных друзей Театра на Чаплыгина, то есть наших меценатов. Впоследствии что-то из этих вложений возвращалось в Фонд поддержки и развития театра под руководством О. Табакова, но отнюдь не возврат денег является смыслом подобного. Главное – это способность к некоему противостоянию резко ухудшившимся условиям нашей творческой и производственной работы. Нам предлагают затаиться и сдавать свои помещения под «высокую моду», рестораны, казино... Не хочу продолжать этот бесславный список. А мы доказываем, что ухудшению материального положения театров можно и нужно противостоять иначе – выпуская за год вместо двух запланированных спектаклей пять, как это делали мы. Сохранять человеческое и художественное достоинство в любых предлагаемых условиях – вот мой взгляд на решение проблемы. Мне очень близка формулировка Андрея Макаревича в одной из песен «Машины времени»:

Не стоит прогибаться под изменчивый мир,
Пусть лучше он прогнется под нас.

Теми самыми «малобюджетными» спектаклями были «Искусство», «Любовь как милитаризм», «Отец», «Секс, ложь и видео», «Не все коту масленица», «Любовные письма». Обычно в таких работах занято небольшое количество актеров, поэтому затраты на костюмы и декорации не требуют чересчур больших денежных вложений. Гораздо важнее становятся актерские свершения.

Сейчас, оглядывая вереницу этих спектаклей, смею утверждать, что наш подход к делу оказался и правильным, и плодотворным. Дело даже не в тех наградах, которые мы получили за них и которые мы еще получим за другие спектакли, а в том, что мы научились внятно руководить собственным существованием, оставаясь на плаву даже в самый сильный шторм. Не болтаемся по воле волн, как бесхозные бревна, а держим вахту у штурвала, упорно и постоянно решая серьезные проблемы.

Цена билетов на спектакли подвального театра, начинавшаяся в начале девяносто седьмого года от пяти рублей, была увеличена, а практика переноса спектаклей Подвала на большую сцену стала регулярной. К тому времени «режиссером Табаковым» уже был создан спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», и мы попробовали его сыграть на большой сцене Художественного театра. Получилось. Потом туда же были перенесены спектакли «Псих» и «Обыкновенная история», собиравшие «хронические» аншлаги на Чапыгина.

Тут еще все очень совпало: и мой приход во МХАТ, и его полупустые залы, и необходимость привлечь зрителя в Камергерский. Я очень хотел, чтобы у зрителей родилась и закрепились уверенность в том, что прекрасный мхатовский зал может и должен быть всегда только переполненным. И постоянные зрители подвального театра просто не смогли не обратить внимание на Художественный театр. Даже несмотря на то, что Подвал арендовал сцену в самые «некассовые» дни.

А с начала двухтысячных годов подвальным театром стали создаваться спектакли специально с расчетом на большую сцену. Первой ласточкой в этом смысле стал спектакль «Дядя Ваня». После него обратного хода уже быть не могло. Очень успешно шли на Основной сцене МХАТа и «Псих», и «На всякого мудреца довольно простоты», и «Сублимация любви», и «Дядя Ваня», и «Похождения авантюриста Феликса Круля». А потом появились «Похождение...», «Безумный день, или Женитьба Фигаро», «Чайка», «Год, когда я не родился», изначально ориентированные на большую сцену. На гастролях все перечисленные спектакли идут в «тысячниках», забитых зрителями до отказа, то есть когда часть публики, получившая

«входные» билеты, согласна проводить три часа действия, стоя вдоль стен зала.

Логическим продолжением всего вышеизложенного стал вопрос о строительстве нового здания театра с залом, способным вместить всех желающих увидеть наши спектакли. Но увы. До начала реального строительства театра прошло более десяти лет.

Научить хорошо играть

Я никогда не выдавал себя за режиссера. Для меня режиссерами были очень высокие в своей профессии и таланте люди: Георгий Александрович Товстоногов, Анатолий Васильевич Эфрос. Все остальные – по нисходящей. А я всегда был человеком, способным научить актеров хорошо играть. Это было весьма важно за границей, потому что спектакли, поставленные мною, оставались в репертуаре капиталистических театров не на один сезон, что являлось показателем коммерческой успешности этих работ. И все это происходило именно по той причине, что у меня есть вот эта вот способность научить актеров хорошо играть.

До 2000 года, то есть до моего прихода в Художественный театр, я поставил еще три пьесы в Подвале: «Чемпионы», «Прощайте... и рукоплещите!» и «На всякого мудреца довольно простоты».

В оригинале пьеса Джейсона Миллера, которая не единожды ставилась на Бродвее, называлась «That Championship Season». Я рассчитывал, что главную роль Тренера в этом спектакле будет играть Армен Борисович Джигарханян, но когда в силу объективных причин он этого сделать не смог, нас выручил Сергей Беляев, проявив удивительную корпоративную солидарность. Беляев работал и честно, и серьезно, но тогда ему было тридцать пять, а в этом возрасте просто невозможно сыграть шестидесятилетнего человека, если это только не характерно-смешная роль, когда можно спрятаться за гримом, за толщинками, за ужимками... А в «Чемпионах» был случай прямо противоположный: мне хотелось рассказать историю тоски по Сильной Руке – ностальгического чувства, захватившего наше общество середины девяностых.

Вопреки этим изначальным сложностям в спектакле истово играли все остальные: Андрей Смоляков, Миша Хомяков, совсем тогда молоденький Слава Бойко, Паша Ильин, как раз в тот момент пришедший в наш театр. Это был тот случай, когда в лучших прогонах спектакля присутствовала настоящая лирическая нота у каждого из исполнителей.

Спектакль довольно ярко просуществовал несколько сезонов, но, будучи неудовлетворенным, прежде всего собою и той ситуацией, с которой я начал рассказ о нем, я снял «Чемпионов» с репертуара.

Тематически пьеса «Прощайте... и рукоплещите!» Алексея Богдановича рассказывает о том периоде жизни Карло Гольдони, когда он был болен своей идеей театральной реформы. Сражаясь с неуправляемой актерской стихией, с самой природой «масочной», импровизационной *commedia dell'arte*, Гольдони возжелал сделать пьесы каноническими. Но это внешняя, историческая линия. На самом деле эта пьеса о театральном закулисье. О том, что же это за существа такие – люди театра и какова их жизнь, из чего состоят их быт, их проблемы, их победы, потери и обретения.

Как режиссер спектакля «Прощайте... и рукоплещите!» наряду с определенной неудовлетворенностью – и самим собой, и драматургическим материалом – не могу не сказать добрые слова в адрес художника Сергея Бархина и в адрес актеров, которым в лучших прогонах действительно удавалось рассказать о болях, обидах, тайнах и радостях, переполняющих жизнь театра.

«Мудрец»

Комедия Островского «На всякого мудреца довольно простоты», называемая нами между собой «Мудрец», – пьеса, богатая своей театральной историей. Она чрезвычайно многообразно и выгодно ставилась, особенно при режиме советской власти, а зрители в основном тогда занимались тем, что «ассоциировали» на этих спектаклях, как я уже говорил выше.

Но я в своей работе опирался на другое. Замечательная статья Владимира Яковлевича Лакшина, опубликованная в «Новом мире», удивительно парадоксально и саркастично рассматривала события XIX века: освобождение от крепостного права 1861 года и последовавшее затем разочарование, понижение тона общественной жизни. И как производную – мощный рывок молодых талантов, предлагающих себя на службу, на потребу в любом виде: за признание, за карьеру, за любой путь в гору... История повторилась.

Мы выпускали спектакль в пору заминки демократического развития нашего общества. Меня как режиссера-постановщика менее всего интересовал слой политических или неких общественных аллюзий. Гораздо более интересным и плодотворным мне представлялось омоложение традиционного взгляда на героев этой пьесы. Обычно Глумова играл заслуженный артист, лет за сорок, Мамаеву – народная артистка лет эдак после пятидесяти, и так далее вплоть до Крутицкого в исполнении народного артиста, которому было сильно за шестьдесят. Мне показалось, что если эти люди будут лет на двадцать-тридцать помладше, то есть будут находиться в той поре, которая и описана Островским, то их жизненные коллизии будут значительно подвижнее, лабильнее, многообразнее. Но главное – будет очень точно прослежена способность ящерицы отрываться от преследования, даже оставляя свой хвост в руках преследователей. И в этом смысле мы оказались на правильном пути. Скажу больше. Выйдя в Подвале, спектакль несколько задержался в своем развитии и, только попав на большую сцену с залом на 500–1000 мест, стал значительнее, психологически остойчивее. Случилось это во время

гастролей в тысячном зале Саратовского драматического театра. Там наш «Мудрец» родился всерьез.

Проблема Глумова – та же самая, о которой я говорил, рассказывая о Хлестакове: готовность жить на потребу как одна из самых страшных болезней человечества.

Работа над пьесой Островского была интересной и желанной, оттого так велико и количество актерских удач в спектакле: Сергей Безруков, Марина Зудина, Виталий Егоров, Ольга Блок, Евгений Киндинов, Михаил Хомяков. (Марину и Мишу следовало бы назвать прежде всех, во всяком случае на первых спектаклях, хотя всегда очень важно, кто идет в прорыв, берет на себя смелость риска и радость познания стиля, смысла автора.) Мало того, исполнители маленьких ролей, состав которых несколько изменился за эти пятнадцать лет (Наталия Дмитриевна Журавлева, Дмитрий Бродецкий, Александр Фисенко, Наташа Костенёва), и крошечных эпизодических ролей без слов (Марина Салакова, Алла Дюкова, Вера Дмитриева, Наташа Журавлева) существуют в спектакле с той мерой заинтересованности, что становится ясно – на самом деле нет маленьких ролей.

Сегодняшняя форма и уровень этого спектакля позволяют надеяться, что он будет жить еще и еще.

Памятник во дворе

Весной 2007 года был реализован, пожалуй, один из самых значительных для меня культурных замыслов. Во дворе Театра на улице Чаплыгина был наконец установлен памятник трем великим русским драматургам второй половины XX века: Виктору Сергеевичу Розову, Александру Моисеевичу Володину и Александру Валентиновичу Вампилову. Благодаря их таланту, по сути, и состоялась полноценная творческая жизнь подвального театра.

Кстати, идея поставить памятник родилась у меня лет за десять до этого, когда двое из троих писателей, Розов и Володин, были еще живы. У нас в России не принято ставить людям памятники при жизни, но это, скорее, не обычай, а стереотип мышления. Потом дело как-то заглохло и возобновилось лишь спустя время, когда Виктора Сергеевича и Александра Моисеевича уже не стало.

Памятник авторства известного скульптора, народного художника России Альберта Чаркина при содействии бывшего директора Музея-заповедника «Царское Село», покойного ныне Ивана Саутова, состоит из трех независимых друг от друга бронзовых скульптур, выполненных в полный рост. Драматурги стоят, будто бы непосредственно общаясь друг с другом и со всеми людьми, которые к ним подходят. Памятник охотно рассматривают и фотографируют и взрослые, и юные зрители подвального театра.

Мне очень нравится, что все три скульптуры отнюдь не помпезны – они лишены монументальной грозности и отражают живость и теплоту характеров моих любимых драматургов, с каждым из которых связана целая эпоха моей творческой жизни.

Я часто думаю: «Почему они здесь стоят?» Потому что здесь, в этом театре, талант считается непреходящей ценностью.

Первым ушел из жизни Александр Вампилов, оставив пусть и немногие по количеству, но редкие по качеству произведения. Он был моим хорошим другом и, приезжая из Иркутска в Москву, подолгу жил у меня дома.

Сохранилось одно Сашино письмо. Вот оно:

Дорогой Олег!

Спасибо за письмо, сам понимаешь, как для меня важно узнать, что ты начал репетировать, и как это здесь [в Иркутске] меня подбадривает. Дай бог! Будем надеяться, на этот раз дело выгорит.

Вспомнил я, что театр, в который когда-то я заявился с первой пьесой, был именно «Современник», и первый, кто протянул мне тогда руку, был Олег Табаков. Ты, понятно, не можешь придавать этому обстоятельству никакого значения, но мне (я человек суеверный) сейчас это кажется хорошим предзнаменованием.

Что касается творческих подробностей, не мне учить вас ставить пьесы. Скажу только, что, по-моему, чем эту историю разыгрывать достовернее, тем она будет смешней и более обнажаться по смыслу. Но ты, возможно, пойдешь другим путем – дело твое. Доверяю тебе полностью, на 139 %.

Зная твою занятость, не прошу тебя писать письма, но на пару строк, возможно, выкроишь время, в особенности тогда, когда (если бы!) будет получено или (не дай бог снова!) не будет получено разрешение властей на постановку.

Ну вот. Всего тебе и пастве твоей самого наилучшего.

А. Вампилов 15 февраля 1971 г.

(К тексту письма добавлю, что премьера спектакля по пьесе Вампилова «Провинциальные анекдоты» состоялась в «Современнике» лишь в 1974 году.)

Мне очень хотелось, чтобы пьесы Вампилова ставились в Подвале!

«Провинциальные анекдоты» появлялись на нашей сцене дважды.

В спектакле 1996 года «Анекдоты» Валерию Фокину удалось сделать невозможное – объединить произведения двух великих русских писателей – «Бобок» Федора Достоевского и «Двадцать минут с ангелом» Александра Вампилова – в один мощный, зрелищный спектакль. Определенные претензии к этой работе у режиссера да и у артистов связывались с некоторой лихостью исполнения второй части «Анекдотов», этой небольшой вампиловской пьесы, где запевалами анархического духа были мы с Володей Машковым. Сложности жизни и движения этого спектакля возникали прежде всего

из-за нашего растаскивания «рваного одеяла успеха» в разные стороны. Но «Анекдоты» употреблялись нами «в дело» довольно часто. Мы даже придумали такой странный симбиоз, может быть и не отличавшийся высотой вкуса, который назывался «Час со звездами кино и “Двадцать минут с ангелом”». Вторая часть этого шоу относилась к пьесе Вампилова, а первая представляла собой «встречу с любимыми артистами», когда Табаков, Миронов и Машков сидели на сцене и отвечали на вопросы зрительного зала. Это имело неизменный спрос. С этой театральной солянкой мы побывали в самых разных городах, добравшись однажды даже до Лондона.

Вторым пришествием в Подвал «Провинциальных анекдотов» в 2002 году стала постановка Саши Марина, где увлеченно играли и Виталий Егоров, и Слава Бойко, и Саша Мохов, и Лейла Ашрафова, и Дима Бродецкий, и Луиза Хуснутдинова, и Даша Калмыкова, оживляя навсегда запечатленные талантом Саши Вампилова характеры советской эпохи.

Однако останавливаться на этом я не собирался, потому что для меня было очевидно одно: Подвал в долгу перед Александром Вампиловым, и возратить этот долг можно только путем постановки его драматургии на нашей сцене. Я чувствовал, что самым современным на сегодня произведением Вампилова является «Старший сын» – пьеса, написанная в манере наиболее традиционной. Через несколько лет и этот спектакль появился в нашем репертуаре в постановке Константина Богомолова.

Виктор Сергеевич Розов. Розов дал нам столько ролей, столько богатого материала... На его пьесах сложились судьбы едва ли не трех поколений русских актеров. И не только русских. По сути дела, он – неоклассик. Я относился к нему благодарно, нежно и даже влюбленно. В моей жизни он – *первый* драматург. Потому что Миша в «Вечно живых» – моя маленькая, но первая роль.

Виктор Сергеевич Розов и потом, на протяжении долгого отрезка моей жизни, был наиболее играемым, во всяком случае в «Современнике», автором. Это были и «Вечно живые», и «В день свадьбы», где я плохо играл Василия Заболотного, и «Традиционный сбор», в котором я совсем не был занят, и «С вечера до полудня», где я играл «отрицательного» научного работника по имени Лёва. И,

конечно, это была «Обыкновенная история». Я даже затрудняюсь назвать более совершенную драматургическую работу из того жанра, который называется «инсценировка». «Обыкновенная история» стала для меня настоящей театральной классикой – столь высоко качество литературного произведения, сработанного Розовым. Все лучшее было взято Виктором Сергеевичем из романа Гончарова и усилено его талантом.

Целая жизнь прошла с Виктором Сергеевичем, так что наряду с Володиным, давшим свою гениальную пьесу «Две стрелы» никому не известной подвальной студии, которая тогда показывала свои спектакли бесплатно, он, конечно, один из главных наших кормильцев.

Позже, вероятно, в репертуаре Подвала появится и спектакль по пьесе «Старшая сестра» Александра Моисеевича Володина. Что говорит о последовательности предпринимаемых мною действий и верности хорошей драматургии.

Напоследок с большой грустью скажу, что современная драматургия просто исчезла. На мой взгляд, сейчас нет более насущной и трагической проблемы, чем современная пьеса. Люди растеряны – то ли разучились писать, то ли ждут, когда им скажут, как надо. В итоге современной драматургии как таковой нет...

Миндаугас Карбаускис

Видимый творческий подъем случился в подвальном театре с приходом Миндаугаса Карбаускиса. Этого молодого режиссера я пригласил на постоянную работу в Подвал после того, как он поставил у нас в 2001 году спектакль «Долгий рождественский обед» по пьесе Торнтон Уайлдера. Воздавая должное тому, что Карбаускис учился у Петра Наумовича Фоменко, я считаю, что ему очень быстро удалось перерасти стадию ученичества и как-то сразу стать одним из самых подающих не только надежды, но и веру в их свершения режиссеров. Больше скажу – веру в регулярность их свершения. За шесть лет он поставил в Подвале восемь спектаклей, трижды отвлекаясь при этом на постановки в Художественном театре и Мастерской Петра Фоменко. Помимо пьесы Уайлдера Миндаугасом Карбаускисом были реализованы постановки пьес «Синхрон» Томаса Хюрлимана, «Лицедей» Томаса Бернхарда, «Когда я умирала» Уильяма Фолкнера, «Дядя Ваня» А.П. Чехова, «Похождение» по Н.В. Гоголю, «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева и «Рассказ о счастливой Москве» Андрея Платонова.

Шаг за шагом, не канонизируя свои приемы, не возводя в степень свою манеру и какие-то свои особые способы реализации, с каждым своим спектаклем Карбаускис приобретал и видоизменялся. Единственный спектакль, который я бы не стал ставить в этот ряд, – «Синхрон» по пьесе Хюрлимана. А вот, скажем, его работа «Когда я умирала» заслуживает и уважения, и добрых слов. Да и спектакль «Дядя Ваня», выпущенный в 2004 году, идет до сих пор. Пьеса не самая простая, да и драматург не самый элементарный. И особой комедии в этой пьесе нет, хотя и называл Антон Павлович свои произведения комедиями. Но иногда в зрительном зале бывает такая тишина, бывают такие неожиданные аплодисменты, что понимаешь, насколько спектакль этот живой и радующий человеческие души. Тогда в Подвале впервые появилась Ирина Пегова, сыгравшая Соню в этом спектакле как гость-актер.

«Рассказ о семи повешенных» – это лучший спектакль, поставленный Миндаугасом Карбаускисом в подвальном театре в 2005 году и, думаю, одна из самых заметных театральных работ в русском театре последнего десятилетия. Спектакль этот был хорош и гармоничен на премьере и таковым остается по сию пору. Там хорошо и умно играют абсолютно все занятые в спектакле артисты. Карбаускис удивительно настойчиво говорит своим голосом, слушает свое сердце и рассказывает о болях своей души. Это именно то, что привлекло меня в нем тогда, когда я смотрел его ученическую работу «Гедда Габлер», и то, что радует меня сейчас, когда я смотрю «Рассказ о семи повешенных».

В 2006 году вышел спектакль «Похождение, составленное по поэме Н.В. Гоголя “Мертвые души”». Не в полном объеме, не столь фундаментальные исследования там были произведены, но явно опять с попаданиями в боль российскую, в неудовлетворенность собою, в происхождение вот этого страшного явления, которое называется «приобретатель Чичиков». Это, по сути дела, подступы к дальнейшему исследованию этих проблем.

Все поставленные Карбаускисом спектакли свидетельствуют о его последовательном, поступательном продвижении в профессии, освоении ее, хотя его человеческие свойства не всегда бывают столь же гармоничны, как его художественные искания. Но что делать. «Привычка свыше нам дана, замена счастию она...» Он человек такой, «хуторской», что ли, психологии, который не всегда может легко и безболезненно войти в довольно сложную и противоречивую жизнь нашего мегаполиса. Поработав четыре с половиной года в Театре на улице Чаплыгина, он ушел на вольные хлеба, недолго, правда, продержался. Как говорится, то ли воля надоела, то ли скучно стало без Подвала... Проработал еще года три, а потом уже окончательно ушел от нас и сейчас является художественным руководителем Московского академического театра им. В.В. Маяковского.

Я уверен, что еще найду новых талантливых молодых людей и, если буду здоров, смогу помочь им занять достойное место в режиссерской гильдии российского театрального цеха. Именно такая метаморфоза происходит сейчас с Костей Богомоловым, появившимся у нас в Подвале в 2007 году.

Константин Богомолов

Константин Богомолов пришел в подвальный театр несколько лет тому назад.

Костя – хорошо образованный и хорошо обученный молодой человек из интеллигентной семьи, имеющий и филологическое, и режиссерское образование. Его не держала за горло костлявая рука голода в силу того, что родители с пониманием относились к его временным финансовым трудностям. Все это позволило ему выбирать авторов, которых он действительно хотел ставить. То есть он не занимался поденной работой и даже если ставил не в самом звонком театре, то ставил, безусловно, замечательного автора. И так продолжалось раз за разом. Конечно, бывали и какие-то случайности, так осторожно я сформулирую, и были какие-то такие не самые «ах!» новаторские спектакли – к примеру, «Много шума из ничего», поставленный им в Театре на Малой Бронной. Но с момента, когда Костя Богомолов попал в Подвал, его дела очевидно пошли в гору. Он стал более требователен к себе, он не рассказывал о своей неповторимости и о замечательности пересмотров «всего и вся», за короткое время поставив семь спектаклей. Богомолов умудрился соединить в «Процессе» по Кафке серьезную попытку погрузиться в действие с попыткой расшифровать заложенную там «знакопись»... А потом несколько раз я наблюдал несомненные театральные успехи Кости Богомолова. Это и «Волки и овцы» Островского, и «Wonderland-80» по Довлатову с вкраплениями из Кэрролла.

Самым совершенным, на мой взгляд, и самым любимым моим спектаклем, который поставил Костя Богомолов в подвальном театре, является «Старший сын» Александра Вампилова. Возможно, решающее значение имело мое личное, трепетное отношение к этому автору. Но еще со всей очевидностью я вижу, что это едва ли не первое прочтение этой пьесы как истории, которая случилась именно с *интеллигентным человеком*. История, воспроизведенная в кинематографе, рассказывала совсем о другом – о забавном, неуклюжем человеке с нежной душой. То есть лицо у него вот такое, понимаете, как есть, а душа такая нежная, такая тонкая... А

в спектакле Богомолова это получилось пронзительным повествованием, рассказанным в методологии Художественного театра. Это настоящая живая жизнь человеческого духа, воспроизводимая живыми актерами. Я, в общем-то, диву давался, как наша высококритериальная, «самая золотая» театральная премия «Золотая маска» оставила эту работу без внимания, что поколебало мое к ней доброе отношение. Впрочем, сей факт не мешает «Золотой маске» возить подвальный театр и МХТ ну бог знает куда – «от Москвы до самых до окраин». «Мы “маски” даем другим, а возим мы вот это. Нам не до “масок”, знаете ли. А нам надо, чтобы люди покупали билеты...» И я, в общем, даже как-то с пониманием и со снисхождением отношусь к этим несоответствиям...

Еще Богомолов поставил в Подвале довольно звонкую, полемическую и, что называется, с интересом встреченную русской театральной критикой чеховскую «Чайку». Эта работа Кости примечательна прежде всего неожиданной и живой своей структурой, в которой модернизм и сдвигание почти «тектонических» пластов времени оказываются очень уместными и сильно воздействуют на зрителей. Это и странно, и удивительно, поскольку «Чайка» – одна из наиболее известных и часто ставимых пьес Антона Павловича Чехова. Не найдется, наверное, ни одного сезона, прошедшего со дня его смерти, чтобы русские театры не посягали на разгадку этой тайны.

Мне самому, конечно, больше по душе актерский, традиционный театр. Но с «Чайкой» я был поставлен в безвыходное положение. Я пытался «слинять» из этой работы, будучи назначен на роль доктора Дорна, и даже довольно долго посещал репетиции без особого энтузиазма – так это меня тревожило. Мне казалось, что мне нужно быть в зале, и вообще, как это у Лермонтова: «На что он руку поднимал!» На что посягаем? Чехов, «Чайка»... А потом в какой-то момент я понял: «Нет, ребят в трудную минуту оставлять нельзя, и как старший я должен быть с ними». И когда до премьеры оставалось совсем немного, я, осудив собственную каботинскую логику, влился в ряды лояльно относящихся к замыслу Кости Богомолова.

История Ирины Николаевны Аркадиной – это живая история женщины, которая, как всякая женщина, счастлива своей влюбленностью в мужчину, и все остальное для нее находится на втором и третьем плане. Из достоинств, что ли, этого спектакля не

только Аркадина в исполнении Марины Зудиной, но и Треплев – Павел Ворожцов, и Медведенко, которого играет Алексей Комашко. Очень неожиданным и хулиганским получился у Кости Хабенского Тригорин. Беспомощным и нежным, с угадываемыми следами лихого прошлого вышел Сорин у Сергея Сосновского. Конечно, женственность и красота Марины Зудиной – она такая синтезирующая и объединяющая это мужское сообщество. Иными словами, наличие красивой женщины на сцене многое объясняет.

По прошествии времени я с удивлением отмечаю, что совершенно разные зрители – и бизнесмены, и бизнесвумен, и просто даже интеллигентные люди, без бизнеса: ученые, медики, академики, а также повара некоторых близлежащих точек общепита – смотрят эту «Чайку» «про себя». Спектакль подвального театра получился, к несомненному моему удовольствию, в адрес зрительного зала.

Две тысячи двенадцатый год Богомоллов открыл премьерой спектакля «Событие» по пьесе Владимира Набокова, вышедшего в Художественном театре с Сергеем Чонишвили и Мариной Зудиной в главных ролях, а также Александром Семчевым в роли Антонины Павловны Опояшиной. А уже в мае 2012 года на той же Основной сцене МХТ состоялась новая премьера подвального театра – Богомоллов воскресил к новой жизни «Гнездо глухаря» Виктора Розова. В нашем репертуаре спектакль называется «Год, когда я не родился». Мне этот случай кажется важным: оказывается, советская драма, созданная талантливым писателем, дает возможность понять истоки многих наших сегодняшних бед. Иногда лучше, чем современная «чернуха». Я бы сказал, что спектакль наш рассказывает вот о таком процессе, который в Средние века в Англии назывался огораживанием. Когда человек «на хапок» брал землю, вбивал колышки и – «что было твое, то стало мое»... Мне кажется, процесс этот характерен и для наших времен.

«Лидеры продаж»

Помимо спектаклей Богомолова и Карбаускиса репертуар театра пополнился целым рядом ярких и интересных работ, привлекающих поток желающих приобрести билеты в кассах предварительной продажи.

Одна из моих несомненных радостей – спектакль по пьесе Вити Шендеровича «Два ангела, четыре человека». Шендерович, помимо того, что является выпускником моей школьной театральной студии на Стопани и всегда «своим человеком» в подвальном театре, оказался к тому же еще и одаренным литератором и драматургом. Премьера спектакля, над которым вначале успел поработать режиссер Валерий Сторчак, состоялась в 2002 году. Мне пришлось доделывать и переделывать «Двух ангелов...», несмотря на отчаянный дефицит времени, который я испытываю с тех самых пор, как принял капитанскую вахту в Художественном театре. Однако результат того стоил.

Все оказалось удачным: и талантливое хулиганство Вити Шендеровича, и прекрасные актерские работы Саши Воробьева и Миши Хомякова, исполняющих главные роли. Билеты на «Двух ангелов...» раскупаются одними из первых – вслед за нашим «лидером продаж», как сейчас выражаются менеджеры, – спектаклем «Кукла для невесты».

Я бы назвал комедию «Кукла для невесты», поставленную Сашей Моховым по пьесе Александра Коровкина, обозначившего жанр своего произведения как «деревенские страдания», спектаклем народного театра. Но как его ни называй, а билеты на «Куклу...» сметаются народом уже в день открытия предварительной продажи.

Не менее популярными и раскупаемыми являются «Wonderland-80» по Довлатову и Кэрроллу в постановке Константина Богомолова и «Не все коту масленица» Александра Островского в постановке Авангарда Леонтьева – спектакль, вышедший, между прочим, в 1999 году, но не потерявший за тринадцать лет ни задора, ни притягательности.

Талантливый ученик Сергея Женовача, молодой режиссер Михаил Станкевич поставил очень удачный спектакль по рассказу Льва Николаевича Толстого «Дьявол». Меня очень согревает мысль, что русская классика, поставленная на сцене Подвала, по-прежнему актуальна и любима зрителем.

История спектакля 2011 года «Околоноля» простая. Я прочел роман Натана Дубовицкого в журнале «Русский пионер» и без подготовки, размышлений и «извлечения квадратных корней» дозвонился до автора, попросив у него разрешения сделать спектакль по его произведению. Вскоре Кирилл Серебренников написал пьесу и не просто поставил спектакль, а еще и создал его диковинную сценографию, целый мир, обладающий поистине гипнотической привлекательностью для публики. Это одна из самых ярких и самых зрелых работ Кирилла Серебренникова. Спектакль «Околоноля» наиболее адекватно отражает понятие «современный театр»: в нем соединились и современный, талантливый литературный материал, и очень качественная режиссура, и превосходное сценическое решение, и замечательные актерские работы.

В «Околоноля» играют в основном приглашенные артисты.

Для артиста Художественного театра Анатолия Белого, сыгравшего главную роль в спектакле, это был первый опыт работы в Подвале, оказавшийся его несомненным и серьезным профессиональным достижением. Для работы в спектакле были приглашены также Федор Лавров и Игнатий Акрачков, вошедшие впоследствии в труппу Художественного театра и достаточно много и заметно там играющие.

Меня огорчает лишь одно – что до сих пор наша административная часть не смогла найти пространство, в котором нормально и регулярно мог бы прокатываться этот спектакль. Технически спектакль сложен в эксплуатации, и проблемой оказалась его трудноперемещаемость в другое сценическое пространство. Мы все время переползаем с места на место, но так тяжело, что каждый прогон становится чрезвычайным событием. А в театре этого не должно быть. Этот спектакль явно заслуживает того, чтобы прокатывать его чаще. Он пользуется неизменным зрительским спросом как современный, интересный и живой.

Сила гоголевского гения

Совсем скромный спектакль по пьесе Гоголя «Женитьба», который поставил артист Художественного театра Олег Тополянский, – тоже моя радость. Я считаю его очень важной страницей творчества нашего маленького театра. Мне, как и любому человеку, находящемуся в зрительном зале, доставляет огромное удовольствие проследить, с какой тщательностью, с какой любовью играют свои роли и Виталий Егоров, и Сережа Угрюмов, и Алена Лаптева.

Но наряду с исполнителями главных ролей для меня очень и очень значимы в этом спектакле Миша Хомяков и Гарик Леонтьев. Вроде бы уже такая «старая гвардия», но что они творят на сцене под усиливающиеся волны зрительского смеха...

Важно и то, что Олег Тополянский, который и раньше ставил в Подвале, также представляется мне фигурой развивающейся, приобретающей, оснащающей себя дополнительными умениями. И, несомненно, очень важен гений автора. История маленького человека исследуется Гоголем в «Женитьбе» пусть не с такой глубиной, как в «Шинели», но достаточно последовательно и серьезно. Наделенный невероятной, почти мистической силой своего уникального гения, Николай Васильевич Гоголь предлагает актерскому цеху русского театра такие бездонные глубины познания, что каждому участнику спектакля всегда есть куда расти.

У меня сложилось особое личное отношение к этому писателю в силу того, что едва ли не самая моя большая удача или успех связаны со спектаклем по пьесе Гоголя «Ревизор», который я играл в Праге в 1968 году 24 раза в течение 28 дней месяца февраля. Я не стану петь дифирамбы режиссеру того спектакля Яну Качеру и руководителю театра Ярдо Вострому, но просто скажу, что европейскими антрепренерами было уже спланировано мировое турне этого спектакля. Думаю, что случайно подобных вещей не бывает. Об этом спектакле помнят до сих пор чехи, встречающиеся мне и в Японии, и в Южной Америке, и в Северной Европе, которые, вспыхнув вдруг бенгальским огнем, кричат: «Моя мама вас видела в шестьдесят восьмом году!»

Конечно, я понимаю, что это несопоставимо с той революцией, которая произошла в Чехословакии в 1968 году, но думаю, что тот «Ревизор» был одним из толчков к этой революции. Потому что люди театра иногда могут творить чудеса... По сути дела, симпатия и любовь к русским, советским людям тогда уже была утрачена вовсе. Но вот это слияние для совместной работы профессионалов театра Чехословакии и Советского Союза, состоявшееся вот в этом спектакле, опрокинуло все представления о взаимоотношениях между странами, и оказалось, что любовь и дружба отнюдь не кончились, а совсем наоборот. Нежное, сильное воспоминание, которое не покидает меня сорок четыре года...

Здоровое духом созвездие

Для меня очень важно, чтобы актеры подвального театра становились умелыми профессионалами. Что, собственно, и происходит, о чем свидетельствуют не только почетные звания (а большинство артистов уже заслуженные, народные и даже лауреаты Госпремий), но и их работы на родной сцене, и участие в спектаклях Художественного театра, и многоплановая сторонняя занятость.

Андрей Смоляков, Евдокия Германова, Михаил Хомяков, Марина Зудина, Надежда Тимохина, Виталий Егоров, Наталья Дмитриевна Журавлева, Ольга Блок-Миримская, Александр Мохов, Александр Воробьев, Сергей Беляев, Дмитрий Бродецкий, Марианна Шульц, Денис Никифоров... Все эти актеры уже очень давно и крепко стоят на ногах. Это народ трудолюбивый, мастеровитый и, несомненно, состоявшийся.

Бывают какие-то неожиданные секунды, мгновения жизни, когда я смотрю на свою младшую дочь Машу и вижу, что за последние два месяца она вдруг очень изменилась. Вот что-то подобное я испытываю иногда, глядя на своих учеников, актеров. В частности, меня очень радует и обнадеживает Сережа Угрюмов, сделавший за последнее время очень резкий шаг вперед. Он заметно возмужал, стал умелым, разнообразным артистом с ярко выраженной харизмой. При этом он остается не по-актерски скромным человеком и сохраняет свое доброе сердце.

Впрочем, радует меня Сергей Угрюмов не только своими актерскими работами, но и своей потребностью принимать на себя педагогические заботы в нашей актерской Школе с нерусским названием «колледж», где люди занимаются с учениками не ради денег, а ради любви к предмету, чтобы *продлиться* в профессии. Этой потребностью не многие обладают.

Нравится мне и следующее поколение артистов Подвала: Ольга Красько, Яна Сексте, а также Иван Шибанов и Евгений Миллер, приглашенные мною из Театра Гоголя. Они сезон-два играли «на разовых» и, только зарекомендовав себя, убедив меня в том, что нужны театру, были приняты в труппу. И совсем новая, но уже обозначившая

себя поросль: Алексей Комашко, Алена Лаптева, Олеся Ленская, Анна Чиповская, Вячеслав Чепурченко, Андрей Фомин... Численность труппы нашего маленького театра никогда не превышала сорока человек – все они на виду, и у всех есть свое место. Актеры Подвала более интенсивно употребляются, что ли.

Один талантливый русский купец-антрепренер, возивший антрепризы на лето в город Кинешму, брал обычно десять актеров, которые умели играть, и еще пятнадцать, которые им помогали. Остальные были студентами «на вакациях» или господами телеграфистами из местных. Мне кажется, это важно. Потому что в этом случае нет ничейной территории, которая есть свидетельство зреющего конфликта, потому что ничейная территория – это соблазн: а почему она не моя? Возможно, чисто по человеческим своим параметрам актеры в подвальном театре подобрались такие, что свинство здесь встречается крайне редко. Такие хворобы и болячки, которые свойственны театру, не то чтобы миновали Подвал, просто его здоровый театральный организм переработал их в иммунитет. Я все-таки человек трезвый и знаю, что не болеющих вовсе не бывает. Но наличие подобного иммунитета – это, безусловно, свойство здорового организма.

Актеры – эгоисты. Все и во всем мире. Но публиковать свой эгоизм в этом театре считается дурным тоном. Это осуждается не на производственных совещаниях, а как-то негласно – при столкновении с подобным люди отворачиваются или не без стыда смотрят в пол. Возможно, это результаты моей концепции «воспитывать своим примером». Новенькие ребята, которые учились не у меня, иногда делают глупости, болеют корью и ОРЗ безосновательной «звездности», но это бывает не так уж длительно: старшие товарищи не дремлют, и они весьма быстро исцеляются, смиряя свои хватательные и полемические возможности. Конечно, очень хорошо, что у молодого поколения артистов Подвала есть самые что ни есть живые и реальные примеры для подражания, которые служат с ними в одной труппе.

Марина

Однажды, в середине восьмидесятых годов, Марина Зудина, снимавшаяся на киностудии в каком-то далеком городе, отменила съемку и прилетела в Москву только для того, чтобы отыграть в спектакле подвального театра, который тогда еще не имел официального статуса. Вместо внезапно заболевшей актрисы. За доблесть подобный поступок у нас в Подвале не считался – это было совершенно нормальное, обычное студийное поведение. Скорее, это вопрос студийного здоровья, заложенного в участников подвального сообщества, нашего театра-дома, где все люди имеют схожие жизненные ценности.

Как я уже много раз говорил, климат в нашем театре не сволочной, не «театральный». Конечно, есть у нас и в Подвале, и в МХТ актрисы с лабильной нервной системой, готовые играть роль примадонны, – без этого не живет любой театр. Но большинство актеров Подвала к этой классической слабости относятся со здоровой иронией.

Марина никогда не ведет себя как примадонна. Она – очень честно и объективно относящийся к своей работе человек. Однажды я закрыл новый спектакль Художественного театра по пьесе Генрика Ибсена «Женщина с моря», где Марина играла главную роль. Основной мыслью пьесы, пронизанной символизмом, является то, что только свободный человек может сделать правильный выбор. В постановке Юрия Петровича Еремина смысл, заложенный автором, менялся.

Хотя режиссерский замысел и был интересен, Ибсен все же написал пьесу о другом... Марина была полностью согласна с решением о закрытии спектакля, проявив себя как профессионал, думающий прежде всего об интересах дела.

В актерской жизни Марины постоянно происходят важные открытия. Захотела она овладеть – и овладела иными умениями, которые совсем не вытекали из ее внешних данных. Не пошла по одной-единственной тропинке под названием «лирическая героиня». Ведь как обычно бывает в театре: если в молодости актриса сыграла

Джульетту, то, значит, лет до пятидесяти она будет реанимировать свои романтические данные, выбирая весь репертуар в этом направлении. К счастью, к этой категории актрис Марина не принадлежит. В ней есть здоровое чувство собственной полноценности, которое уберегает ее от повтора общеизвестных театральных ошибок.

Место актрисы Марины Зудиной – и в профессии вообще, и в театральном репертуаре – было окончательно зафиксировано, на мой взгляд, двумя ролями.

Роль Билли в фильме британского режиссера Энтони Уоллера «Немой свидетель» дала Марине возможность занять собственное, очень прочное место в кинематографе. Это была не просто кинороль, это была ее *монокинороль*, вокруг которой и был сформирован весьма удачный фильм, снятый в жанре триллера.

Но Марина не остановилась на этом и пошла дальше с присущей ей пытливостью – чертой хорошей и не так уж регулярно встречающейся у актеров драматического театра.

Роль Клеопатры Львовны Мамаевой в спектакле «На всякого мудреца довольно простоты» по пьесе А.Н. Островского совсем не вытекала из ее амплуа. Она была построена на достаточно смелых, иногда даже залихватски смелых проявлениях, но кураж пойти на этот риск ей явно придал успех «Немого свидетеля». Немалое участие принял в этом и режиссер этого спектакля Олег Павлович Табаков, который весьма своеобразно распределил роли в этой пьесе. Почему я понял, что именно Марина, в жизни гораздо более молодая, чем ее героиня Мамаева, готова и должна сыграть эту роль? Не то чтобы я сидел и думал, нет. Просто в какой-то момент, оттолкнувшись от каких-то реальных проявлений человека, ты полагаешь: а вот надо сделать так. И ничего тут объяснять не надо, никаких особых мук творчества там не было. Думаю, что при таком обаятельном и славном Глумове, которого играет Сережа Безруков, подобная красивая женщина оказалась в самый раз. Во всяком случае, единственным признаком правильности этого выбора является то, что спектакль этот до сих пор живет активной жизнью и собирает тысячные залы.

Марина, безусловно, хороша в чеховских пьесах подвального театра: и в «Дяде Ване» режиссера Миндаутаса Карбаускиса, где она играет Елену Андреевну, и в «Чайке» Константина Богомолова в роли Аркадиной. А успех вполне коммерческой пьесы – итальянской

комедии Альдо де Бенедетти «Сублимация любви», пользующейся неослабевающим спросом зрителей вот уже шестнадцатый год, во многом зависит от участия в этом спектакле Марины Зудиной. Кстати, именно за роль Паолы Марина получила одну из своих театральных наград – российскую театральную премию «Чайка». Одновременно с этим Марина в качестве гостя-актера играет сразу в нескольких спектаклях Художественного театра, в частности роль Юлии Тугиной в пьесе Островского «Последняя жертва».

Сейчас есть немало людей искусства, которые с удовольствием сочиняют книги о любовных приключениях в их жизни. Я не собираюсь этого делать по простой причине. Для меня любовь двоих есть тайна. Вот и все. Но сказать несколько слов о моей жене Марине Зудиной я хочу.

До встречи с ней я думал о себе много хуже.

Некая адюльтеризация предыдущей части моего мужского бытия совершалась ритмично, с определенным временным циклом. Но все изменилось с появлением этой круглолицей, темноволосой девушки, пришедшей в Дом архитектора на улице Щусева, где мы прослушивали абитуриентов для добора. Марина Зудина предложила нам свой репертуар, увенчанный рассказом о злоключениях Зои Космодемьянской. Что-то странное было в ней. Даже мое горькое знание настоящей истории Зои Космодемьянской, а также совершенно немыслимой судьбы ее матери, рассказывавшей о своих детях Зое и Шуре, не зачеркнуло того, что делала эта абитуриентка. Скорее, наоборот – история про Зою со всей очевидностью продемонстрировала внутреннюю потребность и готовность Марины обливаться слезами над вымыслом. С этого начинается актер, да и любой творец. Конечно, я ее взял на курс.

Много лет спустя выяснилось, что нашу судьбу определил один маленький разговор. Когда Марина собиралась поступать в театральный вуз и ее уже разочаровали на нескольких просмотрах, ее мама, Ирина Васильевна, сказала: «Вот, Табаков набирает. Если он тебя не возьмет, тогда тебя никто не возьмет». Ирина Васильевна всегда относилась ко мне с большим пиететом.

У Пушкина: «Но чувствую по всем приметам болезнь любви...» Я заболел этой болезнью, кажется, в ноябре семьдесят третьего. Тогда я, естественно, не думал о перереформировании моего предыдущего

образа жизни. Думал, что дальше все будет идти, как шло до сих пор. Однако же все сильно застопорилось и трансформировалось. Я стоял на пороге перемены судьбы.

В нашем неласковом театральном мирке ей досталось полной мерой. Не замечали ни очевидности ее дарования, ни даже достоинств экстерьера: говорю об этом сейчас с некоторой долей уверенности и даже спокойствия, по прошествии многих лет, как говорится, *rag distance*. Тогда-то нам обоим было больно.

Марина изменила мой взгляд на «нашу сестру женщину». Роман, длящийся почти тридцать лет, – что-то непостижимое для меня, прежнего. Конечно, бывало всякое: на заре этого романа Марина не раз писала мне письма, подытоживающие наши отношения, – после того как я последовательно и логично пытался убедить ее, что ей надо решать свою жизнь без меня... А потом все начиналось снова.

Еще не будучи моей женой, Марина бывала со мной в разных странах, где я работал. От тех поездок сохранились какие-то простые, но яркие воспоминания. Воскресное празднество в честь нашего пребывания на берегу Финского залива, когда в бездонном голубом небе парили яркие, многокрасочные шары-монгольфьеры. Или собирание грибов в городе Лахти – двух килограммов по дороге на репетицию и еще полтора – на обратном пути в коттедж, где мы проживали.

Вина театра перед Мариной в том, что у нее остался целый блок несыгранных ролей: и Луиза из «Коварства и любви», и весь тот романтический репертуар, которому она была адекватна в первые пять лет существования студии, когда мы в основном утверждали себя в социально-общественном направлении. А к нему она явно была равнодушна. Все встало на свои места, когда Марина сыграла в английском фильме «Немой свидетель». Тогда актерские возможности, заложенные в ней, стали очевидны всем. И с ним связано еще одно очень важное решение Марины.

Фильм был закуплен американской компанией «Коламбия пикчерз», и по традиции развернулась широкая рекламная кампания, кстати, часто дающая артистам новые возможности. На «промоушен» в Европу Марина отправилась с двухмесячным Павлом. Но в Америку она не поехала, исходя из интересов ребенка, тихо, но твердо доказав, что для нее является главным в жизни.

Марина оказалась удивительной матерью.

Она, лирическая героиня театра, человек определенного социального положения... Это качество в ней оказалось для меня совершенно непредсказуемым. Материнство стало серьезнейшим делом в ее жизни. По-моему, она наизусть знает все медицинские рецепты, которые необходимо применять к Маше и Павлу в случае любой их хвори. Мало того, Марина приучила обоих стоически принимать любые лекарства. Другие дети орут «Не надо! Не хочу!», а эти глотают, глотают, потому что мать воздействует на них магнетически.

В ней обнаружилась тяга к обязательности, порядку, системности. Марина – тоже неожиданно для меня – солидно руководит финансово-экономической системой нашего семейства...

Часто журналисты достают меня вопросами по части «личной жизни». Стараюсь удовлетворять их любопытство, но только до известной степени. Наши отечественные папарацци не должны забывать, что они зарабатывают на хлеб, вытаскивая подробности чужой жизни. Нельзя кусать руку, которая тебя ласкает, дает тебе пищу. Не более того. Ведь что отличает талантливого папарацци от бездарного? Талантливый интересуется предметом, о котором пишет. Даже если он ненавидит этот предмет, он как минимум сохраняет чувство удивления перед прихотливостью человеческой судьбы. Вульгарность наших сегодняшних бытописателей, специализирующихся на жизни «звезд» и «звездуний», – в безусловном отсутствии чести. Ну, тут уже дела ничем не поправишь.

У Павла четко видны родительские черты.

Терпимость и системность – от Марины, а все остальное, касающееся энергетического ресурса, разнообразия и жуликоватой изобретательности в достижении цели, которую он ставит перед собой, – это от меня. Павлик прекрасно знает, на какие именно надо кнопки нажимать, чтобы чего-то добиться от человека. И иногда такие рулады извлекает из своей неокрепшей души, что я думаю: «О-о-о...»

Бульдозерность в достижении цели – моя, а склонность сгущать, драматизировать события – это от матери. Так распорядилась природа.

Маша – настоящее дитя любви, несущее эту любовь в себе.

Господь наградил меня Мариной, а Марина подарила мне Павла и Марию. Иногда мне кажется, что это счастье дано мне не совсем по

заслугам...

«Человек на своем месте»

В настоящий момент в репертуаре Подвала три десятка спектаклей, а в запасе, разумеется, целое громадьё планов, осуществлять которые мы будем плечо к плечу с Александром Сергеевичем Стульневым – директором Театра на Чаплыгина. За те пятнадцать лет, что Стульнев работает в подвальном театре, им было сделано так много важного и нужного для театра, что я не могу не рассказать о нем подробно.

Начнем с того, что Саша был мужем моей младшей, единокровной сестры Наташи, которую мы похоронили несколько лет назад после ее долгой и тяжелой болезни. Наташа оставила мне, может быть, самое важное – человека, которому я доверяю, как самому себе. В театральном деле подобного почти не бывает. Можете себе представить, насколько мне повезло.

Я очень долго старался не брать в МХТ саратовцев, но потом, когда видел, что вакансии все оставались и оставались свободными, не выдержал и начал приглашать их, а Художественный театр только прирос и приобрел от этого. Примерно так же получилось и в случае с Александром Сергеевичем, приглашенным на работу в Подвал.

Его организаторские способности я знал еще по Саратовскому обкому партии: чем, как и с каким качеством он занимался. Затем он стал весьма успешным директором Саратовского драматического театра. Его, что называется, заметили в столице и предложили работу директора театра, которым руководил Борис Львов-Анохин. Саша самостоятельно и быстро выстроил свою новую жизнь в Москве, будучи чрезвычайно собранным, ответственным и замечательно работоспособным человеком.

А в 1997 году случилось так, что я был вынужден переоценить свое отношение к человеку, который являлся директором Театра на Чаплыгина до этого момента. Все случилось в высшей степени неожиданно и повергло меня в настоящий шок. Я уж не говорю о том, что имели место какие-то материальные хищения, когда из закрытого сейфа вдруг исчезло золото, привезенное в подарок моими поклонниками из штата Калифорния. Театру срочно понадобился тот,

кто смог бы восстановить нашу порушенную веру в чистоту отношений административных сотрудников театра-семьи. Александр Сергеевич оказался такой моей незаменимой находкой. Вернее, ничего другого я сделать больше не мог, как позвать в минуту жизни трудную именно его.

Родиной Александра Сергеевича является столица Грузии, город Тбилиси, где он провел свои детство и юность. Возможно, в этом краю поэзии, гармонии и красоты и зародилась Сашина любовь и верность драматическому театру. Его дипломная работа в Саратовском университете, где он осваивал премудрости русской филологии, была посвящена творчеству Александра Николаевича Островского, пребыванию великого драматурга в Саратове и дореволюционной истории постановок его пьес в Саратовском театре. Думаю, вполне понятно, почему Стульнев обладает совсем не частым для директора умением разбираться в наших художественных пристрастиях.

В нем хорошо главное – способность неустанно удивляться и радоваться чужим талантам. Хотя, утверждая свои суждения, он бывает излишне настойчив, чтобы не сказать тоталитарен, но так уж он исторически сложился. Все мы люди живые, и я не смотрю на это чересчур драматично. С приходом Стульнева боль от того, что предыдущий директор проворовался, ушла из репертуара моих треволнений навсегда.

Работает Саша много, но негромко и, казалось бы, незаметно. В театре он проводит бóльшую часть своей жизни. Его обязательное присутствие на всех спектаклях Подвала, где бы они ни шли: на Чаплыгина, в Художественном театре или на любых других площадках, уже не говоря о гастролях, – чрезвычайно дисциплинирует окружающих. Саша требователен и к себе, и к своим подчиненным, он умеет доходчиво и точно формулировать задания любой сложности, никогда ничего не забывает, чем весьма эффективно поддерживает рабочий тонус у сотрудников театра.

Он отец двух молодых людей, и, возможно, это объясняет то понимание и деликатность, с которой Саша относится к проблемам нашей молодой труппы и находит кратчайшие расстояния для преодоления непростых ситуаций, случающихся у всех без исключения.

Глупо говорить, что Подвал – это семейное предприятие. Еще раз повторяю: Александр Стульнев – это человек, которому я абсолютно доверяю, что является собою большую ценность и редкость.

С приходом Стульнева в девяносто седьмом году процесс капитализации подвального театра стал заметно продвигаться и структурироваться. Театр в ускоренном темпе стал обретать механизмы для улучшения своего материального и иного состояния. Саша так отладил, в частности, систему продажи билетов, что сейчас она практически совершенна. По абсолютным цифрам – десять последних лет прошли в Подвале с постоянными аншлагами. И это десятилетие, вместившее в себя финансовый кризис 2008 года и необходимость собирать эти аншлаги не только на ста тридцати (или поначалу ста шестнадцати) местах, но и в арендуемых «залах-тысячниках», где мы обязаны играть семь-восемь раз в месяц, чтобы заработать деньги для достойной материальной компенсации за труд наших актеров.

Саша не только прекрасно разбирается в делах административных, но и тонко улавливает тенденции нашего репертуарного развития. Он один из тех, кто следит за состоянием спектаклей подвального театра. Просто потому, что я должен отзывать на все заботы, которые я уже называл. Вот, наверное, это и называется «человек на своем месте».

Удивительно, конечно, но «людей на своем месте» в Подвале немало. Как я их распознаю – черт его знает. Это, наверное, какая-то иррациональная вещь. Не на основе анализа группы крови, а, скорее, по вполне киплингowski-мауглинскому способу – «мы с тобой одной крови – ты и я». И это, конечно, и есть связующая нить.

В выборе профессии, места в жизни, думаю, опять-таки все решает генная инженерия. Ну откуда у ассистента академика Миротворцева Павла Кондратьевича Табакова обнаружились неожиданные организаторские способности? Начинается война, сорок первый год, отцу тридцать семь лет. По тем временам это не очень большой возраст. И кроме школы, института и кафедры биохимии Саратовского медицинского института у него за плечами, в общем-то, и не было ничего. А тут он становится начальником военно-санитарного поезда. Не думаю, что это произошло только потому, что он был членом Коммунистической партии Советского Союза.

Наверное, он как-то ответственен, что ли, был. Ответственен за мать, за жену, за детей, которых он к этому времени имел в количестве двух. Думаю, это точно гениальная инженерия, если одному дано, а другому нет.

Я стал директором «Современника», когда мне было тридцать четыре года. Даже меньше, чем отцу в начале войны. И я не думаю, что театр со штатным расписанием в 280 человек был меньше, чем санитарный поезд. Не могу сказать, где и как я научился руководить... Но знание многоходовых комбинаций в советское время, того, что и как достигается, и определенный опыт у меня уже были. Короче говоря, все сложилось: и генетическая предрасположенность, и очередной поворот судьбы. Такие, как говорят медики, этиология и патогенез.

Но не надо думать, что у нас в Подвале все так идеально и бесконфликтно. По-разному бывает. Однако постоянное наличие рядом «людей на своем месте» дает чрезвычайно важную возможность доверять. А доверие – это такое продолжение тебя. Когда ты не «один в поле», а значит «не воин», а вас уже двое, трое, четверо, а иногда и гораздо больше – столько, сколько нужно, чтобы справиться с конкретной задачей. Вот это и есть, наверное, строительство Дела. Более точной формулировки я даже не могу привести.

Саша Стульнев помогал мне строить и художественно-производственные мастерские, и школу, и новое здание нашего театра. Решения мы принимаем вместе, а, так сказать, досмотр, проверка, контроль и мониторинг – это все осуществлялось и осуществляется исключительно через него. Одному мне было бы раза в два тяжелее.

Как построить капитализм с человеческим лицом в отдельно взятом подвале

В извечной схоластической дискуссии, сколько живет театр (имеется в виду живой театр), в диагностике ибсеновских «двадцатилетий» подвальный театр, наверное, является опровержением всех плановых расчетов рождения и смерти театрального организма.

Напоминаю, что Подвал был затеян в самое неподходящее время. Как написано у Блока, «рожденные в года глухие пути не помнят своего». Так вот, рожденный не то что в глухие, а совсем в «заглохшие» годы, наш маленький театр-студия не только выжил. Он всесторонне развился, занял свое видное место на театральной карте Москвы и обрел преданного зрителя – как в столице, так и в ее разнородных окрестностях вплоть до заокеанского пространства. Мало того, театр умудрился все свои завоевания не растерять и даже очевидно их преумножить, и это несмотря на кардинальную смену социально-экономического строя в нашей стране и резко возросшую в связи с этим конкуренцию. Внутренняя «температура» театра то понижалась, то повышалась, его силы разворачивались кинематографом и телевидением, но в последние несколько лет он вновь обрел здоровый сердечный ритм. Случилось это не при помощи кордарона и шунтирования. Так, наверное, сложились звезды, плюс сказалась кадровая политика, проводимая мной, а все это вместе взятое привело к тому, что жизнь подвального театра обрела стабильный характер.

Предпосылки творческой и финансовой стабильности подвального театра формировались постепенно. Нет, никакого «спецзадания» по организации русского капиталистического театра у меня не было. Все сложилось как естественное продолжение моей жизненной истории. Особенность ее заключалась в том, что я значительно раньше моих коллег вошел в непосредственный контакт с капитализмом на том участке, коим является «театральный департамент».

Впервые это случилось еще в 1973 году. Питер Джеймс, мой коллега по Международному институту театра, где мы вместе работали в комитете «Театр и молодежь», позвал меня ставить спектакль в Великобритании. До того момента я занимался режиссурой лишь однажды в масштабах постановки пьесы «Белоснежка и семь гномов», и с моей точки зрения никаких видимых причин предполагать во мне режиссерское дарование не было. Однако, оказавшись в цитадели капитализма, даже можно сказать — империализма, я увидел и, кажется, довольно быстро сообразил, что там и к чему. Надобно заметить, что помимо провинциального происхождения я имею способность не только к наблюдательности, но и к переимчивости. У Александра Исаевича Солженицына, который очень переживал из-за оскудения русского языка, есть некоторые выражения, якобы утраченные нашим «великим и могучим». Среди них есть и это самое слово — «переимчивый».

Мое первое, непосредственное участие в работе театра, давно существующего в условиях развитого капитализма, по сути дела, и явилось базисным для освоения принципиально иного для советского человека способа существования театральной единицы. Затем начались мои нескончаемые поездки по приглашениям ставить спектакли в социалистические Венгрию, Чехословакию, в капиталистические Соединенные Штаты или в такой «микст социализма и капитализма», как ГДР. Но все происходящее там уже было детализацией практических знаний, которые мне лишь оставалось разложить по полкам: с чем мы имеем дело, как оно сопротивляется, в чем ему надо следовать и с чем его вообще едят...

Поскольку спектакли, которые я делал за границей, чаще всего бывали успешными, то есть оставались в репертуарах на следующий сезон и задерживались в них иногда и дольше, а некоторые представляли ту же Финляндию на каких-то европейских смотрах, то это, по всей вероятности, означало, что *занимательность* моих работ была достаточно высокой. А ведь занимательность является едва ли не основным требованием к капиталистическому театральному продукту. Откуда же стремление соответствовать этому требованию взялось у меня, советского актера? Отчего мне всегда были чужды концептуализм, многозначительность метафор? Оттого, что опирался я исключительно на то, чем хорошо владею. Я ученик школы

Московского Художественного театра. Для меня главное на сцене – это живой актер, и главное в его ремесле – живое восприятие окружающей действительности, ее адекватная оценка, склонность к борьбе, столкновению, в результате которого и реализуются полярные взгляды действующих лиц. Вот, по сути дела, короткое и понятное объяснение. Я говорю не об абсолютности художественного результата, а размышляю о том, была ли в капитализме, нарождающемся в царской России конца позапрошлого века, заложена закономерность рождения Московского Художественного театра, Александра Яковлевича Таирова, позже – Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Не то чтобы я сравниваю – упаси боже, но как успешный актер и переимчивый театральный работник я довольно рано усвоил необходимость последовательного изложения. Еще раз говорю: я никак, никому и ничего не хочу доказывать, что-то сокрушать, вершить или вообще низвергать. Но существует же какое-то объяснение тому, что подвальный театр, родившийся в 1978 году с премьерой спектакля по пьесе Алексея Казанцева «...И с весной я вернусь к тебе...» режиссера Валерия Фокина, и последовавшие за ним спектакли в каком-то смысле обогнали время!

Ничего подобного спектаклю Андрея Дроздина и Кости Райкина «Прощай, Маугли!» сказать спустя тридцать лет и три года я не могу. Зато могу дать свидетельские показания. Васька Мищенко, нормальный хлопец, изображая вожака стаи волка Акелу, взбегал вертикально вверх по черной стене зала Подвала на высоту минимум метр пятьдесят. Наверное, иногда и чуть больше. «Это факт, а не реклама», – как говорила очень старая Бабушка Принцкер из пьесы Васи Аксенова «Всегда в продаже».

Далее, так или иначе, хотим мы этого или не хотим, но мы должны как-то, наверное, дефинировать: ну что ж такое эти вот последние девять или десять лет абсолютного заполнения зрительного зала подвального театра. На разных широтах, в разных странах. В залах-тысячниках. Подвал – это, наверное, единственный в своем роде театр по собираемости зрительного зала. Я сейчас говорю исключительно о собираемости зрительного зала и ни о чем другом. Как категории, характеризующей театр как театрально-зрелищное предприятие. Ведь предприятие имеет смысл только тогда, когда его продукция пользуется реальным спросом. К примеру, первую

редакцию книги «Моя настоящая жизнь» переиздавали несколько раз. Издают и переиздают только ту книгу, которая востребована читателем. Если же книга спроса не имеет, но «замечательно талантлива», нужны большие усилия воли или подключение мощного административного ресурса, чтобы ее разбирали так же, как книгу, имеющую популярность, то есть спрос у народа.

Спектакли первой студии показывались зрителю бесплатно.

Я много работал и достаточно много зарабатывал, чтобы, не обижая свою семью – двух детей и жену, иметь возможность тянуть подвальный театр в одиночку... Возможно, не придуши Виктор Васильевич Гришин первую попытку создания театра в восьмидесятом, строительство нашего дела могло бы сложиться по-другому... Но я-то знаю, что в любом случае и при любом раскладе неизменной осталась бы вот эта вот моя даже не уверенность, а вера в то, что только живой актер может обеспечить действительный, реальный, развивающийся, растущий интерес к театру. В подвальном театре это зримо, как нигде, потому что расстояние от первого ряда до действующего актера – метра полтора, иногда чуть больше. Это значит – все натурально. И зритель не только прекрасно видит актера, он его ощущает.

Конечно, надо учесть, что с 1991 года, когда всем в стране было несладко, несладко было и Подвалу. И разное бывало с нами, как это бывает в любой жизни. Тем не менее, несмотря ни на какие обстоятельства, я убедился не единожды, что занимательность изложения в сочетании с живым актером и значительностью литературы неизменно ведет к слиянию людей в экстазе, а это уже гарантия стабильного спроса и мощнейшая мотивация к дальнейшему развитию театрального дела.

Можно, конечно, спросить: «А в чем же тогда этот магический кристалл?» Полагаю, что он прежде всего в том, что живем мы той же самой жизнью, которой живут наши зрители.

Вложить меньше, а получить больше. В этом один из законов капиталистического подхода к делу. Но в театре этот принцип часто не срабатывает. Мне приходилось закрывать спектакли не только в Художественном театре, но и в Подвале. Это говорит о моем постоянстве претензий к самому себе. За последние пятнадцать лет активного капитализма мне пришлось закрыть не одну, не две и не три

работы, когда они мне представлялись не совсем соответствующими уровню моих притязаний. Абсолютно готовый к премьере спектакль заворачивался и вставал на запасной путь. Потому что, как говорится, береги платье снову, а честь смолоду. И делать это надо на протяжении всей жизни. Стало быть, дело не в том, какой дивиденд мы получаем, а в том, способны мы или не способны сохранять интерес зрительного зала и доверие, которым он нас награждает. Менее всего я говорю о своих собственных достоинствах. Чего мне говорить – семьдесят семь лет уже. Но когда я выхожу – люди аплодируют. Они аплодируют не только моему долголетию, не только тому, что младшей дочке моей шесть лет. Но они аплодируют потому, что я их, видимо, редко подводил.

Самый строгий оценщик

Я всегда ставлю перед своими учениками максималистские задачи. Потому что занятие театром – занятие истовое. Или исступленное. И они стараются решать эти задачи изо всех сил, что открывает перед ними возможность быстрого поступательного развития. Если сейчас собрать все поощрения, полученные артистами и режиссерами Подвала в течение последнего десятилетия, получится целый музей... Что ни год, то награды. Что я хочу этим сказать... Что время – самый строгий оценщик. Я никогда не заносился, мы никогда не публиковали манифестов, никогда не писали революционных памфлетов. Мы делали спектакли. Но странным образом спектакль по коммерческой пьесе Нила Саймона «Билокси-Блюз» о «школе молодого солдата», который читается как публикация со страниц «Московского комсомольца», живет уже двадцать пять лет. Неслабо. Да ладно, две пьесы Александра Николаевича Островского – «На всякого мудреца довольно простоты» и «Не все коту масленица» – прочно существуют в репертуаре Подвала уже лет пятнадцать. И какая-нибудь вполне коммерческая пьеса «Сублимация любви».

Сегодняшняя афиша подвального театра свидетельствует о постоянстве наших драматургических предпочтений, сориентированных на лучшие образцы русской и зарубежной литературы всех времен: «Дьявол» по повести Льва Николаевича Толстого, «Леди Макбет Мценского уезда» по Николаю Лескову, «Волки и овцы» и «Женитьба Белугина» Александра Николаевича Островского, «Отцы и дети» Ивана Сергеевича Тургенева, «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева, «Рассказ о счастливой Москве» Андрея Платонова, «Затоваренная бочкотара» Василия Аксенова, «Признания авантюриста Феликса Круля» Томаса Манна и еще около двадцати спектаклей...

Подвал – это театр живого актера, способного по-живому воспринимать окружающие его обстоятельства, окружающую его действительность и, так сказать, после оценки происходящего поворачивать логику своего персонажа. То есть воспроизводить на сцене живую жизнь человеческого духа. Ничего оригинального нет.

Мы уже, наверное, какие-нибудь внуки или правнуки в той методологии, которая была осознана и сформулирована Константином Сергеевичем Станиславским.

В чем же залог или особенность успеха Подвала, подтвержденного и проверенного временем? Только лучшие и, надо признаться, редкие образцы русского реалистического психологического театра награждаются понятиями «театр-дом» и «театр-семья». К Подвалу это относится в полной мере, отражает его здоровье и всячески ему способствует. Посвящение или крещение Подвалом было очень важным для каждого студийца. Ну не было никогда в подвальном театре никакой пакости. Дряни актерской не было. Даже когда один из подвальных людей стал осведомителем КГБ, то он как-то корректно этим занимался. Занимался, понимаешь... Авторханов, Солженицын и все другие запрещенные книги, которые я привозил студийцам из-за границы в семидесятые – восьмидесятые, постоянно читались и перечитывались в Подвале. Но никогда и ни у кого не возникало желания сказать об этом, обратить на это чье-то стороннее и недоброжелательное внимание – «Вы только посмотрите, что там делается!»

Почему нет в подвальном театре того же пьянства как тренда, хотя и есть кто-то, кто согрешит, но все равно это носит совсем другой характер? Люди стыдятся этого. А я за свою жизнь видел много такого в театрах... когда люди требовали индульгенции за свои некрасивые, дурные, нехорошие поступки, мотивируя это тем, что «вот, такая природа нашей профессии, мы тратим себя, мы сдираем с себя кожу, понимаете».

Духовное и душевное здоровье и есть такой – глупое слово – краеугольный камень нашего успеха... Может быть, отчасти на это здоровье повлияло то, что за свою длинную жизнь я ничего ни у кого для себя не просил. Хотя... Когда я говорю про театр... Как это не для себя? И для себя тоже, наверное...

Подвал – это эксперимент, который себя оправдал. Наверное, всем хочется, чтобы и у них так было. Какой-то неведомый секрет тут, несомненно, есть. Ведь не я один мог заниматься селекцией, и не я один имею возможность тщательного отбора. Но нет гарантии успеха, если в точности повторять все то, что сделал я... Потому что еще есть такая вещь, как фарт, удача. Моя ли бабушка Аня ворожила или кто-то

еще... как бы это выразиться... Но почему даже КГБ, зная обо всем, что делается, не закрывал подвальный театр? А я скажу. Потому, наверное, что люди понимали, что в главном – в любви к этой земле – мало кто может с нами сравниться. Или в таких безнадежных, русско-российского происхождения мечтах и желании улучшить жизнь здесь, а не покупать для себя талоны на благополучную жизнь где-то.

В основе всего – потребность любить. Мы ведь довольно быстро притормозили, объехав Европу, Америку, Японию, Африку, вкусив прелесть и блага западной цивилизации. И стали ездить исключительно на Восток, а не на Запад. Запретная сладость заграницы была удовлетворена. Оказалось, что там и все хорошо, и все нормально. И все. Но дым отечества нам сладок и приятен. И это не изображаемое состояние души. Либо оно есть, либо его нет. Наверное, потому, что меня на самом деле интересует, как живут люди этой земли. Сказать, что это как-то специально насаждалось или воспитывалось, нельзя. Но я всегда все-таки учил молодых личным примером. По этому поводу у Сократа или у кого-то еще есть удивительные афоризмы, смысл которых в том, что объяснять – это одно, а показывать – другое... В Великую Отечественную, когда радиосвязь между самолетами обрывалась, в отчаянные, смертельные моменты командир звена или эскадрильи махал крыльями летучей машины своим товарищам, что означало «делай как я». С воспитанием все обстоит примерно так же.

А из потребности любить вытекает ответственность. Вообще, человек начинается с ответственности за кого-то и за что-то. И это опять-таки либо есть, либо нет, потому что ответственность можно только взять на себя, а никак не возложить...

Если размышлять далее... Конечно, я задумываюсь, как быть дальше... Как быть, когда меня не будет... И так далее. Но когда у меня все-таки бывает время озаботиться этим, то я прихожу к выводу, перебирая про себя человек пять-шесть из моих ученичков: «Не-ет, будет дело. Будет, будет, будет».

Сага о строительстве

После своего раннего инфаркта я вдруг осознал, что жизнь – самый главный подарок человеку. И мне в ней интересно все. Поэтому решение пусть и не самых художественных проблем, о которых сейчас пойдет речь, все равно приносит мне радость.

Глубокое погружение в вопросы строительства «объектов культурного назначения» нам с Сашей Стульневым пришлось сделать лет этак на пятнадцать... Впрочем, мы не «вынырнули» из них и по сей день... Пожалуй, помощников (настоящих, если всерьез об этом говорить), кроме Александра Сергеевича Стульнева, у меня и не было. Это дело такое, в котором необходимо доверять. «Доверять, но проверять» не в моей практике, а доверять всерьез я мог только этому человеку.

Программой-максимум нашей «строительной саги» было, конечно же, новое здание Театра под руководством Олега Табакова. Но приемлемых вариантов – ни по размеру, ни по удаленности участка от улицы Чаплыгина – под строительство у нас не было. Поэтому начать мы были вынуждены с другого.

Первым было осуществлено строительство художественно-производственных мастерских, способных быстро, качественно, а главное, не очень дорого производить декорации для наших спектаклей. Следуя новым экологическим стремлениям, мы сразу же подумали о том, что хорошо бы построить наши мастерские в месте, удаленном от центральной части города. При активном содействии Юрия Михайловича Лужкова театру для этой цели был выделен участок на севере Москвы по адресу Ижорский проезд, 7, недалеко от МКАДа.

Организацией непосредственно строительных работ занимался человек, которого я хорошо знал и который уже зарекомендовал себя как надежный партнер и благотворитель, построив Новую сцену для Художественного театра, – Игорь Найвальт. Его «Балтийская строительная компания-М» (то есть БСК Москвы, являющаяся ответвлением питерской компании БСК) и до этого, кстати, имела прекрасную репутацию на строительном рынке, создав несколько

крупных объектов в Санкт-Петербурге и развернув широкую деятельность в столице.

Вторым строительным объектом стало новое здание, построенное БСК-М на месте аварийного дома на Чаплыгина, 20/10, где раньше располагалось наше актерское общежитие. В разное время там обитали только что принятые тогда в труппу Володя Машков, Женя Миронов, Андрей Смоляков, Ольга Блок-Миримская, Виталий Егоров, Сергей Угрюмов. К сожалению, для возведения нового здания театра на Чаплыгина, 20/10 было слишком мало места.

Мы довольно долго обсуждали, что же можно построить на данной территории, а потом меня просто озарило: это же идеальное место, где можно разместить детскую театральную школу-пансион для ребят, закончивших девять классов! Если выразаться по-старому, мы задумали основать там актерское ПТУ. Строить школу где-то на выселках самим же оказалось дороже – потери времени были бы невероятными.

Между Правительством Москвы и БСК-М был подписан контракт, в результате реализации которого два строения – детская театральная школа-пансион на Чаплыгина, 20/10 и художественно-производственные мастерские в Ижорском проезде – отходили городу для их дальнейшей передачи театру в оперативное управление.

Строительные работы продолжались и на Чаплыгина, и в Ижорском ни много ни мало пять лет. Последняя сложность заключалась в том, что БСК-М не могла потратиться на внутреннее обустройство, то есть на оборудование школы и мастерских, что называется, «под ключ». Более четверти миллиарда рублей на эти цели предоставило Правительство Москвы. Наполнение оборудованием и всяческие доводки шли вплоть до конца 2011 года, когда наконец Московский театральный колледж при Театре Олега Табакова и художественно-производственный комбинат не были укомплектованы окончательно.

Однако нового здания, о котором разговоры начинались еще в 1997 году, у подвального театра так и нет. Мы продолжаем играть свои спектакли на арендованных сценах, лишившись главного своего «богатства» – общежития.

Главный вопрос так и оставался открытым.

Малая Сухаревская, 5

К 2007 году Подвал действительно сожрал всю нашу фантазию. Все, что было – и от Господа Бога, и от папы с мамой – он, как говорится, переработал и через желудочно-кишечный тракт опростал. Потребность в новом здании перешла в категорию насущных и безотлагательных.

Когда главный архитектор Москвы задал мне вопрос о том, где же мы намереваемся строить новое здание театра, ответить мне было нечего, потому что под строительство театра земли у нас на тот момент уже не было никакой. Всерьез озадачившись этой проблемой, он предложил театру место снесенного в семидесятых «Современника» – участок Триумфальной площади между памятником Маяковскому и гостиницей «Пекин», где сейчас находится автостоянка.

Архитекторами делались целых две предпроектные проработки для этого участка. В соответствии с первой из них перед гостиницей «Пекин» должно было вырасти четырехэтажное здание, уходившее к Тверской улице в подземное пространство, под памятник Маяковскому. Комплекс так и назывался – «театральное здание плюс подземные торговые площади и огромный подземный паркинг». Мне эта идея показалась хорошей, понравилась она поначалу и Юрию Михайловичу Лужкову. Тем, что на крыше подземных парковок, торгового центра и самого театра в результате возведения этого комплекса образовывалась совершенно открытая площадь с зелеными насаждениями. Но потом городское руководство этот красивый, на мой взгляд, проект почему-то не поддержало.

Вторым предложением было великолепное, практически полностью прозрачное здание, где зрительный зал имел стены из стекла. Предполагалось, что таким образом народ, гуляющий по Триумфальной площади и Садовому кольцу, мог бы наблюдать в вечернее время то, что творится на нашей сцене и в зрительном зале, как в огромном таком аквариуме. Однако, увидев макет, Юрий Михайлович категорически его не одобрил, мотивируя это тем, что Москва – это широкий город, который должен иметь широкие улицы и широкие площади, и застраивать площадь – не дело. С ним было

невозможно не согласиться, потому что хоть и прозрачное, но все-таки довольно большое здание должно было возникнуть практически посередине Триумфальной площади.

Понимая всю серьезность нашего положения, Юрий Михайлович отдал распоряжение тогдашнему префекту Центрального округа найти для строительства театра новый участок земли, и нам снова пришлось рассматривать всевозможные варианты. В этом нелегком процессе очень активное участие принимал Владимир Иосифович Ресин, предложивший замечательное место прямо напротив странноприимного дома графа Шереметева – больницы Склифосовского – на Сухаревской площади, в прекрасном сквере на внутренней стороне Садового кольца, идущем от Сухаревской площади в сторону Красных ворот. Если бы там было возведено новое, оригинальное архитектурное сооружение, то в градостроительном отношении это было бы очень интересно. Но возникал вопрос об уничтожении существующего сквера, засаженного старыми липами, поэтому это предложение тоже было отвергнуто...

В конце концов подходящая территория все-таки нашлась на внешней стороне Садового кольца по адресу: улица Малая Сухаревская, 5. Это была абсолютно пустовавшая земля, на которой когда-то были разрушены некие аварийные строения.

Прошло еще некоторое время, пока наконец все формальности не были улажены, и, вынужденно разорвав контракт с первым инвестором, Правительство Москвы заключило новый с уже другим...

Сейчас еще трудно сосчитать, сколько мест будет в нашем зрительном зале – 400 или 450, но сцена будет полноценной, со сценической коробкой, наполненной современным театральным оборудованием, чего в Подвале мы позволить себе при всем желании не могли в силу нехватки места. Даже грядущая реконструкция, которая добавит Подвалу «второй свет», то есть увеличит высоту зрительного зала и добавит еще немножко зрительских мест, на общую картину дефицита повлияет мало. Решение проблемы – только в новом здании, которое, по честному слову мэра Москвы Сергея Семеновича Собянина, вскорости будет достроено. Но как говорится, поживем – увидим.

Морозовский знак

Моя благодарность людям, помогавшим и Художественному театру, и Подвалу, и нашей детской театральной школе, поистине бесконечна. Я долго думал над тем, как выразить эту признательность – и Юрию Михайловичу Лужкову, неоднократно выручавшему нас во времена нашей строительной эпопеи, и Игорю Найвальту, осуществившему строительство школы и мастерских, и еще целой группе людей, которые, заботясь об учениках нашей школы, бескорыстно отдают свои меценатские деньги на пятиразовое питание, на кондиционеры, отопление, то есть на улучшение эргономики их жизни и обеспечение режима наибольшего благоприятствования для развития молодых дарований.

То есть, по сути дела, это, наверное, означает, что жив курилка! И двадцать два года капитализма не смогли уничтожить нормальных понятий – любви, надежды, дружбы, удивления перед способностями не только знаменитых артистов, но и этих талантливых, так сказать, детей. Наверное, это часть процесса возвращения к культурным и человеческим истокам. Мне в этом видится и Иван Цветаев со своим Музеем изобразительных искусств, которым сейчас руководит мой товарищ и близкий друг Ирина Александровна Антонова, и Савва Тимофеевич Морозов, народившийся на свет Божий 150 лет назад.

Кстати, Савва Тимофеевич в своей любви и участии в жизни Художественного театра доходил до того, что определенный отрезок времени работал в этом театре зав. электроцехом. Но. Это, конечно, может породить довольно пошлые такие вздохи о том, как мы вырождаемся, как мы спились, как мы потеряли достоинство... Нет, должен вам заметить. Нет. Кто-то теряет достоинство, а кто-то его обретает. В конечном итоге все ведь сводится к *глубине колодца*. Я говорю о том, куда ты копал, что ты нашел и как ты поддерживаешь чистоту воды в этом колодце.

Премия Саввы Морозова была затеей МХТ. Грядущее 150-летие Константина Сергеевича Станиславского косвенным образом трансформировалось в память и необходимость как-то произнести благодарствие живущим потомкам Морозова. И, наконец, просто

восстановить справедливость, зафиксировав очевидное: начатое им меценатство не пропало. Эскиз знака очень талантливо, как мне кажется, придумал и сконструировал художник Николай Симонов. В результате получилась спираль, сделанная из золота и украшенная бриллиантами. И вот этой самой спиралью уже награждены тринадцать или четырнадцать человек. Некоторые из них помогали нам от времени до времени, другие начали помогать с половины срока.

Есть люди, которые давно, десятилетиями поддерживают подвальный театр. Поименное перечисление надо начинать прежде всего с покойных Сергея Александровича Купреева и Юлия Львовича Гольцмана – тех, кто нас, собственно, в этот подвал привел. Не могу не вспомнить депутата Государственной думы Николая Николаевича Гончара и Виктора Коробченко, работавшего в московской мэрии.

Я никогда об этом подробно не говорил, но с какого боку люди дают свои личные деньги, с которых налоги уплачены, вот этому нашему маленькому театральному делу? С какого боку нам Костя Николаев помогает многие годы? С какого боку Сережка Глинка помогает? С какого боку нас поддерживают Гайк Магакелян, или Володя Аветисян, или Саша Тынкован, который помог Подвалу построить новый амфитеатр и приобрести для него кресла, а также финансировал создание системы технологической связи и телевидения. А Толя Павлов, который уже около двадцати лет нам помогает... А Женя Малов из Санкт-Петербурга... А Марк Кауфман...

Кстати, Саша Тынкован, глава холдинга «М-Видео», меценатствовал не только в пользу подвального театра, но и, соединяя свою помощь с моим скромным вкладом, сделал немалый материальный вклад в школу № 18 на улице Рахова в городе Саратове, где я когда-то учился. При участии Тынкована эта школа уже дважды оснащалась современной электроникой.

Так почему они все делают это? Наверное, потому, что видят – ведут этот театр люди, которые не воруют. А с другой стороны – что это дело успешное.

Говорят, что люди получают в подвальном театре «ответы на глобальные вопросы». Я так это детерминировать не могу, будучи по природе человеком достаточно ироничным. Но существует энергетика, которую зрительный зал получает со сцены. Я вижу, что происходит такое (есть термин из церковного лексикона) «духовное окормление».

По сути своей, по назначению слов правильное. Конечно, здорово, что это удается театру практически всегда.

«И должен ни единой долькой не отступаться от лица, но быть живым – живым и только, живым и только до конца», – пишет Борис Леонидович Пастернак. Эти стихи очень применимы именно к нашему театру...

Что я хочу всем этим сказать. Что учреждение Морозовского знака не носит характер шумной одномоментной кампании, посвященной какой-то дате, нет. Это прежде всего констатация факта, что были и есть такие люди. Может быть, они, конечно, по нынешним временам выглядят как юродивые, потому что для многих капитализм – это что-то нечеловеческое. В целом оно, может, и нечеловеческое, но человек способен преодолеть и это. Если сохраняет верность самому себе. То есть это вопрос, может быть, из области самых главных: «Как сохранить себя?»

Первое по счету награждение Морозовским знаком случилось чуть позже 150-летия со дня рождения Саввы Тимофеевича Морозова, в Художественном театре. На нашем торжестве были и родственники Саввы Тимофеевича, и члены Дворянского собрания, и еще, и еще люди. В зале сидели богатые, известные люди и радовались нашей скромной награде, как дети. Что-то есть в этом детское, радостное – помогать театру, любить театр. На будущий год, год 150-летия со дня рождения Константина Сергеевича Станиславского, у нас планируется уже второе по счету награждение.

Однажды в одном из писем Алексей Максимович Горький написал своему сыну, уехавшему с Капри: «Ты уехал, а дерево, посаженное тобой, растет...» Очень важно, чтобы дерево росло. Для этого им должны заботливо заниматься живущие вокруг.

В России сложились особые условия, когда человек из телевизора, человек с экрана приходит к простому, советскому человеку и говорит: «Будьте любезны, помогите, пожалуйста...» – «Да как... Да мы для вас...» Человеческое расположение, которое вызывает этот самый человек с экрана, конечно, многое решает и во многом помогает. Я искренне благодарен всем, потому что люди сделали мне очень много добра. Может быть, оттого, что я не для себя интересовался чем-то, а для строительства дела, которое и есть одна из самых главных моих радостей в жизни...

Какими будут новые люди

Как часто теперь произносят иностранные слова: «ньюсмейкеры», «колледж»... Ну почему же колледж, когда у нас школа с пансионом? А эти самые ньюсмейкеры, которые, когда им уже совсем нечего рассказывать, кричат: «О! Премьера в Подвале!» И реакция на сообщение о стопроцентной посещаемости подвального театра у них весьма своеобразная: «Да не может быть, врут! Приписывают!» или: «Коммерческий театр, ну понятно...» и так далее и тому подобное. И ведь почти никто не скажет, что Подвал – это театр, который является одним из самых испрашиваемых зрителем, в котором дела идут просто хорошо.

Как ни сопротивляюсь я употреблению иностранных слов, должен констатировать, что наше дело, наш театр, начавшийся когда-то в заброшенном угольном подвале, на глазах превращается в довольно внушительный холдинг. Холдинг вмещает в себя сам Подвал, строящееся здание театра на Малой Сухаревской, художественно-производственный комбинат по созданию театральных декораций в Ижорском проезде и театральную Школу для особо одаренного российского юношества. Думаю, это не имеющая аналогов структура. И дело даже не в том, что аналогов она не имеет, а в том, что она живая. Она – не планируемые производственные мощности. Скорее, она как растущий человек, который поначалу, когда он мал, может только лежать, размахивая в воздухе руками и ногами. Потом он вдруг садится, встает и начинает двигаться: сначала неуверенно, а затем выполняя все более и более сложные движения. Вот что такое наш этот самый холдинг. Это называется – обретение себя в полный рост, адекватное ощущение себя в пространстве и уверенное управление собой.

Таким образом, это означает – а я в это верю, – что через год после окончания строительных работ на улице Малая Сухаревская, 5 вступит в новую жизнь в новом помещении тот маленький подвальный студийный коллектив, который и называется Московским театром-студией под руководством Олега Табакова.

Переезд театра в новое здание с бóльшей сценой и большим залом никак не скажется, впрочем, на численности труппы подвального театра. Расширяться и совершенствоваться будет художественно-постановочная часть, потому что обслуживать пространство четырехсотенного зала – это совсем не то, что практикуется нынче в зале на сто с небольшим мест. Иногда мы будем играть спектакли на двух сценах одновременно, а в остальное время зал на Чаплыгина должен стать полигоном для театральной школы, где сейчас учится уже третий набор наших учеников. Сцена Подвала останется как наше «намоленное место», место, где все начиналось.

Да и не только в этом дело. Просто я довольно много своих денег туда вложил, в этот подвал. И он мне дорог, может быть, вполне сентиментально. Я ведь не размышлял на тему, как это приватизировать или как-то еще там его каким-то образом «прихватить». А это все-таки условие для полноценного и очень активного строительства будущего театра. Строительства не в смысле «камень на камень, кирпич на кирпич», а формирования и развития целых театральных поколений.

А дальше нам предстоит, конечно, серьезное укрепление финансово-экономической площадки театра. Потому что зрителей будет в три с половиной раза больше, а стало быть, все увеличится соответственно – и доходы, и траты. Но финансовая прочность будет составлять 1,7, а может быть, даже 1,8 от той, что есть сейчас.

...Когда откроется наше новое здание театра, тем, кто начинал этот путь вместе со мной, – Мише Хомякову, Андрею Смолякову, Наде Лебедевой, будет за пятьдесят. И, конечно, многое будет зависеть от того, что сможет дать театру наша школа, кого она воспитает, возделывая юные дарования. Меня очень заботит, какими людьми они будут и будут ли они привиты этой самой любовью и мечтой о серьезном театре, о театре-семье... Или же они окажутся *только профессионалами*.

Глава пятая

Кризисный

Трудное наследство

Реальные события не пишутся начерно и уж тем более не корректируются в соответствии с нашими желаниями. В жизни все происходит достаточно стремительно и жестко, что называется без вычислительной техники при всем ее сегодняшнем совершенстве. Так было и в конце мая 2000 года, когда случилась беда. Умер Олег Николаевич Ефремов... Уход дорогих людей всегда, зримо или незримо, меняет твою жизнь, прибавляя ощущения сиротства, жалости к себе и ответственности перед оставленными. Смерть Ефремова, возглавлявшего МХАТ тридцать лет, резко изменила мою жизнь, ибо моей долей наследства оказался Московский Художественный театр.

Самым тяжелым временем не только для Художественного театра «эпохи Ефремова», но и для всей нашей страны оказалось последнее десятилетие миллениума, когда Советский Союз распался и возникло то новообразование, которое сейчас кличут Российской Федерацией. В сознании людей период этот связан прежде всего с экономическим бедствием, приведшим к исключительному наличию на прилавках продуктовых магазинов таких «деликатесов», как рыба ледяная и салат из морской капусты. Сейчас многие вещи из «той жизни» воспринимаются как ирреальная картина... Вспоминая «лихие девяностые», я думаю: «Да какой же жизненной силой наделен русский человек, а главное, какой сопротивляемостью оснащен его желудок, чтобы все это переварить и превозмочь?!» Но тем не менее это состоялось. Видимо, в жанре того же преодоления, которое в свое время очень смешно и удачно Александр Моисеевич Володин называл «вопрекизмом».

Школа-студия МХАТ, руководителем которой я был на протяжении пятнадцати лет, выживала в девяностые годы именно вопреки всему. Театральный вуз не только не пришел в упадок, но сумел остаться на плаву, преодолеть нищенство, ответить на все вызовы истории, судьбы и обстоятельств. Благодаря высокой стене своего маленького монастыря Школе удалось сохранить педагогические кадры. Это оказалось особенно важным в момент разделения театра, когда так или иначе надо было выбирать – «с кем

вы, мастера культуры»: со МХАТом Горького или со МХАТом Чехова. Институт пережил трагические уходы из жизни педагогов, которые были, собственно, скелетом этой организации. Герасимов, Богомоллов... Я не называю более знаменитых и более остепененных. В это же самое время довольно естественно стали привлекаться к сотрудничеству нужные люди, соответствующие моим представлениям о том, какими должны быть мастера Школы-студии: Алла Покровская, Александр Калягин, Лев Дуров, Евгений Лазарев пришли в то самое время.

Порой импульсом для новой идеи служил, казалось бы, проигранный бой... К примеру, обращаются ко мне однажды корейцы с просьбой их обучить. Я говорю: учеба будет стоить, ну, скажем, полмиллиона. Проходит ничтожно малое время, и сразу два ректора конкурирующих театральных вузов снижают эту цену впятеро и получают корейцев себе. На языке экономистов это называется демпинг, искусственное занижение цены. Нечестная конкуренция. Но не о честности в ту пору велся разговор, а о выживании, и, стало быть, представления о нормах, о профессиональной этике частенько отходили на второй план. И в это же самое время... Я сейчас не очень даже понимаю, как и почему я, с присущим мне трезвым прагматизмом, решился в 1991 году на авантюру с Кембриджем, организовав Летнюю школу Станиславского в Америке, чтобы обучать одаренных граждан США, имеющих средства, «экстрактизированному» актерскому мастерству.

Когда в начале девяностых в работе Художественного театра уже наметился явный спад, Олег Николаевич убеждал меня в необходимости вливания свежей крови в чахнувший мхатовский организм, предлагая взять в труппу театра всю мою ватагу из Подвала. Мы с Ефремовым долго сидели в кафе «Ностальжи», но так ни к чему конкретному и не пришли. А когда я собрал своих артистов на завалинке у служебного входа на Чаплыгина и объявил, что у нас есть шанс помочь Художественному театру, «подставить плечо», они долго молчали, высматривая тараканов под ногами, и только, кажется, Сережа Газаров в конце этой затянувшейся паузы спросил: «А зачем?» Тогда не случилось.

Немногим позднее меня вызвал к себе секретарь ЦК КПСС Иван Тимофеевич Фролов, ведавший вопросами идеологии и успевший

поработать главным редактором газеты «Правда». Он предложил: «Давайте подумаем о том, сможете ли вы или кто-либо еще возглавить Художественный театр». На что я, подумав, ответил: «Я знаю такого человека – Лев Абрамович Додин». Но это было тогда, в начале девяностых. Несколько забегаю вперед, скажу, что когда после смерти Олега Ефремова в 2000 году тот же самый вопрос мне задал министр культуры Михаил Ефимович Швыдкой, я имя Льва Абрамовича уже не назвал. Но не потому, что талант его со временем как-либо умалился. Просто его работоспособность, его умение выполнять определенный объем работы за определенный период времени, на мой взгляд, стали несколько меньше. И я вообще тогда никого не назвал, потому что не знал того человека, который, по моему мнению, мог бы делать эту работу лучше меня или хотя бы так же, как я. Если бы знал, назвал бы обязательно.

Последние два с половиной – три года жизни Олегу Николаевичу приходилось невероятно трудно и, я бы даже сказал, трагично. Не только в силу своих многих нездоровий, а еще потому, что он сжигал себя с двух концов. Были годы, когда веселье «пития» и курево непрерывное давали ему какую-то релаксацию и передых в этом его бесконечном вкалывании на пользу театра. В последнее десятилетие его жизни все это привело к роковым последствиям.

Как это всегда бывает в природе, когда заболевает такое, так сказать, «крупное животное», то мелкая вшивота – шакалы и прочие карликовые гиены, а также совсем уж мелкий хищник – кучкуются и так или иначе урывают для себя какие-то пользы из этой ситуации. Кто-то становится опекуном, кто-то завхозом... После смерти отца заботиться об Олеге было почти некому. Некоторые женщины брали на себя эти функции, но я не могу сказать, насколько они по-человечески и с пользой помогали ему... Просто не обладаю достаточной информацией.

В театре того времени было рыхло, неустроенно и безнаказанно. Творилось многое. К тому же надо сделать поправку на то, что дружба Олега Николаевича с первым и последним же президентом Советского Союза Михаилом Сергеевичем Горбачевым резко разделила Ефремова и Ельцина, ставшего Президентом Российской Федерации в 1991 году. Борис Николаевич, попросту говоря, смахнул с шахматной доски все фигуры, которые так или иначе были связаны с Горбачевым, – ему так

было удобнее и естественнее. Вот одной из этих фигур и случилось быть Олегу Ефремову. Нет, его должностные обязанности или его репрезентантство нисколько не умалялись, но в то же время в тот довольно тяжелый в финансовом отношении для России период Художественный театр жил и работал отнюдь не в «режиме наибольшего благоприятствования», как говорят дипломаты, а, скорее, наоборот. Денег театру не хватало катастрофически. У Ефремова не было никаких шансов достойно содержать театр, пока на царстве был Борис Николаевич. Гранты родились с приходом Владимира Владимировича Путина. Так что и объективные экономические, и даже социальные условия были у Ефремова тяжелейшими. Новой власти он был неинтересен. Это жестокая реальность. Дело дошло до того, что в 1993 году Ефремов от отчаяния обратился ко мне в несвойственной ему просительной манере: «Ну хоть как-то помоги, ты же вроде туда вхож...»

Надо заметить, что тот момент как раз совпал с увеличением расположения ко мне мэра Москвы Юрия Михайловича Лужкова. Правда, началось это пораньше, года с девяностого, то есть с наступлением российского капитализма. Личное расположение московского мэра выражалось в его существенной помощи подвальному театру – для себя-то я никогда ничего и ни у кого не просил.

Внимание Лужкова к нуждам маленького театра приводило чаще всего к удовлетворению наших запросов, и делалось это отнюдь не формально, а от щедрой души. Ефремов, попросивший меня походатайствовать перед мэром за Художественный театр, думаю, был точно уверен в том, что дело будет сделано.

Случай выполнить просьбу Олега Николаевича подвернулся совсем скоро, на одном из ежегодных собраний, где Юрий Михайлович встречался с культурной элитой Москвы – работниками театров, кино, музеев, библиотек, людьми, которые должны постоянно сеять разумное, доброе, вечное и чье дело не может существовать без материальной поддержки. Каждый выступающий, вылезая на трибуну, чего-то просил, то есть выходил с протянутой рукой, и нередко уходил с рукой, в которой уже было какое-то подаяние.

Мое положение было выгодным, поэтому я смело вылез и сказал: «Юрий Михайлович, может, было бы правильно, чтобы сейчас, в пору

такого большого дефицита всего, вы бы разрешили театрам сдавать в аренду нежилые помещения, которые либо ими не освоены, либо не так уж сильно им необходимы». На что Лужков, оценив мое предложение со свойственным ему юмором, тихо пробормотав что-то вроде «Дурак-дурак, а соображает», ответил громко и просто, словно разрубая воздух шашкой: «А давайте так и сделаем!» На следующий же день я пришел к мэру с письмом от Ефремова, где было сформулировано, каким образом и в каком виде необходимо оказать Художественному театру помощь. Точнее, какие на этот счет надо было сделать послабления.

Должен признаться, что доброе отношение Лужкова ко мне распространилось и на нужды Московского Художественного театра. Юрий Михайлович отписал театру ни много ни мало, а шестнадцать с половиной тысяч квадратных метров нежилых помещений в самом что ни на есть центральном прямоугольнике столицы, ограниченном с одной стороны Георгиевским переулком, с другой – Пушкинской площадью, справа – Пушкинской улицей, если стоять лицом к площади Маяковского, и Тверской улицей слева.

Подарок был, конечно, королевский. И цена ему невероятно велика – может быть, сотни миллионов «американских рублей». Вокруг этого сокровища сразу же разгорелись нешуточные страсти. Бойкие и сметливые люди внутри театра, чьи имена я в своих мемуарах упоминать не стану, довольно быстро сосчитали, а сколько же тогда театр будет терять на законности сдачи вышеуказанных площадей в аренду... Им пришла оригинальная по тем временам мысль, что надо передать эти самые тысячи квадратных метров, предоставленные в хозяйственное ведение театра (формулировки были разными), в управление некому специально созданному фонду. Ну а для чего такие фонды тогда создавались, долго объяснять не надо.

В результате вышла мутная история, густо поросшая легендами. Замелькали фирмы-однодневки, которым какими-то кривыми путями передоверялись права театра на пользование площадями: «туда, потом сюда, а потом вот туда...» Все это не могло не привести к серьезным конфликтам экономических интересов людей, которые в той или иной степени этими вопросами ведали.

Я не думаю, что Олег Николаевич хоть как-то во всем этом разбирался. Скорее, он доверял другим. К тому же ему

катастрофически не хватало здоровья на то, чтобы отслеживать состояние дел. В результате, когда я довольно скоро после смерти Ефремова попытался инвентаризировать театральное хозяйство, я обнаружил, что тринадцать с половиной тысяч квадратных метров нежилых площадей безвозвратно утрачены, а театру остались только три, в которые я и вцепился своей, так сказать, бульдожьей хваткой. По документации сегодняшнего дня в случае, если будет реализован инвестиционный проект и напротив МХТ будут выстроены новые здания, театр получит в собственность всего три тысячи квадратных метров вместо шестнадцати с половиной.

Это довольно важная часть предыстории, которая, возможно, впоследствии прольет свет и на нелады, и, в частности, на довольно постыдную инсценировку судебного процесса против нескольких сотрудников Художественного театра, который был начат в 2007 году и продолжался два с половиной года.

После похорон Олега Николаевича за меня довольно стремительно и активно взялся тогдашний министр культуры Михаил Ефимович Швыдкой. Разговор, как всегда в таких случаях, был тайный и... без вариантов, как говорится. Здесь невозможно было сказать – «да пошли вы...» Швыдкой объяснил мне, что, дескать, отказываться от предложения возглавить Художественный театр мне было бы нехорошо, непорядочно, потому как здесь мне и ремесло в руки дали, и здесь я полтора десятка лет был ректором Школы-студии. Ну и, наконец, я не участвовал во всех вышеизложенных «славных экономических новациях». Хочу напомнить, что я, играя по одной премьере в год, никогда и никаким образом не принимал участия в общественной и иной жизни МХАТа, а был только его актером – актером, который играл некоторые спектакли в театре, где помимо меня в труппе было еще сто с лишним человек.

Кстати, те пятнадцать лет, пока занимался Школой-студией МХАТ, я служил в Художественном театре на полставки, при том, что «Амадей», в котором я играл Сальери, приносил, кажется, наибольший финансовый успех театру, с трудом сводившему концы с концами.

Сам Олег Николаевич Ефремов был рожден для Художественного театра. Но... для идеального Художественного театра. В реальный советский МХАТ, когда Ефремов закончил Школу-студию, его не взяли, и он вынужденно отправился «составляться» в Центральный

детский театр (кстати, к несомненному счастью ЦДТ, потому что после появления Олега Николаевича именно там началось возрождение русского театра).

Но Ефремов-то считал, что он по праву должен работать во МХАТе! Дарование его актерское было очевидно, характер и задатки – бунтарские, мощные организационные способности также бесспорны. Однако в 1949 году с его курса во МХАТе оставили, если память мне не изменяет, только Алешу Покровского. А Олега – нет. Настолько он не вписывался, не вставал в строй. И ссадина эта была для Олега очень болезненной, особенно по молодости. Я убежден, что обида на Художественный театр осталась в его душе на всю жизнь.

«Почему Лёлик?!»

Олег Николаевич всегда был хозяином дела. И как всякий хозяин, он смотрел не на год вперед и даже не на пятилетку, а несколько дальше в будущее.

В принятии окончательного решения для меня одним из главных аргументов было мнение самого Олега Николаевича о том, кто должен наследовать МХАТ после него. Во всяком случае, на этот счет есть показания свидетелей – тех, кто ездил к нему в больницу ближе к его смерти, подтверждающих его слова, что Табаков должен быть после него.

...Почему я...

К моему семидесятилетию Александр Авдеенко опубликовал в журнале «Экран и сцена» большую статью под названием «Ну почему Лёлик?», где вспомнил свой давний разговор с Олегом Николаевичем и рассказал о факте, доселе широкой публике неизвестном. Их беседа состоялась накануне того, как Ефремов должен был покинуть «Современник» и перейти в Художественный театр, откликнувшись на зов мхатовских «стариков» и по решению министра культуры Екатерины Алексеевны Фурцевой. Авдеенко был одним из первых людей, узнавших эту новость от самого Олега Николаевича. Саша не являлся актером, происходил из семьи интеллигентных людей (отец его был писателем, журналистом). Взвешенность Сашкиного «неактерского» характера привлекала Олега, они с Авдеенко были давними друзьями и в тот вечер вместе что-то отмечали. Ефремов, видимо, желая проверить на Авдеенке свои мысли (а он не только на нем проверял – как выяснилось позже, почти все «проверяемые» им реагировали и отвечали одинаково), спросил: «Ну и кто же должен остаться после меня там, в “Современнике”?» На что Сашка, недолго думая, сказал: «Наверное, Лёлик...» Тот сделал большую мхатовскую паузу, а потом, разразившись трехэтажным матом, прокричал: «Ну почему Лёлик?!» В этом его возгласе как-то странно сплелись одновременное утверждение и отрицание... Такое вот отношение Олега ко мне наличествовало практически всегда. Много в нем разного

намешано. И тут еще было такое удивление: «Что за дела... И что это такое вообще – Лёлик?!»

А ближе к 2000 году мы с Ефремовым оказались на творческом вечере Славы Тихонова... Мы сидели вместе в первом ряду, и Олег Николаевич вдруг спокойно и настойчиво начал говорить со мной о мхатовских делах, заключив свою речь фразой: «Ну все, засранец, давай. Следующий сезон в Художественном театре будешь сочинять ты...» Я слушал то, что он мне говорит, и мне в голову пришла какая-то жуткая и горькая мысль: «Но... если у него не будет всего этого, он же умрет! У него же ничего нет, кроме театра!» Семьи нет... потерял родителей... Я чувствовал, насколько он искренен в этот момент, но признавал, что он просто не сможет дальше жить, если главное дело всей его жизни будет делать за него кто-то другой. Учитывая тяжелое состояние его здоровья, тогда я просто не смог ответить Ефремову ни «да», ни «нет».

Михаил Ефимович Швыдкой меня все-таки уломал. Я принял на себя Художественный театр, напомнив самому себе безымянного героя рассказа Алексея Ивановича Пантелеева «Честное слово», где говорится о мальчике, который во время игры стоял на часах, в карауле. Когда игра закончилась, солнце село и стало холодно, он все стоял и стоял, прекрасно понимая, что про него просто-напросто забыли и уже давно можно идти домой. Но он не сходил с места, потому что не мог нарушить данного обещания. Видимо, и я из этой странной породы. Никаких мечтаний и мыслеформ типа «Я всю жизнь мечтал...», «Мне надо, мне необходимо возглавить...» у меня не было. Но я понимал, что могу и должен попытаться быть полезным этому большому делу.

Валентина Ивановна Матвиенко представила меня труппе как нового руководителя – не директора, не главного режиссера, а именно как художественного руководителя театра. Это было моим личным и принципиальным условием. Я изначально решил, что никогда и никакой режиссурой в этом театре заниматься не буду. Исполнение именно этого моего внутреннего «наказа самому себе» позволяет мне достаточно серьезно, требовательно и почти беспристрастно оценивать те работы, которые выходят в Художественном театре.

В первые же дни пребывания в должности художественного руководителя я освободился от многих сотрудников, составлявших

бюрократическую структуру театра. В момент представления коллективу по лицам сидящих напротив я увидел, что вызываю в их душах и сердцах целое половодье чувств. Их можно было понять: я не режиссер, а успешный актер, не менее успешный участник обновленческого процесса в театре, один из зачинателей студийного движения, пятнадцать лет руководивший Школой-студией МХАТ и неоднократно конфликтовавший со мхатовской бюрократией по поводу отношения театра к студентам. Кстати, и на должность ректора Школы-студии МХАТ в 1985 году меня «посадил» Олег Николаевич.

В Художественном театре было несколько человек, которые претендовали на наследование руководства после возможной смерти Ефремова. Я знал это, но было одно обстоятельство. В этой труппе человеческие отношения (а это категория очень обязывающая и лимитирующая как одну, так и другую сторону) у меня были только со Славой Невинным, человеком мне душевно близким, и с Ией Саввиной, которая приходила ко мне «прощаться», когда я лежал с инфарктом... То есть у меня не было каких-то житейских обязательств перед всей этой огромной труппой, что было чрезвычайно и принципиально важно. Поэтому я твердо понимал, что никому из сидящих в зале ничем не обязан. Кроме разве что радости, испытанной, когда кто-то из них удивлял меня своим актерским талантом на сцене. Они не звали меня на царство, я не стал въезжать в кабинет на белом коне, но и ничьим должником себя не чувствовал.

Тем более что наследство мне досталось тяжелое. В театре творилось нечто невообразимое: срач, грязь, пьянь, воровство... И народные, и заслуженные актрисы гасили чинарики, вдавливая их в давно не крашенные батареи парового отопления. Все это производило на меня очень тяжелое впечатление.

Сразу, с присущим мне легкомыслием, я довел до сведения коллектива, что прошлым грехам объявляется амнистия, но повторение их, пусть даже в виде брошенных окурков, будет наказуемо.

Организационные меры были однозначными и бесповоротными. К примеру, из ассортимента театрального буфета, работавшего с самого утра, мною были изъяты все напитки, содержащие алкоголь. Однако, объявляя бой пьянству, откровенному каботинству и прочим безобразиям, наличествовавшим тогда в Художественном театре, я твердо знал, что, совершая какие-либо действия, я буду обязательно

при этом соблюдать дистанцию. Дистанцию, которую я держал, держу до сих пор и буду держать со всеми без исключения до той поры, пока буду работать в театре, потому что очень рано познал некоторые особенности актерской психики.

От природы я человек доброжелательный, не склочный, не злобный, не злопамятный. Но памятный. Помню, насколько неприятно и даже больно было мне от поступка артиста Геннадия Фролова, нарушившего дисциплину в те времена, когда я был директором театра «Современник». Актеры – существа агрессивные, неверные, легкомысленные, сбивающиеся в кучу при первой же возможности отпраздновать какую-нибудь дату и стремительно разбегающиеся при серьезной опасности, защищающие своего товарища, пьющего или пакостящего, перед представителями власти и совершенно не думающие, что в результате этого произойдет с защищаемым ими гражданином. Ринувшиеся тогда на защиту Фролова люди, в общем-то, зря этим занимались, потому что никогда во мне не было желания унижить, оскорбить и «повозить лицом по асфальту» какого бы то ни было человека.

Мне нередко приходится говорить моим собеседникам жесткие или даже жестокие вещи, но унижать людей мне не свойственно. Это качество у меня от отца. Унижают себе подобных получающие от этого удовлетворение. Став свидетелем того, как это делается другими, я всегда опускал глаза и старался как можно скорее слить из пространства, где происходило унижение одного человека другим. А вот эта жалость, сентиментальность, даже в какой-то степени слезливость, которую я в юности испытывал по отношению к старухам или сейчас испытываю, когда гляжу на мальчика из детского дома, – это от мамы. Все остальное – дисциплина, умение держать дистанцию, жесткая последовательность, отсутствие потребности повторять что-либо, довольно быстрое схватывание и усвоение материала, быстрое познание проблемы и рождение предложений по решению – от отца.

В Художественном театре все довольно-таки быстро встало на свои места. Кто был лучше, кто хуже на этом пути истинном, говорить не буду, я не классный руководитель, чтобы ставить оценки за прилежание. Конечно же, бывали и неожиданности. Я испытал настоящую бурю эмоций, когда обнаружил, что у меня в кабинете над столом кем-то неизвестным установлено подслушивающее

устройство! Причем установлено не Федеральной службой безопасности, а, так сказать, «своими бойцами невидимого фронта». От этих «бойцов» было очень непросто освободиться, но все же мы от них освободились.

Коллектив МХАТ имени А.П. Чехова достаточно быстро понял, что я пришел не для того, чтобы всех уволить, и не для того, чтобы забыть о достоинствах честных людей, посвятивших этому театру жизнь.

Теоретически ответить на вопрос, как надо управлять театром и кто именно должен стоять во главе, нельзя. Процветающие пути равно сулят и пришедший к руководству завлит, и талантливый менеджер, и, конечно же, режиссер, создающий так называемый авторский театр, чему есть немало удачных примеров: Малый драматический театр под руководством Льва Додина, театр «Мастерская Петра Фоменко», в конце концов, тот же Ленком. Нельзя допускать лишь одного – коллективного руководства. Во главе театра, как и в любом другом деле, должны стоять успешные люди.

Успешный человек – это такое особое понятие. Руководитель театра должен уметь изыскивать где-то деньги на нужды театра, а деньги дают людям успешным и неворующим. Я не хочу обсуждать своих коллег. Каждый человек идет своим путем. Но, наверное, основывается на чем-то реальном отсутствие дрызг в Художественном театре в текущий период моего руководства. По всей вероятности, люди, наблюдая окружающую их жизнь, видят у руководителя театра не меньшую заинтересованность в деле, чем их собственная. По моему глубокому убеждению, моральное право управлять театром имеет человек, который хотя бы на одну треть заботится о других так же, как он заботится о себе.

Поэтому я в течение первого же года своей работы в качестве руководителя упразднил худсовет, совет по делам ветеранов, совет по делам молодежи и прочие внутритеатральные наслоения, замкнув руководство театром на себе и на двух-трех-четырех людях, которым я доверял. Одним из этих людей и прежде всего самым близким был и остается Анатолий Миронович Смелянский.

Смелянский

Смелянский – редкий представитель цеха истинных театроведов: Инна Натановна Соловьева, Майя Иосифовна Туровская, Виктор Петрович Демин да он... Пожалуй, и все. Он всегда был рядом с Ефремовым, потом стал работать со мной. Человек интеллигентный и талантливый, он никогда не идет против своей совести, не поет мне осанну, не курит фимиам, а просто весьма корректно делает ту работу, которую я предлагаю ему и Инне Натановне, – работу, так скажем, советников. Ведь главным свидетельством их таланта является способность любить предмет. Это не сымитируешь, не изобразишь и даже при наличии ученой степени никого не введешь в заблуждение – ничего не получится, если нет этих слез восторга, когда вы смотрите на сцену и видите эманацию чужого таланта. Анатолий Миронович советчик живой, лично заинтересованный в успехе общего дела и очень любящий Художественный театр. Полагаю, не зря он в юности пытался поступать в Школу-студию. Человек в детстве интуитивно стремится туда, где он должен быть. И даже если первая и вторая попытки не увенчиваются успехом, через жизненную спираль он, сам не ведая как, все-таки приходит к своей истинной цели.

Когда я принял Художественный театр, Смелянский заменил меня в Школе-студии МХАТ. Став ректором, он научился разбираться в делах хозяйственных и ремонтных, что свидетельствует о его способности к самообучению и стремлении сделать не хуже, чем его предшественники, а как минимум так же хорошо и даже лучше. Хотя главная проблема Школы все-таки не в протекающей крыше, а в педагогах. Учить должны люди, умеющие играть. Надо, чтобы педагог вечером был на сцене абсолютно доказателен в свете своих лозунгов, которые он выдвигал утром на занятиях со студентами. Яркий пример – Костя Райкин... Да и Володя Машков с Женей Мироновым замечательно начинали на педагогическом поприще, но, к сожалению, ушли в индивидуальный способ творчества. И мы с Анатолием Мироновичем пытаемся привлечь новые кадры, но, наверное, делать это нам надо смелее и определеннее.

Все так переплелось: и Художественный театр, и Школа-студия, и Летняя школа Станиславского, которую мы с Александром Поповым открыли в 1992 году в подвале церкви на улице Черч-стрит на бостонской земле... Толя и тогда подставил нам плечо, используя свои связи с Гарвардским университетом, убедительно отстаивая наши цеховые интересы. Хотя перед хамством он совершенно теряется, как, наверное, многие интеллигентные люди. Не могу сказать, что сам я ощущаю себя комфортно в подобных случаях, но скукоживаюсь, набывчиваюсь и все-таки даю «отлуп», а Смелянский, видимо, слишком верит в доброе начало всего живого, поэтому и бывает неприятно удивлен.

Как нормальный человек, зритель и обыватель я смотрю только два телеканала: «Культуру» и «Спорт». На канале «Культура» Анатолий Миронович занимает свое совершенно особое место, да и на всем нашем телевидении вряд ли найдется еще хоть одна фигура, настолько заинтересованная поиском закономерностей движения и развития театрального процесса. И у него это получается, потому что он знает, куда он идет. Он не послушно бредет за высказанными словами, а, как хороший актер в хорошем спектакле, знает свою сверхзадачу.

Вот, собственно, это и стало властной вертикалью, которая начала постепенно доводить до сведения местного населения, кто же в театре хозяин, что, в общем-то, свойственно моему авторитарному стилю руководства. Так была заявлена приоритетность интересов дела.

«Сотрудники оперативного штаба»

Заметным поворотом в делах стал момент, когда в качестве моего помощника мне была рекомендована Ольга Семеновна Хенкина. С этого дня начала выстраиваться моя «директория».

Первое, что я сделал в этом направлении, – привел с собой главного бухгалтера из подвального театра, Галю Зыкалину. В процессе этой «смены караула» обнаружилась и Хенкина. Происходит она из интеллигентной московской семьи, являясь внучатой племянницей знаменитого актера Владимира Яковлевича Хенкина. До прихода в Художественный театр Ольга Семеновна работала помощником председателя Союза композиторов России.

Совпадение наших «групп крови» произошло сразу, без особых сомнений. Случилось – и все. До нашей первой встречи Ольга Семеновна ни с кем во МХАТе знакома не была. Но она сразу же адекватно поняла и приняла ту реалию, что на работу ей придется выйти уже завтра и что в ближайшие примерно лет пять ей придется «жить» в театре практически без выходных. Что помимо непрерывного, многочасового общения с посетителями всех рангов ей нужно будет в совершенстве освоить художественно-постановочную часть, а также в любое, самое неудобное время суток смочь ответить на вопрос, какие дела мне предстоит решить в первую очередь и какое количество билетов на какой спектакль продано в кассах в день предварительной продажи.

В работе Ольги Семеновны мне видится особое достоинство. Это не борьба за исключительность положения, не образование поддерживающих меня «низов» или лояльно относящихся ко мне «верхов». Хенкина – человек, держащий руку на пульсе и время от времени даже предлагающий какие-то «лекарства», чтобы этот пульс был ритмичен и стабилен.

Поначалу целый год, пока шел ремонт, мы с Ольгой Семеновной сидели в небольших комнатках под лестницей недалеко от «сталинской ложи», со стороны Зеленого фойе. Именно в этой исторической зоне МХАТа, где когда-то встречал гостей знаменитый по «Театральному роману» Филя, Филипп Филиппович Тулумбасов, я и начал свои

первые «антикризисные» действия. В мою «каморку под лестницей» приходили на собеседование новые артисты и режиссеры, здесь обсуждались будущие спектакли, и никакой неловкости от нехватки места никто из нас не испытывал.

В нынешнюю свою комнату с надписью «Художественный руководитель» я въехал в конце 2000 года, после того как все книги и вещи из кабинета Олега Николаевича были перенесены в Музей Художественного театра и был наконец завершен первый и единственный ремонт. И вот уже двенадцать лет я работаю в этом единожды отремонтированном кабинете. Потому что считаю, что на это деньги тратить не надо. Один умный патриархообразный еврей-администратор, не буду называть его имя, говорил мне: «Олежек, главные деньги в театре воруются с сезонного ремонта». Но это – не мое.

Иногда новые люди обращают внимание на «беспорядок» в моем рабочем кабинете. Однако знающие меня понимают, что этот так называемый беспорядок как раз и есть порядок, установленный отнюдь не Обломовым, а Штольцем. Мой собственный порядок, в котором только я знаю, что и где у меня лежит.

Кадровая политика как искусство

Я имею счастливую возможность наблюдать правильность моей кадровой политики в динамике. Люди, когда-то приглашенные мной к сотрудничеству, продолжают свое поступательное развитие и после расставания со мной, являясь талантливыми и самодостаточными личностями.

За двенадцать лет в МХТ сменились четыре директора. Начинали мы с Мариной Ревякиной, «железной леди» из города Новосибирска, которая за несколько лет смогла превратить Новосибирский академический молодежный театр «Глобус» в один из самых востребованных в России. Сейчас Марина Ревякина – неугомонный и успешный гендиректор фестиваля «Золотая маска».

Затем обязанности технического директора в течение трех лет выполнял выдающийся российский театральный художник Алексей Порай-Кошиц. После своего ухода из МХТ Алексей Евгеньевич по-прежнему регулярно откликается на мои просьбы оформлять спектакли Художественного театра, оставаясь одним из самых востребованных художников-постановщиков, приглашаемых московскими театрами.

Довольно долго я присматривался к уроженцу города на Неве Игорю Попову. Мы с ним достаточно последовательно сотрудничали, начиная с локальных проектов, и продолжаем сотрудничать сейчас.

Так же долго я присматривался и к Юрию Кравцу, имеющему актерское образование, полученное им в городе Саратове. Кстати, Кравец занимался в моем родном школьном театральном кружке «Молодая гвардия» целых восемь лет, оказавшись самым младшим из последних учеников Натальи Иосифовны Сухостав. Юра работал и директором Саратовской филармонии, и заместителем министра культуры, и директором Театра имени Слонова, пока я не пригласил его в Москву.

На мой взгляд, вне доверия человеческого не может быть доверия профессионального. Ведь управление кадрами – это не шахматная игра. Для меня это прежде всего определение, любит ли человек предмет, которым ему предстоит заниматься. Короче говоря, все те

кадровые назначения, которые были сделаны мною когда бы то ни было, далеко не случайны. Скорее, это логическое завершение длительного и взвешенного селекционного отбора.

Дорогу ренессансу!

Вторым моим условием прихода в Художественный театр было выделение денег на ремонт, ибо я понимал, глядя на загаженные гримерные и видя плачевное состояние прочих помещений театра, что мне прежде всего предстоит расчистка авгиевых конюшен. Однако денежные обещания выполнены не были, и мне пришлось искать средства самому. Хочу заметить, что никаких особых финансовых бонусов сам я не имел. Вообще, все тогда было очень... разнообразно. Потому что внутри театра мое назначение не было встречено с пониманием.

И тем не менее. Нужно было двигаться вперед, и на весьма большой скорости, так как в театре наличествовали все признаки кризиса и упадка. Я стал, как это принято выражаться, кризисным менеджером, взявшим на себя ответственность за все сразу и готовым действовать, вытаскивая театр из экстремального положения. А ведь вообще-то я не планщик. Пушкин называл декабристов «планщики». Так вот я не планщик, поэтому такая вроде бы звучащая несколько кокетливо формулировка – «кризисный менеджер» – на самом деле в моем случае правильная. Довольно часто я произносил тогда фразу: «Я по ведомству Шойгу», настолько «чрезвычайной» была тогда ситуация в театре.

Шаг в июне 2000 года был сделан мною по причине безденежья: понимая, что никаких, пусть даже обещанных, но не запланированных поступлений (а заявки на материальные субвенции планируются, корректируются и утверждаются только в конце календарного года) не предполагается, я обратился к одному из своих знакомых, Михаилу Борисовичу Ходорковскому, и он подарил театру пятьсот тысяч долларов. Вот на эти деньги и привели в порядок помещение Московского Художественного театра. Делалось это довольно квалифицированно – так, что до сегодняшнего дня в театре чувствуется то, что было сделано десятилетие назад.

Неузнаваемо изменилось пространство, в котором пребывают актеры перед спектаклем и после него. На двух актеров теперь приходится по одному туалету и по одной душевой кабине. В каждой

гримерной появилась кушетка, всегда снабженная чистым бельем. За кулисами воцарилась совершенно иная обстановка. Условно говоря, от уровня цивилизованности Республики Кот-д'Ивуар мы уверенно перешли на уровень цивилизованности, скажем, Венгерской Народной Республики. Но дело заключалось даже не только и не столько в этом. Это был акт утверждения самоуважения актера и, безусловно, уважения к его труду на благо святого искусства. Все это было сделано для того, чтобы помочь человеку, находящемуся в чистой, комфортной гримерной, не только любить искусство в себе, но и отчасти даже себя в искусстве. Короче говоря, с моей стороны это была серьезная акция, довольно резко поломавшая представления «местного населения», что в театре нет надзирающего ока или хозяина.

Все дело в том, с чем ты приходишь. Я начал с того, что твердо регламентировал свои полномочия и разъяснил людям новые правила так, чтобы они стали понятны всем. На сборе труппы в начале сезона 2000/01 мной были озвучены ближайшие планы: принести в театр денег, чтобы прежде всего накормить людей, собрать достойную имени театра труппу и выстроить новый репертуар. Я был честен, потому что ничего не обещал. Кроме возврата театру его рабочего состояния, успешности выпускаемой продукции и повышения жизненного уровня за счет собираемого зрителя.

Практически сразу я ввел практику повышения зарплаты за счет зарабатываемых средств. Мое внутреннее убеждение таково, что люди не должны чувствовать себя униженными. Я видел, как много ошибок в этом отношении делают мои коллеги в Москве, прикрываясь распространенным лозунгом «Все делается в интересах дела». Дело не всегда может оправдывать бедственное жизненное положение актеров. От этого они хуже играют на сцене.

А деньги для дела добывать приходилось мне.

Добывать деньги... Это мне всегда удавалось без особого труда. Тем более что люди, которые их давали, точно знали, что я эти деньги не ворую, не забираю себе. Это решалось своим чередом в непростых ситуациях, при болезнях... Лекарства, лечение, льготы в решении жилищных проблем. Трудно не оценить твердое мужское слово Юрия Михайловича Лужкова, который неоднократно и последовательно помогал мне во всем этом. Хотя ему это и было совсем не по ведомству, ведь МХТ – театр федеральный. Так что, боюсь, помогал он

не театру, а киноартисту Табакову. В гораздо меньшей степени эта помощь исходила от организаций, официально отвечающих за театр.

В отличие от финансовой составляющей впечатление об объемах предстоящей организационной работы было гораздо более гнетущим. Как бы это помягче выразиться... В 2000 году зал Художественного театра заполнялся максимум на сорок два процента, а зачастую и того меньше. Цифра эта была, может быть, наиболее удручающей меня среди всего, что предстояло изменить.

Что же такое театр?

В разговорах о театре часто употребляются такие высокие эпитеты, как «храм искусства» и «второй университет». Однако до того как назваться «храмом» и «университетом», театр прежде всего должен подтвердить свой статус театрально-зрелищного предприятия, способного собирать полный зал в любой день недели, а если речь идет о театре такого уровня, как МХТ, – аншлаги в любой точке земного шара. Если же это самое предприятие, будучи переполненным и распираемым «гражданственным внутренним газом», не в состоянии привлечь живой зрительский интерес и не вызывает у людей желания купить билеты, это является настоящей дискредитацией театра. И самым болезненным унижением для актера.

Однажды я сосчитал, сколько спектаклей было сыграно мною за пятьдесят шесть лет актерской практики. Получилось что-то около восьми тысяч. Думаю, что только от силы раз пятьдесят из них – да и то с походом, как говорят в Саратове, – я играл при не совсем полном зале. Но я никогда в жизни не играл в полупустом зале... Хотя нет, раза два это было. В Карагандинской области, когда не завезли доярок. Они только что отдоили коров и в силу графика припоздали. А когда их подвезли, опять был полный недостроенный коровник. Но! Я твердо запомнил остроту ощущения человеческого унижения, которое испытывает артист, когда вместо человеческих глаз в зрительном зале зияют пустоты... И заставлять продолжать испытывать это унижение других людей было бы просто нехорошо и непорядочно. Поэтому для меня эта ситуация подлежала срочному разрешению.

Легко сказать – «обновление театра». На самом деле обновление театра – это не назначение Олега Табакова на место умершего Олега Ефремова, а наличие в репертуаре и создание тех спектаклей, которые очень хочет увидеть зритель. Мы сейчас не о поисках художественных говорим, но о том, что является составными элементами оценки эффективности работы театра как того самого театрально-зрелищного предприятия. В это понятие входит в том числе и поощрение создателей театрального продукта за их труд, то есть заработная плата,

и еще некоторые признаки или категории, которые также свидетельствуют об этом.

Оглядываясь на недалекое прошлое Художественного театра, я не перестаю удивляться, как можно было так мало эксплуатировать спектакль «Амадей», поставленный Марком Розовским. Он ведь только единожды поехал на гастроли – в город Пермь. Хотя этот спектакль был «кормящий», а в 2000 году едва ли не самый посещаемый. Тогда же были громкие премьеры: «Три сестры», «Борис Годунов», но деньги стабильно собирал «Амадей». Это я не в упрек говорю, а привожу как пример.

По этой же причине в репертуаре сезона 2000/01 обитало множество «спектаклей-даунов», как я их для себя называл. Спектакли эти были очевидно нездоровы уже при рождении. Но поскольку при Олеге Николаевиче практики закрытия спектаклей не было как таковой, эти неудачные создания все продолжали и продолжали жить на сцене, привлекая в зал «главного театра страны» малое количество зрителей. Я помню спектакль, на который пришло всего сто человек. Одна десятая зала-тысячника. Десять процентов! И я принял решение закрывать подобные спектакли. Одним из первых мною был снят только-только вышедший «Венецианский антиквар». За ним отправились в небытие и другие. Особой решимости для снятия с репертуара этих спектаклей не требовалось. Это были лишь вынужденные меры с моей стороны.

Более всего на свете я хотел, чтобы зрительный зал в Камергерском заполнялся и переполнялся ежедневно! Но собираемость зала не обеспечивается сама собой. Если руководитель театра не начинает с решения этого вопроса, то ему лучше сменить профессию. Мои основные усилия были направлены на возрождение интереса публики к Художественному театру. И на возвращение тех самых зрительских трудностей добычи билетов, некогда считавшихся одним из главных трофеев культурного человека «от Москвы до самых до окраин». А для этого надо было подготовить этот самый будущий билетный дефицит на спектакли, играемые в Художественном театре. Предложить публике нечто, что вызывало бы ее повышенный интерес и, следовательно, повышенный спрос.

Вместе с моими соратниками мы придумали довольно необычный тактический ход. В первые два дня недели, понедельник и вторник,

считавшиеся самыми «трудными днями» по части собираемости зала, в помещении Художественного театра игрались спектакли Подвала. Последующие дни недели, особенно пятница, суббота и воскресенье, наиболее удобные для зрительского посещения, отдавались спектаклям Художественного театра. И дело сдвинулось с мертвой точки! «Народная тропа» к театральным кассам МХАТа заметно расширилась, что свидетельствовало о зарождении зрительского интереса к Художественному театру благодаря притоку публики, регулярно и с удовольствием посещающей спектакли Подвала на улице Чаплыгина. В конечном итоге публика потянулась в Камергерский переулок, в чем была заслуга и маленького подвального театра тоже.

«№ 13»: его зрители и его критики

Но, однако, «кусочек хлеба», так же как «регенерация творческого организма», так же как и «возврат театрального организма в рабочее состояние», – это всего лишь красивые слова. Главное для театра – это его дело, то есть его спектакли, пользующиеся стабильным успехом у зрителей. Ведь если почитать переписку основоположников театра, там повторяется постоянно: «А успех будет? А успех был?» Для меня это не просто коммерция, а показатель нормальности и здоровья театра. Художественному театру отчаянно требовались принципиально новые и обязательно успешные спектакли.

«Дорога в тысячу ли начинается с одного шага» – говорят китайцы. Вот, собственно, первым таким шагом, то есть спектаклем, который в буквальном смысле поломал те зрительские представления и мифы о МХАТе, что «да ну-у, плевать, в этот театр всегда можно купить билет...», стал «№ 13». Один из самых талантливых моих учеников Володя Машков реализовал на сцене Художественного театра в сезоне 2000/01, то есть в первый год без Ефремова, пьесу Рэя Кунни в переводе Михаила Мишина. В апреле 2001 года, когда состоялась премьера спектакля «№ 13», случился настоящий театральный бум, положивший начало традиции практически стопроцентного заполнения зала Художественного театра.

Вполне нормальная, грамотная, умелая, ладно скроенная и крепко сшитая комедия английского драматурга Рэя Кунни выступила в роли театрального триггера, то есть спускового крючка, в новой жизни МХАТа имени Чехова. Она была не только необычайно смешной. Она была удивительно последовательно реализованной в эстетике Художественного театра. В ней главным был живой актер, воспроизводящий живую жизнь человеческого духа. Все нереально смешные и вполне невероятные происшествия, которые творились в том самом гостиничном номере, были поставлены Машковым исключительно по правилам МХАТа. Он ни на шаг не отступил от той эстетики, которую завещали отцы-основатели. На этом спектакле люди могли смеяться до посинения... Театр становится действительно всесильным, если все сделано изящно и благородно по мысли. В

сюжете пьесы «№ 13» также заложены и не совсем смешные вещи, придающие повествованию глубину. Больной человек, маньяк, влюбленный в женщину... И довольно-таки жесткие слова по поводу поколения пятидесятилетних – «осколки прошлого», осколки той посуды, что стояла в серванте.

Женя Миронов, при очевидном совершенстве его актерской работы и при всей моей любви к нему, был не единственным достижением или не единственным открытием спектакля «№ 13». Там было несколько работ настоящего, профессионального, высокого уровня: и у Гарика Леонтьева, игравшего вторую главную роль в этой пьесе, и у Сережи Беляева в роли управляющего. Даже Серега Угрюмов, который играл почти бессловесную роль человека, приносящего еду и информацию, был невероятно хорош... Нет-нет, все сложилось в этом спектакле. Превосходным было и пространственное решение, сделанное Сашей Боровским вроде бы почти из ничего – из шотландской клетки, ну, и некоторых видов на Биг-Бен.

Для меня было принципиальным то, что не кто-то со стороны (не Стреллер, не Уилсон, не Штайн), а Вовка Машков, уроженец Новокузнецка и выходец из театральной семьи, окончивший Школу-студию МХАТ, блестяще поставил спектакль, которому было суждено стать поворотным моментом в новейшей истории Художественного театра. Володя пришел к этой своей безусловной вершине, сделав первые режиссерские шаги в подвальном театре.

Я считаю, что талант у Володи Машкова исступленный. Другого слова я не подберу. Это был отдельный спектакль, когда Машков, будучи невероятно талантливым артистом, показывал, как нужно играть каждую из ролей в спектакле «№ 13» к вящему удовольствию и счастью всех участников репетиционного процесса.

Зритель валом повалил на этот самый настоящий шлягер, в который мгновенно превратился спектакль «№ 13». Вал не уменьшался все десять лет, пока спектакль был в репертуаре Художественного театра. Я искал аналоги такому беспрецедентному зрительскому интересу, но аналогов нет. Даже старая мхатовская постановка «Горячее сердце», бывало, давала сбои. Туда многократно вводили людей, играло и второе поколение, и... А этот вот спектакль

держался – и все. Там имелось редкое сочетание – «развлекая, просвещать» и, познавая, самим удовлетворять свои душевные потребности. На протяжении всего времени сценической жизни «№ 13» лучшие представители этого спектакля играли живо, весело, разыгрывая друг друга и предлагая друг другу неожиданные повороты. Все это означало, что работа эта была им не в тягость, а в радость, причем как в самом начале, так и по прошествии десяти лет и ста с лишним представлений. И никакого сезонного ослабления зрительского интереса. Собираемость зала на «№ 13» была предельная и, я бы даже сказал, запредельная.

В театральной Москве спектакль, прозвучавший столь дерзко-декларативно, не мог остаться незамеченным. Заскребли кошки на душе даже у образованных женщин, вполне сориентированных в эстетических критериях Станиславского и Немировича-Данченко: «Как он посмел?!» Из людей пишущих только ленивый не возил мое лицо по асфальту, обвиняя меня во всех смертных грехах: забвении высоких идей служения народу, зрителю, в дешевом успехе и так далее. А уж это слово «буржуазность», применяемое ко мне... На протяжении трех-четырех сезонов оно было одним из наиболее часто употребляемых критиками, пишущими о Художественном театре. «Буржуазность, буржуазность, буржуазность...» Ну, слава богу, что не «куртуазность». Но когда я сейчас смотрю на афишу Художественного театра декабря 2011 года... Да, наверное, «Примадонны» – это специфический материал. «Мастер и Маргарита», «Дворянское гнездо», «Конек-Горбунок», «Трехгрошовая опера», «Вишневый сад», «Белая гвардия», «Крейцера соната» и уж совсем-совсем усложненно-непростой «Копенгаген» – ну какая же это буржуазность? Это, скорее, нравственная литургия.

У моей дочки Маши есть такие альбомы – «Раскрась сам». Вот так же в начале двухтысячных годов наша театральная критика отпускала себя и «красила», как говорится, от души... во все цвета радуги... естественно, с очень такой, строгой, взыскательной трибуны взирая на те «безобразия», которые творит только что вставший во главе Художественного театра гражданин Табаков.

Тогда же вдруг возникли некоторые критики, которые особенно тщательно взялись предполагать, какие же деньги есть у этого «богача» (имелись в виду средства, которые мне давали мои друзья-

меценаты), радостно восклицая: «Так во-от почему он так себя ведет!» Я уже не говорю об откровенной лживости этих утверждений. Особенно в этом отличалась одна журналистка, которая последовательно говорила о буржуазности и о неких невероятных «вливаниях» в экономику Художественного театра. Представление о предмете своих критических рассуждений она, видимо, имела весьма поверхностное – даже, как говорится, внятных доказательств ею так и не было приведено. У нее все сводилось к постулату «Ну, у них там денег много...».

В эти же времена критики охотно применяли по отношению к Художественному театру и такой термин, как «театр-супермаркет» или «театр-универсам», подходящий, скорее, к мировой индустрии развлечений. Я всегда удивлялся некоторой неспособностью наших «румяных критиков» понять логику и последовательность поступков. Надо не соотносить собственные вкусовые ощущения и вкусовые ощущения театра, а интересоваться соответствием слов и дела. Ведь я-то в театре, в том, как его вести, как строить репертуар, разбираюсь значительно лучше, чем они. Потому что я не теоретик, а практик, обладающий большим опытом театрального успеха. Думаю, что в возрасте семидесяти семи лет, когда пишутся эти строки, я имею право так сказать. Ведь это только мхатовскими проблемами я занимаюсь двенадцать лет. А до того были еще пятнадцать лет с момента официального открытия подвального театра. То есть сорок два года, как я занимаюсь вопросами театрального руководства. За это время сменилась социально-экономическая формация, страна и мы вместе с ней пережили многое, а дело, называемое Подвал, двигалось, несмотря на то, что кто-то уже произносил нам акафист. Как говорила бабушка, «говорили-балакали», а дело шло вперед.

Каждый раз, выбирая новую пьесу, я иду за своей звериной интуицией, которая очень редко меня подводит, что на протяжении всей моей жизни подтверждается малым количеством ошибок, случающихся в результате принятия интуитивных решений.

А бывает так, что, допустим, самому мне что-то не нравится, потому что не соответствует моим эстетическим и вкусовым потребностям. Но в то же время это что-то нравится и требуется нашему зрителю. И я оставляю это «в живых» или даю ему дорогу к

развитию, потому что оно востребовано, а следовательно, имеет право на существование.

Наверное, я по судьбе моей успешный человек. И когда говорится: «Он понял это задолго до...» – в этом всегда есть что-то, отчего я начинаю улыбаться. Если исторический аналог привести – после Второй мировой войны в банковские попечительские советы стран Европы стали вводить венгров, потому что считалось, что они приносили делу успех.

Однако успех для меня – это не только и не столько коммерческая удачливость того или иного проекта, за который я берусь или который поддерживаю. Не менее важна для меня его художественная ценность. Иллюстрацией тому может послужить долгая история с современным оперным режиссером Митей Черняковым, который несколько лет подряд собирался, но так и не поставил в Художественном театре метерлинковскую «Синюю птицу» из-за опасения, что широкий зритель на этот спектакль не пойдет, несмотря на легко прогнозируемое одобрение и приятие критики. А я был готов к такому повороту, потому что считал, что «Синяя птица» обязательно должна появиться в нашем репертуаре и существовать для той небольшой части зрителей, которым она необходима.

А зрители категорически отвергали все претензии критики, буквально ломясь на спектакль «№ 13». Зрители... Я долго размышлял над этим феноменом, пока не понял, что почти все люди испытывают потребность объединяться. На 90-летию футбольной команды «Спартак», за которую я болею уже пятьдесят шесть лет, мне задавали вопросы, отвечая на которые, я как-то невольно сформулировал некую сентенцию. Ведь, по сути дела, что такое движение болельщиков «Спартака»? Это найденная группой людей форма выражения любви к этой команде, которая их и объединяет. И тогда люди становятся не сами по себе, а такой единой средой, что ли, в которой и произрастает эта команда. В каком-то смысле это можно применить и к театру. Точнее и умнее, нежели это сформулировал Пушкин, не скажешь: «Над вымыслом слезами обольюсь...» Так вот зрители объединяются для того, чтобы вместе лучше над вымыслом слезами обливаться. Есть место, где у них это хорошо получается, вот они туда и идут.

Лично для меня первостепенно признание не театрально-актерского сообщества, а признание извне, то есть признание той

части общества, которая является потребителем театральной продукции. Можно относиться к этой части общества как угодно, но она так или иначе является той стороной, ради которой театр, собственно, и существует.

Нужно заметить, что отныне не один только коммерческий спектакль по пьесе Рэя Куні интересовал зрителя, уже активно стремящегося попасть в Художественный театр. В начале сезона 2001/02 Адольф Шапиро выпустил новый вариант спектакля «Кабала святош», или «Мольер». Если раньше, в 1988 году, Мольера играл Ефремов, то теперь эту роль пришлось играть мне. А Саша Семчев вместо меня прекрасно играл Бутона. На сцене в пьесе Булгакова появились и многие другие люди. Говорить мне о ее художественной ценности не пристало, но она, безусловно, вызывала живой интерес, и на мой взгляд, уж в чем ей нельзя было отказать, так это в качестве самой пьесы Булгакова. Как говорится в одном произведении, «как ни старались люди испортить все, но это им не всегда удавалось...».

Подумав, мы с Володи́ей Машковым решили все-таки не терять «№ 13», договорившись сначала устроить проводы этого спектакля, как мы сделали это в Подвале с его спектаклем «Страсти по Бумбарашу», а потом ввести на роль, которую исполнял Же́ня Миронов, «выросший» из возраста героя, другого актера. Но получилось так, что Володя заболел, уехал в Америку, и все это на время отложилось.

Я убежден, что Художественному театру просто необходима вторая редакция спектакля «№ 13». Зритель, раз и навсегда полюбивший мир, блестяще воплощенный Машковым, имеет право наслаждаться любимым спектаклем.

С момента описываемых событий прошло всего двенадцать лет, но если проанализировать способ формирования репертуара большинства современных театров, станет понятно, что они пошли по тому же пути, по которому пошел я, реализуя свою антикризисную программу. Я боюсь, что в этом смысле я оказался умнее многих, только и всего. Ни убавить, ни прибавить. Могущество России Сибирью должно прирастать, но иногда оно прирастает и Поволжьем.

Без любви – беда

Одной из самых больших бед современного русского театра является почти полное отсутствие людей, пишущих о театре с любовью. То есть по-настоящему любящих театр. Когда я вспоминаю, насколько больше было таковых, когда я только начинал, то думаю: «Господи, что же произошло?» Важно не просто тщательное отношение работника к кругу своих служебных обязанностей, а наличие живого чувства к тому, чем этот человек занимается. И настоящего счастья, испытываемого им от этого. Как сказал царь Соломон, «и если какой человек... видит доброе во всяком труде своем, то это дар Божий». Вот он – главный критерий, которым я руководствуюсь, отбирая людей, пригодных для работы. Это касается и так называемых творческих и нетворческих профессий. И именно это является основой успешного ведения дела.

На заре моей актерской карьеры важным свидетельством того, что я успешен в профессии и иду «правильной дорогой», были те добрые слова, которые говорили обо мне люди, определявшие в то время уровень общественной мысли в культуре. Это и Абрам Александрович Белкин, и Владимир Яковлевич Лакшин, и Майя Иосифовна Туровская, и Инна Натановна Соловьева, и Вера Васильевна Шитова, и Виталий Яковлевич Виленкин. Иногда я вдруг с ужасом думаю: «А если бы ничего этого не было?!» Тогда и темп, и ритм моего развития были бы совсем иными. Моя звезда взошла быстро именно потому, что нашлись эти люди, которые в силу влюбленности в свою работу были наделены даром удивляться способностям тонкошеего выходца с берегов Волги, коим я являлся. Что могло заставить народную артистку Советского Союза Аллу Константиновну Тарасову пойти на прием к министру обороны Родиону Яковлевичу Малиновскому и просить освободить от службы в армии молодого артиста Табакова? А с другой стороны, где можно было вытащить этот счастливый билет, чтобы первой в кино стала работа у Михаила Абрамовича Швейцера – роль в фильме «Тугой узел» по повести В.Ф. Тендрякова «Саша вступает в жизнь»?

Сюда же можно добавить и те слова, которые сказали обо мне Василий Аксенов в романе «Ожог» и Андрей Вознесенский в своих мемуарах.

Не будь всех этих слов, наверное, вся моя жизнь была бы совсем иной.

Мне никогда не были близки критические суждения, лишённые истинной любви к театру. Однажды лет этак тридцать назад я сидел в директорской ложе Театра имени Маяковского, куда меня пригласили посмотреть пьесу Сухово-Кобылина «Смерть Тарелкина». Спектакль поставил Петр Наумович Фоменко, в главной роли был занят артист Алексей Эйбоженко. Рядом со мной сидели две или три критикессы, которые до боли сжимали друг другу руки и оттого приглушенно стонали, в перерывах между стенаниями свистящим шепотом повторяли один и тот же вопрос: «Ты понимаешь, что он имеет в виду?!»

То была эпоха политической двусмыслицы. Я называл этот синдром «пойдем поассоциируем». Но лично меня подобные страдания никогда не увлекали. Как в анекдоте про студента Гоги, сдающего экзамен по диалектическому материализму, когда профессор, уже отчаявшийся найти какие-либо знания в его голове, спрашивает:

- Кто такой Карл Либкнехт?
- Нэ зна-аю...
- Тогда кто такой Клара Цеткин?
- Ну, нэ знаю-нэ зна-аю...
- А кто такой Роза Люксембург?
- Слюшай, что ты мэня пытаешь? У тэбя своя компания, у мэня – своя...

Так вот и со мной. У них своя компания, а у меня своя.

«Антигона»

Итак, правила игры были окончательно определены: я не ставлю в Художественном театре спектакли, а занимаюсь только организационной, будем говорить, менеджерской, продюсерской деятельностью. Это дало мне абсолютное право судить «выпускаемую продукцию» по самому серьезному счету. И иметь объективную картину происходящего.

Из этого вытекало: МХАТ – театр авторский. Хотя и в этом авторском театре еще в те поры, в поры отцов-основателей, та режиссура, которая допускалась, все равно допускалась по вкусу этих авторов – Станиславского и Немировича-Данченко. Кто из них больше был прав, не знаю, не мне судить. Да, честно говоря, меня это не очень интересует. Но эта ситуация диктовала в каком-то смысле скромность или конкретность тех задач, которые я ставил перед собой.

Рождение в Художественном театре спектакля «Антигона» было для меня принципиальным. Мой давний друг, грузинский актер Отар Мегвинетухуцеси, художественный руководитель Тбилисского академического театра имени К.А. Марджанишвили, замечательно сыграл у себя на родине роль Креона в спектакле Темура Чхеидзе по пьесе Жана Ануя «Антигона». Посмотрев этот спектакль, я позвал Темура поставить ту же пьесу на сцене Художественного театра с актрисой Подвала Мариной Зудиной в роли Антигоны и Отаром Мегвинетухуцеси в роли Креона. «Антигона» стала материализацией той нежности, дружбы и удивления перед талантом замечательного грузинского актера, которые позволили нам преодолевать все трудности и все-таки стараться быть вместе несмотря ни на что. Работа Марины Зудиной в «Антигоне» была и остается одной из лучших ее театральных работ. Как и в случае с Отари Мегвинетухуцеси, это была мастерская работа.

Марина Зудина появилась в Камергерском переулке вместе с другими актерами Подвала, пришедшими мне на помощь. Роль Антигоны была одной из первых ее работ в Художественном театре, куда Марина была приглашена как гость-актер.

Она всегда пахала и пашет, как всякий труженик, со всей своей активностью и неравнодушием. Несколько забегаю вперед, отмечу, что Марине принадлежит определенная роль в переменах, произошедших в Художественном театре. Роль, которая заключалась в интеллигентности поведения, соблюдении этических норм, заложенных отцами-основателями. Это отнюдь не был полигон для удовлетворения актерских амбиций жены художественного руководителя, но это было участие в деле и решении довольно трудных проблем.

У Темура Чхеидзе получился хороший, серьезный, строгий и нежный спектакль. Мне он очень нравился, я смотрел его, наверное, раз шесть или восемь. После премьеры «Антигоны» критики не то чтобы поутихли... Но развязности в их выступлениях поубавилось. На дворе стоял только второй год моего пребывания в должности руководителя Художественного театра, а они уже как-то заметно растерялись. «Антигона» оказалась примером острой актерской потребности в жанре. Сейчас очевидно, что внятно выраженный жанр бывает весьма редко представленным на русской драматической сцене. Так... «...взгляд и нечто. Об чем бишь нечто? Обо всем...», – как написал Грибоедов в «Горе от ума». Во времена существования политической двусмыслицы это можно еще было как-то оправдать, но сейчас я не нахожу этому оправдания никакого.

Против существования этого спектакля были многие обстоятельства, в колеса нашей мхатовской «колымаги» постоянно вставлялись какие-то палки. Преждевременное закрытие «Антигоны» было прямым последствием осложнения межгосударственных отношений России и Грузии, хотя искусство и должно находиться вне политики. В реальности же история получилась печальной и горькой. И для меня как для друга Отари Мегвинетухуцеси, и для Художественного театра, потому что спектакль был не только востребован и хорош, но он еще постоянно рос и развивался. Даже несмотря на то, что вынужден был существовать блоками, так как Отари не мог приезжать в Россию каждые десять дней, а приезжал в Москву раз в месяц, чтобы отыграть сразу несколько спектаклей подряд.

Я долгое время надеялся, что «Антигону» удастся вернуть. Однажды мы даже поставили спектакль в репертуар, и зрители

буквально смели все билеты в предварительной продаже. Но тут пошла новая волна конфликта с Грузией, в связи с чем Мегвинетухуцеси вновь не смог приехать в Россию, и «Антигону» вновь пришлось отменить. На этот раз уже навсегда.

Новая сцена

К тому моменту, как в Художественном театре начали появляться приглашаемые мною молодые режиссеры, в частности Миндаугас Карбаускис, поставивший Гоголя на Новой сцене, произошло довольно важное событие.

Один государственный человек, царство ему небесное (сейчас я, наверное, уже могу назвать его имя – Николай Емельянович Аксененко, тогдашний министр путей сообщения, а в тот момент, может, уже и вице-премьер), нашел средства для того, чтобы реализовалась еще одна моя мечта. С помощью Николая Аксененко возникла экспериментальная Новая сцена Художественного театра со зрительным залом на сто человек на месте музея МХАТа, для чего музей был перенесен в другое место.

Осуществил это строительство один из сотрудников Николая Емельяновича Аксененко, человек, ставший впоследствии моим другом, – Игорь Найвалт, президент Балтийской строительной компании. Таким образом, в Художественном театре появился полигон для действительно лабораторных работ в пространстве, специально для этого спроектированном и реализованном.

Новая сцена позволила Художественному театру открыть новую линию нашего репертуара: не боясь риска, начать осваивать самые сложные и трудные пьесы, в том числе современные, как российские, так и западные. Отныне у Художественного театра стало целых три сцены: Большая (Основная), Малая и Новая. Есть где развернуться. Я не ставлю знака равенства между апробацией актера на Новой сцене и его же апробацией на Основной. Но это стало очень важной частью наших усилий по легализации и выведению в свет новой мхатовской генерации, как актерской, так и режиссерской.

Кстати, средняя цена билета на спектакли, поставленные на Новой сцене МХТ, не превосходит 250 рублей. Это для меня принципиальное эстетическое и этическое законодательство.

«Антикризисные сезоны»

Антикризисный менеджмент предполагает выход предприятия из кризиса. Предметами моей неустанной заботы и активного поиска является литература, выражающая истинные проблемы времени насущного, и талантливая, разнообразная режиссура.

Придя в Художественный театр в качестве руководителя, я вывел всех режиссеров за штат. На мой взгляд, одна из самых фальшивых, неверных и ложных позиций социалистического театра заключалась в том, что театр имел штатных режиссеров. Другое дело, когда в результате какого-то количества работ приглашенный режиссер прикипает к театру, находит в труппе своих актеров. Ярким примером этого является Кирилл Серебренников. Или изнутри самого театра рождаются люди, одаренные еще и режиссерским талантом, как случилось с Мариной Брусникиной в Художественном театре или с Володей Машковым в Подвале. Но принимать на работу режиссеров, комплектовать ими штат, «чтобы было», – это одна из самых серьезных организационных ошибок.

Создавая для молодых режиссеров благодатную почву, я радуюсь плодам, которые они на этой почве умудряются выращивать. Разнообразие и непохожесть появляющихся один за другим в МХТ спектаклей поражает воображение даже издававших виды критиков. Но подавляющее большинство этих спектаклей является жизнеспособным.

В декабре 2001 года на Новой сцене вышел спектакль «Старосветские помещики» в постановке Миндаугаса Карбаускиса, появившегося тогда среди режиссерской братии как бы совсем неожиданно.

За год до этого он был студентом Петра Наумовича Фоменко, и я узнал о Карбаускисе по работе, которую посмотрел в Собиновском переулке на учебной сцене ГИТИСа. Не могу сказать, что спектакль «Гедда Габлер» поразил тогда меня совершенством формы или «несомненным концептуальным абрисом», но наличие таланта, то есть наличие режиссерского дарования, у этого дипломника, не окончившего еще Институт театрального искусства, было мною

установлено. Я позвал Карбаускиса ставить «Долгий рождественский обед» в подвальном театре, где он явно и внятно заявил о себе. Затем Миндаугас был приглашен в Художественный театр для постановки «Старосветских помещиков». Эта работа свершилась по нашей обоюдной инициативе, и в ней сошлось все: предложение Миндаугаса и мой неудовлетворенный интерес к творчеству Гоголя.

Оживилась работа и на Малой сцене, которая, собственно, ни богу свечка, ни черту кочерга, поскольку вмещает в себя около двухсот зрительских мест. Для лаборатории она вроде великовата и в то же время не подходит для слияния и взаимного обогащения со зрительным залом. Ведь спектакль рождается только на публике, и этот взаимный обмен энергетикой приводит к действительному, истинному рождению спектакля. Но тем не менее ко мне пришел Андрей Мягков с предложением поставить пьесу Галина «Ретро» именно на Малой сцене. Спектакль «Ретро» получился удачным и идет до сих пор.

В конце сезона 2001/02 появилась «Утиная охота» по пьесе Александра Вампилова, которую Саша Марин поставил на Малой сцене (первой его постановкой в Художественном театре был спектакль «Девушки битлов», просуществовавший два года).

Судьба «Утиной охоты» складывалась очень интересно. Спектакль, родившись на Малой сцене, впоследствии совершенствовался и рос, да так, что спустя два сезона я настоял на том, чтобы «Утиная охота» обязательно шла на Большой сцене, что и было сделано исполнителем главной роли Костей Хабенским, который перенес спектакль на Основную сцену, осуществляя режиссерские полномочия. «Утиной охоте» была уготована долгая и счастливая жизнь на сцене Художественного театра, стабильный и шумный успех во всех наших гастрольных поездках.

Довольно интересная драматургия, которая существовала в это время, так или иначе попадала в поле моего зрения и в поле зрения моих советников. Так попал в репертуар Милорад Павич, очень модный и знаменитый, особенно в то время, балканский литератор. Режиссер Владимир Сергеевич Петров поставил его пьесу «Вечность и еще один день». Пьеса была полна мистики и типично балканских народных, фатальных премудростей, чем приводила занятых в

спектакле артистов, являющихся существами эмоциональными, в замешательство.

Спектакль был интересен еще и тем, что Художественный театр впервые в отечественной практике подарил театральному зрителю возможность интерактивного голосования, влияющего на развитие сюжета. У пьесы было два возможных варианта разворота событий: что случится, пойдя главный герой по одному пути, и как будет, если он поступит иначе. Выбор варианта определяло желание зрителей. Для этого перед началом спектакля проводился опрос, и выяснялось, какой финал – «добрый» или же «злой» – будет показан сегодня вечером. В «добром» финале герои находили друг друга, в «злом» они расходились в вечности.

Происшествие, случившееся во время одного из спектаклей «Вечность и еще один день», когда на глазах зрителей обрушились декорации и один из артистов, Егор Бероев, был травмирован, подвигло меня к решительным мерам по осуществлению глобальной реконструкции театра и к переходу на исключительно современное и надежное оборудование.

«Литературный театр»

Одним из примечательных событий, ознаменовавших выход МХАТа из кризиса, стал так называемый литературный театр, который я реализовывал через вначале просто актрису и педагога Школы-студии МХАТ Марину Брусникину.

На протяжении всей моей жизни я довольно много читаю, и мало что из новинок проходит мимо меня. Основой для созданных Брусникиной спектаклей послужила по большей части советская проза, в разное время привлекавшая мое внимание. Литература серьезная, настоящая, не развлекательно-завлекательная.

С 2002 года начали выходить спектакли, поставленные Мариной Брусникиной на Новой сцене. Первым из них (а делались эти спектакли с молодыми актерами) и, на мой взгляд, самым удачным был «Пролетный гусь» по двум рассказам Виктора Петровича Астафьева. Несколько позже этот спектакль был удостоен звания лауреата Государственной премии. В списке награждаемых присутствовала и моя фамилия, которую я сам оттуда и вычеркнул. У меня есть правило: я никогда не позволяю себе присвоить даже частицу успеха, завоеванного людьми, с которыми я работаю. А главное, не допускаю реализации этой мысли среди моих доброжелателей.

Забегая вперед, скажу, что «литературный театр» живет и здравствует в Художественном театре. В течение десяти последних лет практически ежегодно появляются спектакли в постановке Брусникиной: «Сонечка» по Людмиле Улицкой, «Легкий привкус измены» по Валерию Исхакову, «Белое на черном» по Рубену-Гонсалесу Гальего (испанцу по происхождению, пишущему на русском языке, так как детство его прошло в Советском Союзе), «Солнце сияло» по Анатолию Курчаткину, «Река с быстрым течением» по Владимиру Маканину, «Тутиш» по рассказу журналиста Алексея Торка «Пенсия». Дальше, развиваясь и совершенствуясь, Марина Брусникина поставила и большие спектакли: «Дворянское гнездо» по Ивану Сергеевичу Тургеневу и «Письмовник» по Михаилу Павловичу Шишкину.

Можно ли влить новое вино в старые мехи

В результате последовательно предпринимаемых шагов по преодолению кризисной ситуации к концу 2002 года значительно снизилось количество спектаклей подвального театра, играемых на сцене Художественного театра, который постепенно обрел твердую почву под ногами и стабильный зрительский интерес.

У меня сохранилась справка посещаемости Художественного театра за 2002 год: «Кабала святош» – 99, «Антигона» – 99, «Священный огонь» – 98, «Ундина» – 87, «№ 13» – 99, «Чайка» – 98 % ... Часть моих планов и обещаний была выполнена, на что ушло полтора года работы. Это нормальное время. Точно так же, как и нормальное время для того, чтобы все развалить.

Но успокаиваться на достигнутом было не то что рано, а просто невозможно. Я делал то, что, собственно, делаю и сейчас: активно искал и приглашал во МХАТ тех режиссеров, чье творчество не оставляло меня равнодушным и, по моему мнению, смогло бы способствовать развитию и расцвету театра. Итогом этих поисков стали разнообразные, непохожие друг на друга спектакли. Молодой режиссер Елена Невежина поставила «Преступление и наказание» Федора Михайловича Достоевского в 2002 году, а в 2003-м – «Гримёрную» по пьесе Кунио Симицзу. Последний спектакль, кстати, идет на Новой сцене и сейчас.

А потом в Художественном театре появился режиссер Кирилл Серебренников. Я позвал его после просмотра спектакля по пьесе «Пластин» Василия Сигарева, поставленного в Центре драматургии и режиссуры под руководством Алексея Казанцева и Михаила Рощина, и на основе этого впечатления предложил Серебренникову поставить пьесу братьев Пресняковых «Терроризм». Екатеринбургцы братья Олег и Владимир Пресняковы на несколько лет стали поставщиками новой театральной литературы для Московского Художественного театра.

Спектакль вышел осенью 2002 года, сразу после теракта на Дубровке. Зрители с трудом подавляли ужас, когда в начале действия в зале появлялись люди в камуфляже. Выход «Терроризма»

в Художественном театре вызвал бурю возмущения, и не только у ортодоксов... Мне кажется, только доброжелательная Марина Райкина на протяжении всего этого времени с лихвой оценивала наши маленькие радости. Остальные критики были настроены более трезво и даже скептически-мизантропически.

И несмотря ни на что, этот довольно трудный процесс коллектирования режиссуры нарастал, набирал ход. Можно по-разному относиться к этому, но если эти режиссеры – тот же Кирилл Серебренников – продолжают ставить в МХТ спектакль за спектаклем, это тоже является признаком здоровых взаимоотношений. Очевидно, что ему комфортно работается в этих стенах. Было бы им где-то лучше, наверное, они бы работали не у нас.

Получилось у нас сотрудничество с финским режиссером Раей-Синикой Ранталой, той самой женщиной, в лице которой финны протянули руку помощи в 1980 году, когда я испытывал на себе последствия «запрета на профессию», как теперь это явление называют борзописцы-журналисты.

По приглашению Ранталы я очень часто в течение десятилетий ездил ставить спектакли и давать мастер-классы актерского мастерства в Финляндии: сначала в город Лахти, где она тогда работала, а затем, когда Рая-Синика переехала, – в Хельсинки. Я, в свою очередь, приглашал ее в Москву: Рантала ставила в Подвале, а однажды приехала в Москву и сделала в Художественном театре спектакль по пьесе Леонида Андреева «Тот, кто получает пощечины».

Более тесными по жизни оказались мои связи с Чехией, усиленные еще и тем, что я являюсь гостем-профессором Пражской академии искусств, преподаю там и сейчас. Для участия в пьесе Павла Когоута «Нули», в то время особенно востребованной в Восточной Европе, я пригласил актера из Театра Моссовета Сергея Юрского. Поставил пьесу декан актерского факультета Пражской академии искусств Ян Буриан, руководитель театра в городе Пльзень.

Короче говоря, дело закрутилось. Не думаю, что нужно перечислять все работы, реализованные за первые несколько лет. Важно было, что отныне работа кипела не только на Большой сцене, но и на всех других возможных участках сценических подмостков Художественного театра. Все это вполне объяснимо. Театр, ощутивший свою действительную востребованность, ожил. Аппетит

приходит во время еды, и к исходу второго сезона, приходя в театр, я видел, как почти во всех укромных местах копошатся группы, которые что-то готовят, производят какие-то работы по созданию нового репертуара. Причем это было не всегда санкционировано или как бы инспирируемо... Может быть, я несколько преувеличиваю или романтизирую этот процесс... Говорят, что нельзя влить новое вино в старые мехи, потому что их разорвет. Можно-можно.

Коллекционируя труппу

Параллельно со всем вышеописанным в силу объективной необходимости я должен был освобождаться от той части труппы, которая была, так сказать, явно не ко двору или нарушала правила внутреннего распорядка театра, и срочно искать новых людей.

Когда-то я вывел довольно грустную тезу: из одного курса театр не сделаешь. Вся история Художественного театра состоит из непрерывного поиска и приращивания актеров, необходимых для конкретной литературы, конкретного спектакля. Отцы-основатели занимались постоянным коллекционированием труппы, которое в Художественном театре продолжалось до самой смерти Станиславского в 1938 году и до ухода из жизни Вл. И. Немировича-Данченко в 1943-м.

Достаточно вспомнить приглашенных в театр провинциальных актеров Александра Вишневского, Леонида Леонидова, Василия Шверубовича (Качалова). Периодически возникала идея обновления театра путем вливания молодой крови – идея студий: Первой, Второй, Третьей, Четвертой, из которых вышло замечательное «третье поколение» мхатовцев: Тарасова, Еланская, Станицын, Ливанов, Яншин. Я уж не говорю о студийце Михаиле Александровиче Чехове, великом русском актере, который был для Константина Сергеевича Станиславского милым мальчиком из знакомой интеллигентной семьи, а в идентификации вырос в один из символов Художественного театра. Точно так же в постимперскую эпоху во МХАТ пришли Анатолий Кторов, Вера Попова, Василий Топорков – актеры знаменитые, сделавшие имя в провинции, но перешедшие к Станиславскому учиться. И едва ли не главнейшим, на мой взгляд, поступком жизни Владимира Ивановича Немировича-Данченко явилось создание им в 1943 году Школы-студии МХАТ. То есть когда еще никто, кроме Бога, не знал, кто победит во Второй мировой войне, этот поразительный человек восьмидесяти четырех лет, которому и жить-то оставалось всего несколько месяцев, вдруг взял и заложил основу бессмертия Московского Художественного театра. Этот факт стоит в ряду моих человеческих открытий и потрясений наравне с Библией и

тем, что мой отец, обладая «броней» и научным талантом, оставил это все в стороне и ушел на фронт. То есть, оказывается, вечный российский вопрос «Что делать?» находит иногда совершенно человеческие ответы, да еще с определенной высотой духа... Полагаю, что подобное обыкновенное чудо случается тогда, когда человеку становится ясно, что жизнь оканчивается не на нем. После войны были весьма сложные годы, когда на сцене МХАТа появлялись произведения лживые, холуйские, вроде «Великой силы», «Незабываемого 1919-го», вплоть до повести о любви, написанной одним из апологетов социалистического реализма Анатолием Софроновым под названием «Сердце не прощает». Названия-то какие подлые выбирались, чтобы рассказать о борьбе хорошего с прекрасным в окружающей нас жизни! И в то же самое время МХАТ принимает в свое лоно бывшего героя театра под руководством Радлова – Бориса Смирнова и вернувшегося из ГУЛАГа Юрия Эрнестовича Розенштрауха (Кольцова), представшего на сцене глубоким, трепетным и подлинным героем-неврастеником, причем в разных ипостасях: начиная с профессора Полежаева в «Беспокойной старости» и заканчивая известным эпизодом в «Дворянском сердце», в котором его герой говорил «Я верил и верую!» так, что я до сих пор это помню.

Совершенно необъяснимым образом где-то в провинции нашлась актриса Бабахан, которая при выходе на сцену МХАТа в роли Анны Аркадьевны Карениной приняла фамилию Андреева... Валико Квачадзе, который был взят в театр для того, чтобы играть «отца» и душителя многих народов Иосифа Сталина... Я привожу здесь эти примеры столь пространно, чтобы было понятно, что формирование, коллекционирование труппы – процесс естественный и перманентный.

В это же самое время я шестым чувством уловил технологию сегодняшнего театрального успеха, по которой в настоящее время живут все столичные театры. Она заключается в том, что для участия в спектакле привлекается популярный, уже прославившийся артист. А серьезность задач, которые мы ставим перед этим артистом, зависит уже от нас. Остальная труппа выстраивается вокруг него, зрители идут на любимого артиста, театр собирает залы. А собираемость зала и возвращение доверия зрителя были моей целью! Поэтому первым делом я привлек к участию в постановках Художественного театра известных артистов Подвала. Женя Миронов вместе с Гариком

Леонтьевым был занят в «№ 13», а через несколько лет – в спектакле «Господа Головлевы», где он блистательно сыграл роль Иудушки. Жаль, что не получилось осуществить постановку шекспировского «Ричарда III» режиссера Питера Штайна, которую я планировал специально для Миронова. Зато Женя пришел мне на выручку, когда я реанимировал ефремовскую «Чайку». Спектакль еще долго и успешно существовал в репертуаре театра именно в версии Ефремова и с Евгением Мироновым в роли Треплева.

Думаю, что я выиграл битву по регенерации МХТ прежде всего за счет того, что моя спина была прикрыта подвальным театром, его громкими именами. По сути дела, я имел не одну труппу, а две. И они каким-то удивительным образом сообразили, что их спасение не в борьбе друг с другом, а в единении, в объединении и помощи друг другу.

Сейчас я уже так окончательно перепутал и смешал всех звезд на небосклоне... Начнем с того, что этот процесс – это не процесс антрепризы, а процесс сообщающихся сосудов, коими сейчас являются труппы МХТ и подвального театра. Это разные подходы. До этого и Оля Яковлева, и Женя Киндинов, и другие актеры, начиная с Александра Андреевича Вокача, замечательного артиста «Современника», который еще в 80-е годы играл с моими студийцами в спектакле «Прищучил», подставляли подвальному театру плечо, иначе это не назовешь. Театр-студия на улице Чаплыгина был молодым театром, и там просто не было людей старшей возрастной категории. Так же, как во МХАТе в тот момент, когда я заступил на место руководителя, был большой пробел в молодых актерах и молодых исполнителях главных ролей. Вот и все. Выходов было как минимум два. Раздувать штаты до тех размеров, которые были до раздела МХАТа, когда в труппе находилось порядка ста семидесяти человек. Либо вот таким образом, каким это сделал я. И самые серьезные предостережения оказались несостоятельными.

Еще раз говорю: мне удалось счастливо избежать антрепризации. Не будь этого «засадного полка» в лице Подвала, сколько бы мне тогда пришлось перетаскать из других театров и киностудий этих ингредиентов для освежения крови... Добавлю, что в результате всего этого труппы двух театров не слились в одну, не

ассимилировались, а как-то переплелись, сохраняя собственные индивидуальные черты.

Довольно трезво оценивая происходящее, я вижу и издержки этого пути. Издержки, которые, как ни странно, «суть продолжения наших достоинств». Наступившее финансовое и экономическое благополучие стало распределяться ситуативно: а давайте будем со всеми хорошими, а давайте отдадим максимально много, что возможно после голодухи и нищенства социализма. Объяснимо. Но для дела не полезно. Театр – организация, построенная на конкурентности состоящих в ней людей. И тут начинаются, на мой взгляд... Нет, не ошибки. Я бы их так не назвал. Хотя, может, и ошибки. Уж как минимум – упущения. По сути дела, проблема настоящего формирования труппы в моем понимании еще не завершена.

Я не на исключения надеюсь. Я надеюсь на резкое увеличение конкуренции среди существующей категории, которая называется «молодые актеры».

Наверно, потому, что сейчас их хватает. А когда будет очевидно не хватать, тогда, естественно, возникнет проблема. А взять впрок – это неверно. Это называется: приблизить созревший плод к линии, производящей сухофрукты.

«Ребята из Питера»

В конце 2001 года я поехал в Санкт-Петербург, где в Театре имени Ленсовета посмотрел спектакль Юрия Бутусова «В ожидании Годо» по пьесе Сэмюэля Беккета. Впечатлившись этим спектаклем, я пригласил на работу в Художественный театр сразу двух актеров: Константина Хабенского и Михаила Пореченкова. «Утиная охота», для участия в которой я их и позвал, была для меня очень важным спектаклем, поскольку я последовательно внедряю на сцене драматургию Александра Вампилова всеми доступными мне средствами. Через несколько лет к двум этим, на мой взгляд, очень талантливым и одаренным выпускникам курса известного педагога СПбГАТИ (бывшего ЛГИТМиКа) Вениамина Фильштинского присоединился третий, не менее одаренный их однокашник и еще один участник «Годо» Михаил Трухин. По предложению Бутусова он был приглашен на заглавную роль в спектакль «Гамлет», который Бутусов ставил в Художественном театре в 2005 году. Трухин надежды наши вполне оправдал и вскоре после премьеры «Гамлета» был принят в труппу. Роли Клавдия и Полония отлично сыграли Константин Хабенский и Михаил Пореченков. Хабенский даже был удостоен премии «Чайка» как «лучший исполнитель отрицательной роли». И если кто-то поначалу расценивал приглашение питерских актеров как привлечение на сцену «раскрученных», медийных лиц, то именно после выхода этого этапного для МХТ спектакля и Трухину, и Хабенскому, и Пореченкову удалось занять свое, особое место в театре. Могу лишь добавить, что, к счастью или к несчастью, никакие сериалы, где они до того снимались, я никогда не видел и опирался в принятии данных кадровых решений только на собственные впечатления от их театральных работ.

Должен сказать, что приход «ребят из Питера» – харизматичных и совершенно разных – сразу же и весьма значительно укрепил труппу Художественного театра. Они привнесли в актерскую палитру средней возрастной группы свои очень важные, сильные и яркие мужские индивидуальности. У меня вызывают уважение и их профессиональная оснащенность, и их стабильно-серьезное,

дисциплинированное отношение к труду. Наши питерцы появляются на репетициях всегда вовремя и с уже выученным текстом, так что окружающие артисты невольно берут с них пример.

Сейчас, я думаю, и Хабенскому, и Пореченкову надо значительно больше работать в театре. Поэтому я однажды поддержал их желание отметить юбилей их педагога Вениамина Фильштинского, пошел в каком-то смысле на нерегулярный, необычный, что ли, поступок, предложив им сделать совместную с учителем работу. Однако, к сожалению, не сложилось.

Почему я говорю, что Хабенскому и Пореченкову надо больше работать в театре? Потому что мне кажется, что и того и другого используют в кинематографе, как года три-четыре назад использовали Женю Миронова, – в своих целях. Отжимают и отжимают их соки... Мне кажется, что работа в фильме «Белая гвардия», в отличие от одноименного спектакля, который Костя и Миша играют на нашей сцене, не добавила им художественной радости.

В театре они бы смогли сыграть очень многое. Костя – шекспировского Ричарда III и Эрика XIV в пьесе Стриндберга, Миша – Федю Протасова в пьесе Льва Толстого «Живой труп» и Джорджа в «Кто боится Вирджинии Вульф?» Эдварда Олби.

Меня радует постоянно развивающийся Миша Трухин, превратившийся в замечательного характерного артиста, с каждой ролью наращивающего темпы своего профессионального роста.

Недавно я пригласил в Художественный театр еще двоих выпускников ЛГИТМиКа: Евгения Дятлова на роль Свидригайлова в спектакле «Преступление и наказание» и Алексея Девотченко на роль Обольянинова в спектакле «Зойкина квартира», что является еще одним подтверждением успешности школы актерского искусства нашей Северной Пальмиры.

Фонтанирующая энергетика «VIP-лимиты»

Помимо Хабенского кандидаты на роль Зилова в труппе, конечно, были, но... Они не выдерживали конкуренции.

Мои пристрастия и пристрастия Олега Николаевича при формировании труппы были разными. Я это говорю не для того, чтобы констатировать: этот способ лучше, а этот хуже. Нет. Это просто вопрос разности вкусов. В семидесятые годы Ефремов тоже начинал формировать «сборную по актерскому мастерству». Но не смог обеспечить всех работой, и это быстро закончилось. Ему надо было удовлетворять стариков, балансировать с ветеранами сцены.

Что немаловажно – многие приглашаемые мною на работу люди ехали завоевывать жизненное пространство в Москве из самых разных уголков России. Это совсем иная степень мобилизации жизненных сил. Я сам такой путь прошел. У так называемой «VIP-лимиты» энергетика другая – фонтанирующая. Когда ставка больше, чем жизнь.

В Художественном театре появлялись и появляются новые актеры. С одной стороны, это выпускники Школы-студии МХАТ, с другой – люди, приглашаемые мной из иных театров. Кто-то уходил. Таких, чтобы уходили сами, три-четыре человека. Но самое удивительное, что никто никогда не судился с кризисным менеджером, что, по всей вероятности, говорит о том, что люди эти понимали серьезность мотивации человека, предлагающего им покинуть работу.

Кстати, я считаю, что одна из самых бессмысленных и вредных для театра глав нашего трудового законодательства – глава об увольнении. Уволить из театра можно за нарушение дисциплины, за преступление – убийство, воровство и прочее, предусмотренное Уголовным и Трудовым кодексами, а за очевидное несоответствие уровня способностей требуемому уровню мастерства – за это вроде как увольнять не полагается. Но ведь это абсурд – содержать бесталанных актеров или тех, кто предпочитает в театре числиться, но не работать. Поэтому мы создали в Художественном театре контрактную систему, и она, при всем своем несовершенстве, была принята и актерами, и администрацией театра. Если за те годы, что я возглавляю театр, никто из уволенных артистов, как я уже говорил, со

мной не судился, а возможности для этого в контрактах заложены, наверное, это свидетельствует о ясном понимании того, по каким причинам сотрудники театра выводились за штат. Увольнять людей трудно, но необходимо – во благо театра, а иногда и во благо того, с кем приходится расставаться. Бывало так, что вчерашние выпускники Школы-студии и прочих театральных вузов, считавшиеся «звездами» своих курсов, будучи принятыми в театр, вдруг успокаивались, складывали крылья, впадали в пассивное созерцание и стремительно теряли форму, как рабочую, так и физическую. При том, что я стараюсь обеспечивать актеров работой, то есть даю возможность себя проявить. Расторжение отношений с театром дает этим людям шанс задуматься, встрепенуться и обрести себя в другом театре, в кинематографе, возможно, в другой профессии. И все же расставаться всегда трудно, тем более осознавая все несовершенство имеющейся системы социальной защиты актера. Для меня совершенно неочевидны смысл и польза существования нынешнего Союза театральных деятелей. Думаю, что скоро должно возникнуть какое-либо новое профессиональное объединение театральных работников, ибо проблемы нынешнего очевидны.

Саратовский «засадный полк»

Вторым моим «засадным полком» (по аналогии с названием объединения, которым командовал безудельный князь Боброк-Волынский) после артистов Подвала стали мои земляки.

Саратовцы возникли в моей профессиональной жизни именно потому, что я знал возможности этих людей. На протяжении долгого времени я интересовался их судьбами, радовался их успехам и победам. Это называется «накапливание объема информации о приглашаемом на работу специалисте». Сергея Сосновского и Владимира Краснова я пригласил в труппу Художественного театра, проникнувшись их творчеством в театрах Саратова – ТЮЗе и Театре драмы имени Слонова.

История их прихода в Художественный театр похожа на историю Гарика Леонтьева. Когда я звал его, я прекрасно понимал его возможности, и надеюсь, что он будет еще и еще открываться для зрителя. То же я знаю и про этих людей.

При всем своем большом таланте Сосновский, если бы он оставался в Саратове... Ну и был бы таким регионально знаменитым артистом. Но сейчас он просто поражает своей ролью в пьесе МакДонаха «Человек-подушка», где соединились и чрезвычайность пьесы, и чрезвычайность режиссера. А работа Сосновского в спектакле Подвала «Старший сын»! За последние несколько лет Сарафанов в его исполнении – одна из самых сильных театральных ролей. А его Призрак в «Гамлете»... Работы Сосновского есть радость для народа, работающего и в Подвале, и в МХТ.

Про Краснова я могу сказать, что это один из тех случаев, когда мой «земеля» не только оказался в нужное время в нужном месте, но и принес с собой особую тщательность в исполнении своих служебных обязанностей. Он совестливый русский актер, относящийся с любовью к своей профессии и не потерявший способность получать радость от занятия ею.

Мы из одного кружка, и я помню, как он мальчиком играл на сцене. Но рассказы о нашей общей юности, о наших дебютных шагах тут ни при чем. Нет. Я звал профессионалов – и получал

профессионалов в МХТ, где они совершенствовали свое умение уже на моих глазах.

Присутствие в труппе Художественного театра выходцев из Саратова, их конкретные, очень сильные работы являются еще одним свидетельством того, что в городе на Волге театральное ремесло хорошо развито и весьма ценится любителями театра. И что профессиональная планка актеров из этого города достаточно высока.

Зову тех, в чьем таланте уверен

Актера Дмитрия Назарова я знал по работам в Малом театре, приглядывался к тому, что он делал в Театре Армии, и в конце концов пригласил его в наш коллектив. Не все роли Назарова были мне одинаково по душе, но я видел его потенциальные возможности. И мне кажется, я стараюсь давать ему шансы поворачиваться гранями, которых окружающие в нем до сих пор еще не видели. Это не Отелло, не Сатин, но что-то другое – Самойленко, Счастливцев, Лемм... Это закономерность.

Я позвал в труппу Бориса Плотникова, любя его по работам в том же Театре Армии.

Ольга Яковлева, любимая мною издавна, одна из чудеснейших моих партнерш по спектаклям в Театре на улице Чаплыгина, также органично влилась в труппу. Она, как говорится, была поддержана мною в момент ее жизненной беды. Когда ушел из жизни Анатолий Васильевич Эфрос, Оля какое-то время жила во Франции и, вернувшись обратно, была принята, кажется, в Театр Маяковского, но оказалась невостребованной... Точнее, люди из этого театра не желали видеть ее уникальность. То есть не желали искать то, что, кроме нее, никто не мог бы сыграть. А у меня такое свойство есть, как мне кажется.

И потом, она лет на десять меня младше. Она была совсем девочкой, когда играла в «Снимается кино», – обворожительной и невероятно притягательной. Поэтому с моей стороны это был своего рода протест: нет, я не дам предать ее уникальные качества забвению! Наверное, это такая моя полемическая черта.

И все равно. По большому счету, я приглашал в труппу людей, близких мне человечески, при наличии дарования, конечно. Оля, Боря Плотников, Назаров, ребята из Питера... Ребята из Питера, которых «румяные критики» почему-то называли «командой телевизионных звезд, пришедших поднимать сборы». Но ведь сборы поднялись до них. И обсуждать это как-то неловко.

Я брал талантливых людей, у которых в тот момент не было своего театрального дома и которые, как мне казалось, должны были

пуститься во все тяжкие и по городам и весям зарабатывать американские рубли для достойной жизни. А когда я их пригласил, это оказалось удивительно к месту...

Попадающие точно в цель

Из «Современника» пришли к нам дорогие мои артисты и педагоги Школы-студии МХАТ: Алла Покровская, уже упомянутый Авангард Леонтьев, Валерий Хлевинский. Это было весьма значимым приобретением для труппы.

Ирина Пегова пришла из Мастерской Петра Фоменко.

Ира Пегова – это что-то совсем особенное, нежное... Она ведь намного младше меня – лет на сорок-пятьдесят, внучкой моей вполне могла бы быть...

Впервые я увидел Пегову в дипломном спектакле РАТИ-ГИТИСа «Фро» по рассказу Андрея Платонова и сильно был впечатлен. Ира показалась мне человеком огромного жизнелюбия и огромного жизнеутверждающего женского начала. Вопреки всему – социализму, капитализму, еще чему-то... Она пришла в мой кабинет в Камергерском, потому что собиралась поступать в Художественный театр. Но затем, поехав на гастроли с Мастерской Петра Фоменко, осталась работать там... А я в частном разговоре предрек ей бесперспективность этого сотрудничества – из-за плотности грядок, высаживаемых в Мастерской. «Квадратно-гнездовой способ», которым были засеяны те грядки, давал уж слишком частокольный урожай: сестры Ксения и Полина Кутеповы, Галина Тюнина, Мадлен Джабраилова, Полина Агуреева... А Пегова, это вольнолюбивое и жизнелюбивое создание, как мне казалось, не будет востребована Фоменко... Ни легкого дыхания, столь любимого в этом театре, ни душевного такого диминуэндо... Оно ведь не всегда приводит к выигрышу, строго говоря. Хотя спектакль «Три сестры»!!!

Она действительно оказалась не ко двору у Фоменко. Не то чтобы по таланту, нет. По особенностям жизнелюбия и жизнеутверждения. Она не смиряла себя ни в каких ролях, которые играла. Отовсюду торчали ее нереализованные возможности, поэтому в тот момент, на том этапе развития и поступательного движения театра она как-то выпадала. В свое время обо мне была статья, которая называлась что-то вроде «Кисть и краски». Так вот, у Фоменко она была невостребованной краской.

Я доволен сочетанием работ Пеговой в подвальном театре и в МХТ. Но если бы не было ее работ в Подвале, я бы, может быть, даже растревожился бы. Ее работа в «Коньке-Горбунке» при всей незатейливости структуры такая... дышащая... Пегова – это такой энерго-вулканический субъект. Разве роль Царь-девицы написана так, как она ее играет? Нет. Там написано достаточно схематически, но играет она ее так, что зрителя не оставляет волнение и после спектакля.

Пришли Марина Голуб, Анатолий Белый, Юра Чурсин – их привел в театр режиссер Кирилл Серебренников, а Наташу Швеца и Диму Дюжева – Женя Писарев. Юра Чурсин не много играл в том театре, где работал. Возможно, он и перешел к нам, потому что играл там мало и, наверно, это было ему не слишком интересно. А тут он встал на ноги, повернулся раз, повернулся два и стал очень востребован в результате. В том числе и в кино.

Чем мне симпатичны все эти люди? Талантом. И профессиональным попаданием точно в цель.

А я предчувствовал эту трогательно-прелестную ломкость и хрупкость в «Примадоннах» у Наташи Швеца. Не будь ее, это было бы не то чтобы совсем кассовое зрелище, но такое... совсем... театральное. А она для меня – искупление этой затеи. Потому что я и не знаю, кто в Москве из нынешнего ансамбля может сыграть таким образом... Она в каком-то смысле изысканна. По крайней мере я так ее воспринимаю. И в сочетании с тем же Белым в лучших его проявлениях... Там ведь он не один играет – Игорь Верник, Сережка Угрюмов.

К сожалению, сейчас жанром владеет ничтожно малое количество представителей театрального содружества. В моем понимании жанром владели Фаина Георгиевна Раневская, Грибов, Вера Николаевна Попова, Кторов, Топорков, Евстигнеев... И вот этим жанром владеет Швеца – хочу сказать об этом со всею определенностью. Вот не было бы ее, наверно, я не ходил бы на этот спектакль несколько раз.

А Толя Белый... Я думаю, у каждого актера по-разному наступает зрелость. Впервые я увидел его в спектакле Кирилла Серебренникова «Откровенные полароидные снимки», поставленном в Театре им. А.С. Пушкина, и мне показалось, что это тот артист, который просто необходим труппе МХТ. Ведь возможности актера – это твоя

способность удивляться ему. Когда удивляешься какому-то конкретному проявлению его таланта, у тебя рождается безумная мысль: «А если вот так еще? Если по-другому?» Хотя я и не режиссер, но от этого мои восторги или мои прозрения становятся не менее интересными.

Изначально, только появившись в Художественном театре, Анатолий Белый оказался большим тружеником, активно умножающим свой потенциал, что было очень хорошо заметно. За десять лет Толя сыграл и Шервинского в «Белой гвардии», и Лаевского в «Дуэли», и Райского в «Обрыве», и Короля Лира, и булгаковского Мастера, и Тригорина, и главную роль в «Человеке-подушке». Сейчас как раз наступила пора его актерской зрелости. Белый окончательно сформировался и раскрылся как мощный, внятный герой, серьезный драматический артист, способный играть разнообразно, самоотверженно и много.

Все, кого я перечислил, много и хорошо играют. Они до странности неуспокоенные люди. Они все время «взыскуют», несмотря на материальную удовлетворенность.

«Почувствуйте разницу»

В течение первого антикризисного сезона зарплата актеров увеличилась если не на порядок, то где-то близко к этому. «Почувствуйте разницу» – как говорилось в одной известной рекламе.

А сейчас система вознаграждения у нас простая: наибольшие деньги за истекший период получают те люди, которые наибольшим образом способствовали сборам этого месяца. Реализация этого взгляда на вещи упростила понимание – кто есть кто. Средняя оплата труда артиста МХТ, учитывая тринадцатую зарплату, вполне сопоставима с зарплатой в муниципальных театрах Европы. Достичь этой цифры входило в мои планы.

В Художественном театре создана и работает весьма солидная система, обеспечивающая решение вопросов здравоохранения и социальной поддержки сотрудников театра. Люди получают существенную материальную помощь и на лечение, и на детей (соответственно их количеству), и ко дню рождения, и так далее и тому подобное.

Можно себе представить, что, например, к Георгию Александровичу Товстоногову приходили люди и просили устроить ребенка в детский сад? Нет, нельзя. Даже к Олегу Николаевичу нельзя было с этим прийти. А ко мне можно. Но не потому, что мне нравится этим заниматься, – это порой совершенно непреодолимое для молодых родителей обстоятельство идиотического течения нашей жизни. И в том случае, если у меня есть хоть один шанс, что я сделаю это, я это делаю, вот и все. В этом нет ни героизма, ни поддержки ореола вокруг моей головы. Мне просто нравится помогать людям.

Но и это еще не все. Я придумал довольно простое средство, чтобы напомнить людям, что наша организация – не просто станкопрокатный завод или завод малолитражных автомобилей, а все-таки театральный дом. К праздникам на деньги, которые дают мне богатые люди, просто будучи моими личными друзьями и поклонниками, мы стали раздавать работникам от лица театра так называемые бесплатные «продуктовые наборы»: колбасу, шпроты, баночку икры, водку, еще что-то... Это повергло людей в глубокое

раздумье: чего же он потребует взамен? Взамен мне, собственно, ничего не требовалось, потому что я питался нормально, зарабатывал прилично – ставил довольно много за границей, да к тому же в кино снимался.

Заметив однажды, что артисты, которые служат в одной труппе, в силу особенностей своего графика частенько знакомятся друг с другом лично году этак на пятом совместной работы, мы придумали проводить праздники, застолья, на которые приглашаются все. Обычно это бывает дважды в год: на старый Новый год и в конце театрального сезона.

«Во многих мудрости много печали...»

Мартиролог ушедших за двенадцать лет актеров Художественного театра содержит дорогие мне имена.

Сережа Сазонтьев был в какой-то степени моим учеником. После того, как в 1961 году я сделал в «Современнике» спектакль «Белоснежка и семь гномов», я ставил «Женитьбу» Гоголя на том студийном курсе, который был плохо набран и плохо обучен в «Современнике». Но Сережа, что называется, «зацепился» тогда. Он долгое время был актером «Современника», активно помогал мне в работе с моими студийцами с самого начала – с 1974 года.

Фамилии ушедших одна другой звонче: и Володя Кашпур, и Владлен Давыдов, и мои погодки – Слава Невинный, с которым мы вместе входили в кино, Ия Сергеевна Саввина, Таня Лаврова. Это бесценные потери. По несколько слов о каждом из них не скажешь.

Я лишь коснусь темы судеб актеров нашего поколения в Художественном театре. Мы очень долгое время оставались молодыми, потому что во МХАТе «старики» держались кучно, прочно, не допуская вперед даже предыдущее поколение – Влада Давыдова, Костю Градополова, Алешу Покровского. Мне было легче, я-то прорыв уже совершил – киноролью мальчика-хулигана, порубавшего с таким трудом приобретенную мебель. Это судьба, везение, фарт. А эти вот ребята с очень и очень большим трудом прокладывали себе путь на авансцену.

Вообще условия для попадания на орбиту во МХАТе в те времена были нелегкими. Как пел Утесов, «шли мы дни и ночи, трудно было очень, но баранку не бросал шофер...»

После смерти Николая Павловича Хмелева во МХАТе наступило междуцарствие, потом, когда я заканчивал Школу-студию, главным режиссером какое-то время был Михаил Николаевич Кедров, потом была художественная коллегия из четырех человек: Кедрова, Станицына, Ливанова и Володи Богомолова, вроде как представителя следующего поколения. Если троим было по шестьдесят, то Володе Богомолу – ближе к сорока. Но не только названные мною

«старики»-мхатовцы, но и Массальский, Ершов, Орлов и так далее – они держали оборону непробиваемую.

Когда Василий Осипович Топорков, мой учитель, спросил Кедрова: «Ну, вы хотите брать Табакова в труппу... А что он будет тут делать?» – тот ответил: «Ну-у, не знаю... Может, он что-нибудь сыграет... Федотика или Родэ в “Трех сестрах”... А через год-два, может, сыграет Керубино...» На что мой учитель сказал: «Не-ет, он не пойдет сюда...» Это уже было знанием «местных условий игры».

Леня Харитонов сыграл в годы «оттепели» в спектакле по пьесе Раздольского «Сокольники». Но он сыграл одну роль – и все... Ефремов ушел против своей воли в Центральный детский театр. Да и Олега Борисова во МХАТ не взяли.

Нет, тут вообще с дарованиями обходились странновато. Роли молодых персонажей играли люди в возрасте. Из женщин только Таня Лаврова довольно рано сыграла Нину Заречную, а потом была занята в каких-то переводных пьесах.

Это был даже не застой МХАТа, а настоящий «залеж»... Трудно передаваемая незаинтересованность в поиске молодых талантов. Думаю, я выстраивал свои дальнейшие действия с учетом этого невеселого знания. Как это говорится в Книге Экклезиаста: «Во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь».

Мысли о живом театре

Существует незыблемое триединство театральных проблем. Оно включает в себя, во-первых, смысл, то есть репертуар, литературу. Во-вторых, необходимость наличия актеров особой школы, склонных к живому восприятию окружающего мира и адекватной реакции на этот окружающий мир (на театральном сленге это называется «живой актер, способный воспроизводить на сцене живую жизнь человеческого духа здесь, сейчас, в данных предлагаемых обстоятельствах»). И наконец третье – это режиссура. Но режиссура, не просто рассказывающая о своем даровании, не устраивающая, так сказать, exhibition на театральной сцене, а режиссура корневая, серьезно относящаяся к литературе, драматургии, нуждающаяся в живом актере, который есть основное выразительное средство, хотя, конечно, и не единственное. Есть еще художник спектакля, пространственное решение... И это триединство проблем стоит перед каждым театром, уважающим себя и отдающим себе отчет в том, что он делает и зачем.

Я привлекаю к работе в Художественном театре людей, с творчеством которых я лично знаком. Не просто заманиваю их предоставляемыми возможностями, а зову людей, как мне кажется, зная, какими сторонами их нераскрытых способностей смогу воспользоваться при создании нового репертуара. Вот путь, по которому мы идем, и, конечно, не всегда получается у нас все, как задумывалось, но тем не менее я с радостью могу отметить, что действительных удач и свершений актерских у нас очевидно немало. Случаются и разочарования, которые, бывает, трансформируются и в пересмотр деловых взаимоотношений... Впрочем, особых разочарований, наверное, пока все-таки и не было.

Бытует мнение, что раньше было больше великих артистов. Я застал легендарных мхатовских «стариков», а многих моих ровесников и соратников по «Современнику» заслуженно именуют актерами с большой буквы, и, учитывая это, я смею утверждать, что и среди нынешней молодежи есть Актеры. Их, по определению, немного, но так как капитализма с человеческим лицом не бывает, выстаивать

будут только очень талантливые. В нынешних условиях значительно сложнее сохранять и отстаивать свою личность. Вокруг все время производится продукт (в особенности в кинематографе, не говоря уж о телевидении), и производящих его успешно не очень-то побуждают совершенствоваться. «Производит? Хорошо! Надо больше производить! Надо регулярно производить!» А качество – дело третье, среднее – уже хорошо. Все слишком реально и материально. А талантливое – это редкость, штучно, это не серийно и даже не мелкосерийно. И счастье, что есть такое живое дело, как театр, где талант этот еще может раскрыться и поразить, потому что настоящее живое дело требует настоящих нервов, пота и слез.

Сейчас, в 2012 году, в труппе Художественного театра девяносто два человека. Есть молодежь, есть те, кто работает в театре давно, и, конечно, не все востребованы в равной степени в силу различных причин, в том числе возраста и состояния здоровья. Но живой успешный театр имеет возможность содержать своих стариков, давая им жизнь достойную в благодарность за жизнь, отданную этому делу. Труппа и сейчас сформирована неплохо, но до конца своих полномочий я буду продолжать искать новые силы, ибо у меня есть понимание того, что это необходимо.

Есть в медицине такой термин – процесс диспансеризации, то есть освидетельствования физиологического состояния организма. Поскольку театр – живой организм, труппа его требует перманентного пересмотра. Всегда во всех многонаселенных театрах возникали градации и деления, появлялись труппы студийные, переменные, постоянные, молодежные, но причина происходящего дробления всегда одна и та же – люди, приходящие работать в театр, в эту зону повышенного социального риска, никогда не могут быть уверены в завтрашнем дне. Все приходят за Синей птицей, но многие в силу различных причин покидают театр «на щите». И это тоже неотъемлемая особенность профессии. Зона повышенного риска – именно об этом предупреждаю я своих учеников в первые же дни наших занятий. Новобранцы должны знать, куда они идут.

Я думаю, для зрителя по-прежнему чрезвычайно важна желанность встречи с именно этими актерскими лицами. Кажется, мне удалось составить такую иконографию в Художественном театре...

Если иду по Портретному фойе, не по тому, где висят лица ушедших, а по «барабану», то есть по фойе, окружающему зрительный зал, то про себя отмечаю: я бы и сам хотел это лицо увидеть, и это, и это.

Понимаю, что труппа сформирована, может быть, неидеально. Проблема коллекционирования периодически кажется разрешенной, а через некоторое время оказывается, что она наличествует и снова продолжает заботить меня, и я снова продолжаю искать новые дарования.

«Тащат» или «толкают» репертуар вперед не только старые и зрелые актеры, но и приходящие, нарождающиеся, молодые.

Можно с уважением и благодарностью говорить и об Ольге Барнет, ставшей знаменитой актрисой. При всей ее прелестной иронии она человек пробующий, ломающий свои стереотипы. Она становится все смелее и смелее в своих пробах. По-моему, это замечательно.

Много и успешно работает Ксения Лаврова-Глинка. Трудится Нина Гуляева, наш ветеран и, по сути дела, одна из матриархов Художественного театра. Мне кажется, очень к высокому овладению профессией пришла Женья Добровольская. Я обязательно хочу сказать слова удивления дарованиям и Яны Колесниченко, и Светланы Колпаковой, и Кристины Бабушкиной, и Дарьи Мороз, и Юлии Чебаковой. И об Алексее Кравченко, пришедшем в труппу Художественного театра из кино, и о Федоре Лаврове, перешедшем к нам из БДТ, и об актерах, поступивших из студий, которые я готовил для русских драматических театров Таллина и Риги. Оттуда пришли актеры и в Подвал, и в МХТ: Яна Сексте, Алена Лаптева, Ростислав Лаврентьев, Олег Мазуров.

Люди, за работами которых мне всегда интересно наблюдать, – Наталья Тенякова, Николай Чиндяйкин, Валерий Хлевинский, Александр Семчев, Валерий Трошин, Павел Ващилин, и совсем молодые – Виктор Хориняк, Андрей Бурковский, Ксения Теплова, Игорь Хрипунов и Даша Юрская.

Что касается меня самого, могу сказать определенно: пятьдесят шесть лет, посвященные мною актерскому мастерству, не только не отвратили меня от занятия профессией, но даже укрепили меня в сознании ее нужности для людей. Примеры тому приводить, думаю, не стоит – ход рассуждений на эту тему нередко превращается в

кликушество. Как говорил Сатин, «не в этом дело, Барон, не в этом дело...»

Есть и еще один момент, которого я коснусь лишь немного.

Да, в Художественном театре хорошая система здравоохранения и социальной поддержки, но бывает так, что молодые актеры МХТ отказываются от выигрышных театральных ролей, потому что хотят активно сниматься в кино и много зарабатывать. Капитализм является одной из самых несправедливых с точки зрения распределения благ форм человеческого общежития, но, перефразируя Уинстона Черчилля, можно сказать, что «ничего лучшего человечество еще не придумало». Когда подобное случается сейчас, то это, наверное, признак культуры – меньшей или большей. Однозначного решения тут не примешь.

Соотношение личных интересов и интересов дела изменилось.

Модель «театр-дом» является самой высокой нравственной планкой для русского актера. Я далек от мысли, что театр – это храм, но потребность русского зрителя в театре, конечно, происходит из этого слоя чувств... Из сострадания. Лучшие спектакли театра, из тех, что я видел в жизни, как раз об этом и говорили, вызывая во мне живое сострадание. До сих пор я помню, как в спектакле «Три сестры» Алла Константиновна Тарасова произносила «трам-там-там», и Болдуман вторил ей: «трам-там».

Зачем закрывать спектакли

Снимать с репертуара спектакли, в том числе и только что созданные, – дело довольно серьезное и довольно поганое, требующее профессиональной честности и определенного человеческого мужества.

Когда-то вся наша советская театральная жизнь держалась на запретах. Приходили товарищи из Управления культуры или Министерства культуры, смотрели в пустом зале прогон спектакля, делали замечания, которые надо было обязательно учитывать. Идиотизм замечаний не обсуждался. Так была устроена жизнь. Количеством закрытых спектаклей иногда измерялось положение театра в обществе и государстве. Закрытый спектакль считался своего рода наградой художнику, свидетельством его гражданской зрелости и чести. Так и жили: мы ставили – они закрывали. И вот произошел переворот. Цензуру отменили, никто не приходит «принимать» спектакль, никто ничего не запрещает. Что ж тут делать, как теперь измерять и оценивать таланты?

Функции власти поменялись. Общественные партийные и профсоюзные советы также попали под сокращение (во всяком случае, в МХТ, когда мне пришлось встать во главе театра). С того момента мне самому нужно было решать этот самый вопрос: достоин тот или иной спектакль сценической жизни или не достоин? Не с точки зрения советской власти, а просто по совести. Не чьей-то вообще, а вот лично моей совести – актера, который за полвека много чего повидал и научился отличать живое от подделки. Я слышал, как говорили: «Табаков закрыл в МХТ больше спектаклей, чем вся советская власть за семьдесят лет». Не считал и знаю только одно: закрывал я эти спектакли по одной-единственной причине – из уважения к зрителям. Смотришь иногда какое-нибудь занудство или разухабистую ерунду и думаешь: «Это ж нельзя продавать за деньги!» Если спектакль Художественного театра не обеспечен актерскими работами, хотя бы одной, его выпускать нельзя. Потому и не увидел зритель работ многих моих друзей и товарищей по цеху. Обиделись ли они? Наверное. Но с большинством из них я сохранил человеческие

отношения. Ведь каждый в этой ситуации понимал, что я защищаю не власть, а доброе имя Художественного театра. И потом, я исходил из того, что если спектакль не получился на этот раз, то получится в другой. Важно задать планку художественным отношениям. И не раз получалось, что тот или иной режиссер-неудачник возвращался и делал новый, весьма успешный спектакль на одной из трех сцен МХТ.

Так я осваивал искусство руководства театром в постсоветских условиях. Полагаясь исключительно на свои силы, как учил нас товарищ Ким Ир Сен, руководствуясь идеями чучхе.

Заккрытие новых спектаклей всегда происходит по разным причинам.

Мне представляется весьма жизнеспособной идея постепенного возрождения великих спектаклей, составлявших когда-то славу и гордость Художественного театра. На сегодняшний день в МХТ с успехом реализована постановка нескольких пьес из старого мхатовского репертуара, имеются подобные планы и на ближайшее будущее. Однако первой из закрытых мною работ оказался именно такой «возрождаемый» спектакль – «Горячее сердце» по пьесе Александра Николаевича Островского. Талантливый режиссер Евгений Каменькович, сильный актерский состав, интересный замысел пространственно-декорационного решения, но... В работе над живым и развивающимся спектаклем обязательно случается так, что кто-то один вдруг прорывается вперед, и тогда в «пролом» за ним устремляются все остальные. Увы, в «Горячем сердце» не оказалось ни одного такого прорыва и ни одного «пролома», куда можно было бы устремляться. Никакие попытки изменить спектакль к лучшему, внести в его ткань живые ноты не помогали, и мне пришлось его закрыть.

История так и не вышедших на зрителя спектаклей «Я пришел» и «Свадьба Кречинского» довольно поучительна. Началась она с того, что в 2004 году я прочитал пьесу современного белорусского драматурга Николая Халезина «Я пришел», показавшуюся мне весьма интересной для постановки именно в Художественном театре, которому всегда, начиная со времен его основания, было свойственно тяготение к современной драматургии. Незадолго до этого я увидел в Малом театре понравившуюся мне работу режиссера из Новосибирска Сергея Афанасьева, которого я и позвал ставить

спектакль. Собралась очень удачная актерская команда, на главную роль был приглашен Леонид Ярмольник, начались репетиции. Однако через некоторое время течение жизни привело работающих над спектаклем к необходимости делать... совершенно другой спектакль. С чем они ко мне и обратились. Поскольку оба были людьми славными и симпатичными, я ответил: «Ну, ладно, давайте продолжайте работу, потому что вам это интересно, потому что вы испытываете взаимный интерес друг к другу – и режиссер к актерам, и актеры к режиссеру». Так работа над современной пьесой плавно переросла в работу над пьесой Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». По прошествии четырех месяцев я три или четыре раза посмотрел практически готовый спектакль. Уже были сшиты костюмы, а для Большой сцены созданы декорации по эскизам Александра Боровского, точно воспроизводящие интерьер портретного фойе Художественного театра. Все это потребовало немалых финансовых вложений, и тем не менее спектакль пришлось закрыть. С одной стороны, потому, что работа эта к тому времени уже никому из участников не приносила никакой радости, а с другой – я не видел в ней реальной перспективы. Это была настоящая дорога в никуда.

Точно так же, несмотря на значительные затраты на сценическую реализацию, мною был изъят из репертуара спектакль по пьесе Альдо Николаи «Гамлет в остром соусе», не проживший и года.

С закрытием спектакля «Европа-Азия» получилась длинная-длинная история с заменой исполнителей, пробами каких-то совсем новых людей, но кого бы ни пробовали, результат... Как говорится в одной известной шутке, «у нас сколько ни совершенствуй механизм, в итоге все равно получается автомат Калашникова...» Но применение автомата Калашникова, например, в пищевой промышленности или в стоматологии может кончиться для человека очень болезненно. И я решил не рисковать.

Грустным было закрытие спектакля «Перезагрузка». Люди, собравшиеся работать над этим спектаклем, видимо, с самого начала должны были отказаться от этого – слишком уж очевидной была разность их «групп крови». К сожалению, в театре мало бывает людей, способных сказать «не могу» или «делайте со мной что хотите, но я этого делать не стану». Вполне решаемые драматургические задачи отзвука в сердцах так и не нашли.

Хотя закрытых спектаклей было немало, никакие из них мне не хочется вспоминать. И ничто не вызывает ощущения потери. А раз так, значит, все это было сделано разумно. Безо всякой драмы, безо всякой, как говорится, неврастении и проявлений Зевса-громовержца. Прокат в репертуаре посредственного спектакля наносит репутации театра огромный вред. А когда еще рядом с посредственными спектаклями в репертуаре существуют спектакли хорошие, настоящие, то и амплитуда колебания зрительского мнения о театре получается очень большой. Логика у людей такая: «Зачем же они нам это показывают, мы же знаем, что они могут делать все совсем по-другому...» В театре такие номера не проходят бесследно.

Больше не академический

Здесь я хочу сделать небольшое, но необходимое отступление.

В 2004 году я убрал из названия Художественного театра слово «академический». Объяснение тому очень простое. Применительно к театру это звучало либо бессмысленно, либо развращающе-разлагающе. Слово «академический» было придано Художественному театру советской властью после национализации. Словечко прикрывало суть нового положения Художественного театра, ставшего зависимым от власти и новой идеологии. Десятилетиями власть насаждала внутри Художественного театра ощущение исключительности, особых доверительных отношений с властью. Власть развращала некоторых актеров Художественного театра своей особой лаской. И все лакировалось вывеской академического театра.

Все это было, на мой взгляд, ложью. Поэтому я счел честным и правильным от этого отказаться. Никого не спрашивая, просто снял. Изъял это слово из афиш. И МХАТ стал МХТ. Как в лучшие годы своей дореволюционной истории. Может быть, мы еще не вправе носить это гордое имя, но, надеюсь, находимся на пути к этому.

Эпоха экономической стабильности

К концу четвертого сезона за исключением «полутора» спектаклей, оставшихся от старого репертуара на Большой сцене, и еще нескольких спектаклей на Малой сцене репертуар Московского Художественного театра был уже практически полностью обновлен.

Оставался спектакль, который я уже упоминал и который я люблю до сих пор, – «Чайка» в постановке Олега Николаевича Ефремова. Как я это сам ощущаю, она была поставлена в пору его романтической влюбленности, что почти зримо присутствует в этой его работе. Мы обновили декорации, сделали несколько вводов, в том числе Женя Миронов замечательно сыграл роль Треплева.

Работа режиссера Юрия Ивановича Еремина «Последняя жертва», вышедшая в середине сезона 2003/04, оказалась довольно важной и жизнеспособной. В свое время эта пьеса Александра Николаевича Островского, где играли Москвин и Тарасова, уже входила в репертуар Художественного театра и была запечатлена на скрижалях славной театральной истории. Как ни странно, «Последняя жертва» живет до сих пор и по-прежнему собирает полные зрительные залы.

На спектакль Сергея Женовача «Владимир третьей степени» в Мастерской Петра Фоменко я даже некогда писал рецензию, ибо был тронут серьезностью, смелостью и риском его подхода к гоголевскому первоисточнику. И поставленная им в 2004 году «Белая гвардия» по роману Михаила Булгакова стала одним из лучших наших спектаклей. Это очень честная, строгая и с редкой нежностью и любовью к Булгакову сделанная работа, в которой есть отличные актерские работы: и у Михаила Пореченкова, и у Александра Семчева, и у Константина Хабенского, и у Натальи Рогожкиной.

В течение 2004–2005 годов Кирилл Серебренников поставил в МХТ сразу три пьесы: «Мещане», «Изображая жертву» и «Лес». В «Мещанах» по пьесе Алексея Максимовича Горького получились отличные актерские работы Андрея Мягкова, Аллы Покровской, Жени Добровольской и Кристины Бабушкиной, тогда только что пришедшей в театр.

Соглашаясь на постановку новой пьесы братьев Пресняковых «Изображая жертву», я сознательно пошел на риск. Сцена, где звучит монолог капитана милиции, которого отлично играет Виталий Хаев, содержит ненормативную лексику. Но именно в этом эпизоде ее употребление оказывается оправданным, потому что так выражается вопль души человека, возмущенного легкостью, с которой было совершено беспричинное убийство. Должен сказать, что риск себя оправдал – после монолога капитана в зрительном зале не остается равнодушных, не задетых его страданием людей. Кто плачет, кто смеется, но реагируют все. Спектакль вызывает живой зрительский интерес и после того, как на экраны вышел одноименный фильм.

Дорогой моему сердцу спектакль «Лес» по комедии Александра Островского наполнен остроумными режиссерскими решениями, прекрасными работами Натальи Теняковой, Юры Чурсина, Авангарда Леонтьева, Дмитрия Назарова, Жени Добровольской и пользуется спросом у зрителей, жаждущих на три с половиной часа, пока длится действие, забыть обо всем и погрузиться в талантливо выстроенный Серебренниковым мир.

Рената Литвинова

В 2004 году Адольф Шапиро поставил «Вишневый сад» по пьесе Антона Павловича Чехова. На роль Раневской была приглашена Рената Литвинова.

Рената Литвинова – тот странный единичный случай, когда мои кинематографические впечатления переплавились в организационные кадровые театральные поступки. Можно, конечно, отнести разгадку этой истории к тому, что мама Ренаты работает врачом в Художественном театре, но это отнюдь не объясняет истинную природу моего поступка. Скорее, все дело в удивлении, которое я впервые испытал в 1997 году на фильме Киры Муратовой «Три истории» на «Кинотавре», где я был членом жюри и инициатором присуждения специального приза этому фильму... Это было явление не просто выпадающее, а разрушающее общепринятые нормы поведения человека в кадре. Когда все то же самое сделал бы неважно кто – монтажник-высотник или шекспировский могильщик, то это было бы объяснимо, если это делается одноразово. Но потом этот же человек, я имею в виду Ренату Литвинову, и в следующем фильме Киры Муратовой вдруг стал жить так же убедительно и снова совершенно отважно дерзать от первого лица...

Вот это обстоятельство «неследования» общепринятым стереотипам поведения в кадре и привело меня к тому, что на роль Любви Андреевны Раневской в готовящемся спектакле «Вишневый сад» по Антону Павловичу Чехову в постановке Адольфа Шапиро мною была приглашена Рената Литвинова. Станным образом, не изменяя автору и все время следуя опять-таки разрушению стереотипных представлений, она знает, как надо играть Раневскую или как надо играть в спектакле «Шага», который поставила Мари-Луиза Бишофберже в 2011 году. И везде Рената поет свою песню. Свою. Не выпадая из смысла происходящего и пытаясь посылить решать задачи, которые ставит перед ней режиссура. Рената может нравиться, может не нравиться, мне лично это нравится очень, поэтому я продолжаю сотрудничество с нею.

В начале сезона 2012/13 Мари-Луиза Бишофберже поставила еще один спектакль в МХТ по Агате Кристи, куда была приглашена Рената Литвинова. Это уже третья ее роль в Художественном театре. Я думаю, что все это свидетельствует также о том, что и ей не чужда и небезынтересна вот эта странная наша среда, которая имеет название «театр» – Рената все-таки по образованию своему кинематографический человек. И успешный писатель. Это все, что называется, данность. Но она умудряется и другими ремеслами заниматься профессионально.

С кем бы поточнее сравнить Ренату... Ну вот если в многонациональной России встречаются такие дикие феномены, как ханты, манси, эвенки, то Рената Литвинова – вот такой «малочисленный народ» в нашем театральном департаменте.

Тадаси Судзуки

Продолжая развивать международные связи, а на тот момент мне приходилось много работать в Японии, я пригласил к сотрудничеству с Художественным театром моего коллегу Тадаси Судзуки, всемирно известного японского режиссера и театрального теоретика-концептуалиста, поборника так называемого «универсального театра», преодолевающего национальные и культурные барьеры, основателя и руководителя Театра Судзуки в Тоге. Тадаси дважды увозил всю творческую бригаду Художественного театра под организационным предводительством Ольги Семеновны Хенкиной к себе в Японию, в горный лагерь, который он построил сам и где он проводил репетиции спектакля по пьесе Шекспира «Король Лир» в своей уникальной адаптации с Анатолием Белым в главной роли. Московские артисты, погрузившись в мир незнакомой культуры, получили мощный импульс, активизировавший их исполнительские возможности и, безусловно, обогативший их умения. Затем эта работа продолжилась в Москве. Премьерный мхатовский спектакль был показан в Сидзуока (Шизуока) – Центре исполнительских искусств под руководством Судзуки. «Король Лир» был успешно принят зрителем и дома, в России, и во время гастролей по Стране восходящего солнца.

Судзуки представляет театр, абсолютно отличный от русского, европейского театра, по натуре является человеком исступленным в своем отношении к предмету и, конечно же, не может не вызывать у меня уважение. Глядя на Тадаси, я сознаю, что моя способность удивляться чужим талантам находится в прежней форме.

Работа приглашенного режиссера-иностранца дает и актерам, и в конечном итоге зрителям неведомую им доселе энергетику. Ну и, ко всему прочему, это свидетельство подлинного взаимного интереса профессионалов одной страны и профессионалов другой страны.

Быстрое течение

К сезону 2004/05 сложился круг режиссеров, более или менее регулярно возвращающихся и работающих с труппой МХТ. Юрий Иванович Еремин, Кирилл Серебренников, Миндаугас Карбаускис, Елена Невежина, Виктор Рыжаков, Марина Брусникина, Адольф Шапиро. Впервые на сцене МХТ дебютировал режиссер Юрий Бутусов (один из педагогов того самого знаменитого курса Вениамина Фильштинского, о котором я уже говорил) с пьесой Шекспира «Гамлет». Я позвал Бутусова после того, как он поставил в Подвале замечательный, нежнейший спектакль «Воскресение. Супер» по пьесе братьев Пресняковых.

Затем вышел очень интересный и серьезный спектакль, который создал режиссер Александр Григорян по пьесе Ричарда Калиноски «Лунное чудовище», рассказывающей историю геноцида армянского народа, совершенного в 1915 году их соседями турками.

Тогда же в репертуаре Художественного театра впервые появился дипломный спектакль, выпущенный в Школе-студии МХАТ курсом Игоря Золотовицкого и Сергея Земцова. Пьесу Володина «С любимыми не расставайтесь» поставил режиссер Виктор Рыжаков. Наверное, решение перенести именно эту студенческую работу на Новую сцену было продиктовано и моей персональной любовью к Александру Моисеевичу Володину. Спектакль идет и поныне.

Еще одной дипломной работой, вошедшей в репертуар Художественного театра в сезоне 2007/08, стала хореографическая миниатюра «Кармен. Этюды» по мотивам новеллы Проспера Мериме, поставленная Аллой Сигаловой, зав. кафедрой пластического воспитания Школы-студии МХАТ. Спектакль «Кармен. Этюды» был удостоен Гран-при XXVI Международного студенческого фестиваля ВГИК 2006 года.

Меня постоянно заботит мысль, что на сцене Художественного театра непременно должны играть пьесы мирового репертуара. Так возникли «Король Лир» и «Гамлет» Шекспира, а также вышедший в конце сезона 2006/07 спектакль «Человек-подушка» («The Pillowman») Кирилла Серебренникова. Это яркий пример того, как весьма

свободный язык театрального сочинителя Мартина МакДонаха не просто демонстрирует абсолютную свободу изъяснения, но и достаточно серьезно и глубоко исследует природу возникновения пакости в человеке по отношению к близким людям. Это, наверное, происходит вместе с потерей обществом духовного единства. В одной стране объединяющим людей началом является церковь, в другой – что-то иное... И когда духовное единство ослабевает, диву даешься – до какого же дна может прийти человек. Есть ли вообще дно у этого колодца?.. «Человек-подушка» – вещь, довольно трезво и жестко исследующая человеческий характер.

«Копенгаген»

Пожалуй, спектакль «Копенгаген» в постановке Карбаускиса стоит того, чтобы выделить его особо. Пьеса Майкла Фрейна, как и многие другие образцы английской театральной литературы хорошего стиля, представляет собой, на первый взгляд, некое семейно-дружеское повествование. Главный герой пьесы – великий немецкий физик Вернер Гейзенберг, официально работающий на Третий рейх, – является одним из изобретателей атомной бомбы. В 1941 году он приезжает с визитом в Копенгаген, в дом к моему герою – своему старшему товарищу Нильсу Бору, где тот вместе со своей женой принимает его. У трех взрослых людей появляется возможность поговорить. По сути дела, все их беседы являются поисками истины, кто и в какой степени виноват перед самим собою, перед человечеством, перед совестью, перед Богом в этом страшном деянии, которое называется изобретением атомной бомбы.

Начало жизни спектакля «Копенгаген» было очень бравурным и сопровождалось многочисленными комплиментарно-восклицательными отзывами критики. Но вот однажды, когда мы с Ольгой Барнет и Борисом Плотниковым, игравшими в спектакле Маргарет Бор и Вернера Гейзенберга, приехали на гастроли в Киев, я вышел на сцену с этим внутренним ощущением победителя, ждущего еще более высокого признания в братской стране Украине... А когда я вышел играть второй акт, то с удивлением обнаружил, что добрая треть зрительного зала отсутствует... Люди просто покинули театр, не досмотрев спектакль до конца. Тогда я впервые довольно четко понял, что необходимо ставить зрителя в известность – куда, на что, на какую литературу он идет. Во всяком случае, об этом нужно позаботиться заранее и предпринимать соответствующие шаги. Вернувшись из Киева в Москву, я распорядился закрыть верхний ярус зала Большой сцены, и театр стал продавать на спектакль «Копенгаген» те четыреста с небольшим мест, которые вместе составляют партер и амфитеатр. Должен сказать, что те же самые аншлаги (а сейчас мы уже сыграли около ста спектаклей), и признание, и настоящая взволнованность зрительного зала по окончании этого спектакля радуют и, что

называется, дорогого стоят. Именно потому, что люди знают, на что они идут, они добиваются возможности посмотреть эту историю исследования человеческой души и, наверное, бывают удовлетворены своим знакомством с этой работой.

«Пусть расцветают сто цветов...»

Дебют режиссера Евгения Писарева, одного из недавних выпускников Школы-студии МХАТ, состоялся на Большой сцене Художественного театра через шесть лет после того, как я сел в кресло руководителя. На тот момент он не только являлся актером и режиссером Театра имени Пушкина под руководством Романа Козака, но и смог очень удачно, серьезно и звонко заявить себя в весьма своеобразном коммерческом китчевом хите Кена Людвиг, который назывался «Одолжите тенора». В МХТ Писарев успешно дебютировал с пьесой того же американского комедиографа Людвиг «Примадонны».

Мне кажется, легкое, веселое, азартное дарование Жени Писарева несколько осложняется его интеллигентновоспитанным характером, из-за которого он уступает дорогу, место в троллейбусе, еще где-то и что-то. Его хорошее воспитание – не помеха; помехи возникают от тех людей, с которыми он сталкивается. Театр – жестокое место. И когда кто-то из тех людей, с которыми ты сотрудничаешь, не соответствует вложенному или не соответствует тому, что ты надеялся от него получить, надо этого человека заменять. Не извиняться и говорить «Так получилось, мы связаны работой...» и так далее, а заменять.

Я думаю, что Женино развитие требует, может быть, серьезной литературы. Пробивающей до слез, а не только приводящей к слезам от смеха. И большой работы над той литературой, которая его возбуждает.

Писарев получил от меня предложение обратиться к сказке Ершова «Конек-Горбунок». Моя любовь к Ершову началась с детства, когда я слушал, как замечательный мхатовский актер Дмитрий Николаевич Орлов читал эту сказку по радио. Последний наш фильм с Володей Храмовым, где уже я читал «Конька-Горбунка», работа на радио, пластинки – это все в прошлом, сейчас речь не об этом. Я добивался создания в Художественном театре достойного, яркого, веселого и интеллигентного спектакля для детей.

Пьеса создавалось долго: театр вел последовательную работу с братьями Пресняковыми на протяжении целого года, пока наконец на

свет не появился удовлетворяющий обе стороны вариант.

Поставленный Писаревым спектакль «Конек-Горбунок» за время господства в нашей стране «капитализма с нечеловеческим лицом» стал практически первой дорогостоящей работой Художественного театра для юного зрителя, соответствующей «стандартам первого сорта» и «хай-класса». И несмотря на то, что стоил он почти миллион долларов, спектакль оказался столь успешным, что оправдал затраты чуть ли не за полгода.

Еще один детский спектакль, но с несоизмеримо более скромным бюджетом – «Белоснежка и семь гномов», поставленный Михаилом Мироновым в сезоне 2011/12, оправдал себя даже меньше чем за три месяца.

Затем в МХТ появился молодой режиссер Антон Яковлев, сын артиста Юрия Яковлева. В сезоне 2008/09 он специально для Михаила Пореченкова поставил «Крейцерову сонату» по повести Льва Николаевича Толстого – хороший, серьезный, значительный спектакль, пользующийся настоящим зрительским успехом.

В том же сезоне Кирилл Серебренников сделал «Трехгрошовую оперу» Бертольда Брехта с Константином Хабенским в главной роли.

Безусловно, не слишком мне близкий, не слишком любимый мной автор был взят в значительной степени потому, что режиссера Серебренникова чрезвычайно занимала возможность удовлетворения чисто интеллигентского интереса к немецкому писателю и драматургу, помноженная на отчаянные выкрутасы в сценическом оформлении. Времени с момента премьеры спектакля прошло достаточно много, и я могу сказать, что спектакль занял свое место в репертуаре. Это спектакль достаточно раскованный, очень затратный, но в каких-то отдельных своих местах, безусловно, впечатляющий. Что, собственно, впоследствии и подтвердил наш психически здоровый зритель, реагируя не всегда так, как хотелось бы, но вместе с этим оставаясь довольным тем, что и он «причастился».

Подготовительный период к спектаклю «Трехгрошовая опера» был длительным. Велись переговоры с Обществом Брехта, долго не дававшим театру права на постановку. И когда меня спрашивают, почему я как художественный руководитель все же дал согласие на сценическое воплощение Брехта, я говорю, что мне довольно близка

формулировка «великого кормчего» Мао Цзедуна, говорившего: «Пусть расцветают сто цветов, пусть соперничают сто школ».

Я не могу сказать, что Серебренников занимается в этом спектакле эксгибиционизмом, нет. Он довольно смело следует своему замыслу освоения этой драматической литературы. Оно не всегда бывает победным, но тем не менее оно честно, не блефует, не выдает себя за нечто другое. Хотя, по моим ортодоксальным вкусам, вполне традиционный, чтобы не сказать ретроградный, спектакль самого Бертольда Брехта с Вольфом Кайзером в главной роли был мне в каком-то смысле милее. Может быть, потому, что я его видел первым, раньше нашего.

Сезон русской классики

Сезон 2009/10 стал в Художественном театре сезоном русской классики. Увидели свет и «Дворянское гнездо», и «Иванов», и «Обрыв», и «Женитьба», и «Васса Железнова». Я бы не стал категорично отдавать пальму первенства и влюбленности зрительного зала этим работам.

Но начать нужно все-таки с неудачи. Что бы ни происходило, театр обязан сохранять способность трезво оценивать происходящее. С одной стороны, не допуская головокружения от успехов, с другой – не предаваясь отчаянию, потому что живой театр, на мой взгляд, – это всегда езда в неизвестное.

Расскажу об откровенном поражении сезона 2009/10, катастрофическом в том смысле, что оно было столь зримым и столь очевидным для всех, что говорить об этом можно совершенно свободно. Спектакль «Иванов» режиссера Юрия Бутусова был методологическим фиаско и, главное, подтвердил лишний раз, что насилие, производимое нашей режиссурой над замечательной драматургией, может обернуться твоим же собственным поражением. Потому что классики, особенно такие (а Антон Павлович Чехов для меня самый интеллигентный и самый выдающийся русский писатель), мстят за себя жестко и недвусмысленно. Все те психофизические упражнения, которые позволил себе режиссер, в результате обернулись последовательной утратой живого интереса зрительного зала к происходящим событиям, потому что после второго самоубийства героя было ясно, что оно повторится еще и еще раз, поскольку актов четыре, и если в двух оно уже состоялось, то как всякое закономерное действие оно обязательно случится еще дважды. Вот такой немотивированный пересмотр Чехова, не добавляющий, на мой взгляд, ровно ничего к познанию смысла этой драмы, дал мне категорическое право снять спектакль с репертуара. И поставить на этом точку.

Спектакли «сезона русской классики» получились разными.

Трудно спутать методы, по которым создавался спектакль «Васса Железнова» с безвременно ушедшей в октябре 2012 года Мариной Голуб в заглавной роли – дебют на сцене Художественного театра

режиссера Льва Эренбурга. Я был очень впечатлен его спектаклем «Гроза» в Магнитогорском театре. Оправдывая все мои ожидания, примерно с этими же приемами, Лев Эренберг, он же Эренбург, расправился и с драмой Алексея Максимовича Горького. Люди рассматриваются им в минуты крайних душевных стрессов. Иногда это было стопроцентным попаданием, иногда процент попадания был несколько меньшим, что, впрочем, не убавляло ни таланта, ни энтузиазма, с которым актеры участвовали в создании этого спектакля, а впоследствии и в его жизни на сцене. Он пользуется в своей работе «этюдным методом». Некоторым актерам это не очень нравится, но Лев Борисович достаточно последовательно прививает эту технику. И создает вокруг себя какую-то команду актеров, которые его метод и понимают, и принимают. Так возник недавно в постановке Эренбурга спектакль «Преступление и наказание»: то, что казалось экспериментом в горьковской «Вассе», в спектакле по Достоевскому обрело привычные ожидаемые черты.

«Женитьба» Николая Васильевича Гоголя – это такая «юбилейная» работа, которую я позволил поставить актеру театра Игорю Золотовицкому в год его пятидесятилетия.

Спектакль «Дворянское гнездо» Марины Брусникиной является воплощением почти беспроектной истории. На моей памяти видел спектаклей, наверное, десять по этому роману Ивана Сергеевича Тургенева. Начиная с детства в Саратове, где Лизу Калитину играли артистки под сорок лет, а изображающий Лемма ходил с трудом и находился в районе восьмого десятка. Но с другой стороны, этот отчаянный выбор Марины Брусникиной (студентки Школы-студии МХАТ Яны Гладких) совершенно, конечно, себя оправдал. Лиза получилась странным существом – таким «ландышем серебристым». Уж не знаю, каково генеалогическое древо Яны Гладких, есть ли в ее пращурах дворянская кровь, но в ней, конечно, при всех недоработках и при том, что ее поначалу было плохо слышно, чистота душевная и прочее явно из имперского времени царской России.

В «Дворянском гнезде» задействованы представители всех возрастов труппы Художественного театра: Нина Гуляева, Наталия Егорова и собранные мною Назаров, Дюжев, Гладких и другие. Думаю, в настоящее время разные поколения Художественного театра в значительно большей степени говорят на одном языке, нежели это

было, скажем, десять лет тому назад. И склонный к самовыражению Дима Назаров, и не утратившая амбициозности и жизненной энергии Нина Гуляева, и по-иному открывающая свое женское очарование Наташа Егорова, да и такой Добрыня Никитич, то есть Федор Лаврецкий в исполнении Дмитрия Дюжева все-таки обрели серьезный тон. И спектакль этот для меня нежный, в лучших своих сценах не только сентиментальный, но и трогательный за душу.

Я забочусь о том, чтобы пьесы, представляющие лучшие образцы русской классической литературы, ставились в Художественном театре регулярно. Когда Василий Сигарев откликнулся на мое предложение сделать новую адаптацию, новую инсценировку романа Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина» для сезона 2011/12, автор, видимо, подразумевал, что роль Каренина буду играть я, и написал совершенно непривычную для нас вещь, содержащую какой-то совсем новый взгляд на эту тяжелую семейную драму. Сыграть мне в этом спектакле не удалось, потому что я довольно плотно был занят, но работа была сделана очень хорошо, трепетно и серьезно молодым латвийским режиссером Виестурсом Мейкшансом с Дмитрием Шевченко в роли Каренина, и, как кажется, она останется надолго в репертуаре Новой сцены. После пьесы В. Сигарева я предложил Виестурсу Мейкшансу поставить у нас на Основной сцене Сухово-Кобылина. Это и будет проверкой того, насколько наши творческие отношения с этим молодым режиссером серьезны и перспективны.

Мастера и стажеры

С участием представителей старшего поколения в Художественном театре поставлено несколько спектаклей. В 2009 году – спектакль Елены Невежиной «Дыхание жизни» Дэвида Хэйра, где заняты Наталья Тенякова и Алла Покровская, и в конце 2010 года – спектакль, созданный режиссером Владимиром Петровым, «Моя дорогая Матильда» Израэля Горовица с Ириной Мирошниченко в главной роли. Мы постоянно обсуждаем возможность появления новых спектаклей, где будет активно задействовано старшее поколение. Это организационное продолжение моего представления о порядочности и чести в адрес сотрудников театра. Мое глубокое убеждение заключается в том, что пока хороший артист в состоянии выходить на сцену, он просто обязан это делать. В этом его счастье, и только так он может ощущать дыхание жизни, получая энергетическую подпитку от зрительного зала.

При всем этом в Художественном театре не возникает вопроса о «разбухании» труппы. За те двенадцать лет, что я руковожу театром, труппа не увеличилась. Стажерская группа, которую я организовал в 2010 году во времена работы над спектаклем по Виктору Астафьеву «Прокляты и убиты», – это совсем другой вопрос и совсем другой подход к делу. Это называется «давайте мы возьмем творог, отожмем его, и, возможно, он у нас со временем превратится в дорогостоящий сыр Грюйер...» Кажется, у братьев Гримм узелок с творогом был использован героем сказки как снаряд для пращи... Сейчас, когда стажерская группа существует уже два года, у меня есть серьезная надежда, что да – заниматься этим не бессмысленно. Молодые ребята последовательно оправдывают свое пребывание в Художественном театре.

Театральная труппа коллекционируется самыми разными способами: и широкозахватным плугом, и какими-то еще насадками на комбайны и тракторы... Изобретательность и конструктивный поиск мне свойственны и в решении вопросов кадровой политики... Стажерская группа позволяет честно договориться с молодыми актерами, что их берут на определенный срок. И по истечении этого

срока театр либо расстанется с ними с благодарностью, либо примет. А вот, например, с артистом Виктором Хориняком получилось по-другому. Не успев закончить учебу и практически миновав стажерскую группу, он в конце сезона уже был переведен мною в актеры, на «отлично» исполнив роль Ивана Бездомного в спектакле «Мастер и Маргарита», которую начал репетировать, будучи студентом. Точно так же, минуя стажерскую группу, была принята и Яна Гладких, сыгравшая роль Лизы Калитиной в «Дворянском гнезде».

Молодой актер Михаил Миронов, закончивший обучение в Школе-студии МХАТ четыре года назад, уже поставил спектакль «Белоснежка и семь гномов» самостоятельно, а до этого был важным и нужным помощником на двух других спектаклях в качестве ассистента режиссера. То есть, по сути дела, рост его был очевиден и зрим для всех. Это лишний раз подтверждает, что, доверяя молодежи, театр идет на определенный риск, но вместе с этим польза от этого доверия налицо.

Я никогда и ничего не жду за свою заботу о молодых людях, но испытываю радостный подъем духа, когда вижу, как совершенствуется их профессиональное умение. И Миндаугас Карбаускис, и Константин Богомолов, и Антон Коваленко, и Василий Сенин – молодые, но уже именитые режиссеры прошли через два театра – МХТ и Театр на Чаплыгина.

Созданный в сезоне 2010/11 спектакль «Письмовник» Марины Брусникиной, я думаю, был следствием моего интереса к современному русскому писателю Михаилу Шишкину, вызванного двумя его предыдущими романами. По одному из них – «Венерин волос» – у Евгения Каменьковича получился очень хороший, настоящий спектакль. Я даже уже какой-то лютой завистью стал ему завидовать: да что ж такое, понимаете, Каменькович может, а мы не можем! Как это у Александра Трифоновича Твардовского в «Василии Теркине»: «И мутит меня мыслишка: вот он мог, а я не мог...» Нет! И мы тоже смогли, и «Письмовник» – это, может быть, не во всем совершенная, но очень искренняя в своей влюбленности в материал работа Марины Брусникиной. Это совмещается с актерскими прорывами, прежде всего у Жени Добровольской и Полины Медведевой. Там в той или иной степени есть ответы на вопрос «Как человеку человеком быть?».

Вообще литература, и в частности драматургия, для меня делится на две части: либо там рассматривается эта проблема – «Как человеку человеком быть?», либо не рассматривается. В этом смысле «Прокляты и убиты» Виктора Петровича Астафьева – это «сердца моего боль». С таким названием есть замечательный рассказ у Володи Богомолова, автора «В августе сорок четвертого». И Александр Исаевич Солженицын, и Виктор Петрович Астафьев, а их портреты висят напротив друг друга в моем кабинете, были хранителями Тайны и Веры. И от того, что они были, как говорили у нас в Саратове, «спокойней и нам жилось».

Спектакль Виктора Рыжакова по роману Виктора Астафьева «Прокляты и убиты» – это осанна положенным тридцати миллионам российских людей, которые пошли и умерли не за Ленина и не за Сталина, а за землю свою, за мать свою, за жену свою, за детей своих. Собственно, за то же, за что ушел воевать на долгие пять лет майор медицинской службы Павел Кондратьевич Табаков четвертого июля сорок первого года.

Когда Кирилл Серебренников готовил к 65-летию Победы свой широкомасштабный, но отнюдь не коммерческий проект «Реквием», я принял в нем самое активное участие. Оба раза эта большая оратория исполнялась на сцене Художественного театра, а мои друзья сделали немалые материальные вклады, для того чтобы в проекте приняли участие Российский национальный оркестр, два хора, а также весьма солидный интернациональный актерский состав.

Обо всем, что касается Второй мировой войны, лучше, чем у Миши Рощина, не скажешь: «Будь проклята война, наш звездный час...» Если нам было суждено когда-то в стране, именуемой Советским Союзом, приблизиться к высоким нравственным критериям – «человек человеку друг, товарищ и брат», то это было, конечно, только во время Великой Отечественной войны... Грустно. Но правда. И я горжусь тем, что это было в моей стране.

«Впервые на русском»

Я вижу смысл тратить энергию и деньги только на те проекты, которые приносят успех. В данном случае я говорю не о том, сколько и в каких пропорциях театр зарабатывает денег, а насколько эти проекты соответствуют душевным потребностям людей наших, потому что театр-то точно жив не хлебом единым.

Начиная с октября 2010 года Художественным театром был затеян проект, являющийся частью программы культурного обмена в рамках года Франции в России под названием «Французский театр. Впервые на русском» с участием относительно молодой группы французских режиссеров. Главной идеей проекта была «интеграция российского театрального процесса в процесс мировой с помощью соединения уникальной русской актерской школы и яркой французской драматургии и режиссуры». И пьесы, и режиссеры, участвующие в проекте, отечественному зрителю были почти неизвестны, что мы и намеревались изменить посредством реализации этой новой для МХТ идеи.

На начальном этапе, который длился три месяца, происходило чтение пьес, рассматривались режиссерские эскизы. Из всего предложенного мы выбрали две лучшие пьесы и двух лучших, на мой взгляд, французских режиссеров, предоставив им возможность сделать свои работы на Новой сцене. Это уже упомянутая мною однажды в связи с именем Ренаты Литвиновой пьеса Маргерит Дюрас «Шага» в постановке Мари-Луизы Бишофберже и «Феи» Ронана Шено, поставленные Давидом Бобе.

Проект оказался довольно важным событием не только в России, но и в жизни французского театра. По сути дела, это не прежнее «укрепление дружбы города-побратима Парижа с городом-побратимом Москвой» – это взаимный интерес профессионалов Пятой республики, которую представляет собой Франция, и капиталистического государства Россия на исходе второго десятилетия его жизни.

Мы продолжили эту работу еще в одном сезоне и также имеем некоторый художественный «улов». На Новой сцене вошла в репертуар пьеса Паскаля Ромбера «Конец любви». Паскаль Ромбер – и режиссер,

и писатель, он сделал эту работу в Париже, а Москва – первый город на мировом пути этой пьесы. Ее играют у нас Андрей Кузичев и Женя Добровольская. Не знаю, как сыграют труднейшую женскую роль в других театрах мира, но то, что делает на маленькой сцене Добровольская, мне кажется эталонным именно для русской театральной школы. Вот так развивается театр: начинается с чего-то вроде бы необязательного, а завершается тем, что становится важной частью нашего современного репертуара.

Я участвовал в этой кампании сознательно...

Сезон 2010/11 завершили две заметные премьеры.

Пьесу Евгения Гришковца и Анны Матисон «Дом» – «историю мужчины средних лет» – с Игорем Золотовицким в главной роли поставил режиссер Сергей Пускепалис.

А самым последним вышел спектакль моего доброго знакомого и талантливого кинорежиссера из Венгрии Яноша Саса «Мастер и Маргарита» по роману Михаила Булгакова. За двенадцать лет в МХТ, помимо нового варианта пьесы «Кабала святош», были поставлены и «Белая гвардия», и «Мастер и Маргарита», и «Зойкина квартира», что выражает мою точку зрения на вину Художественного театра перед Михаилом Афанасьевичем Булгаковым и в каком-то смысле является искуплением этой вины.

Если даже в этой работе мы не во всем достигли абсолютной высоты по части актерского ремесла, то пространственное решение спектакля «Мастер и Маргарита», на мой вкус, получилось совершенным. И люди, которые приходят в МХТ, за одну возможность погрузиться в волшебный мир, созданный художником Николаем Симоновым, готовы платить полной мерой, прощая театру некоторые малые недоработки. Секрет успеха пространственных решений, показанных в «Мастере и Маргарите», заключен в том числе в полной непредсказуемости происходящего на сцене, когда здесь и сейчас, на наших глазах разыгрываются какие-то совершенно невероятные вещи с внезапным изменением траектории движения, появлениями, исчезновениями и демонстрацией еще много чего неожиданного.

В спектакле царит живая атмосфера Булгакова. Для меня это самое главное. И атмосфера эта пробуждает у зрителя желание прочитать или перечитать роман, углубившись в его многослойность. Спектакль неровный, но совершенно точно вызывающий зрительский интерес, а иногда даже восторг от увиденного.

«Мастер и Маргарита», кстати, стал едва ли не первым спектаклем, в котором в полном объеме пригодились техническое перевооружение театра. Это перевооружение началось при активной поддержке В.В. Путина, тогда президента, потом премьер-министра. И

это был отнюдь не подарок Табакову, это была государственная поддержка Художественного театра как ключевого института российской культуры.

Получив в свое распоряжение столь значительные технические средства, мы можем реализовывать на Основной сцене самые сложные художественные задания. Такие работы, как «Конек-Горбунок» или «Мастер и Маргарита», явились первыми плодами важной помощи, оказанной театру государством.

Как раз в тот момент, когда начиналась работа над второй частью этой книги, в Российской Федерации проходили выборы президента. Я принимал участие в подготовке этого события в качестве доверенного лица Владимира Владимировича Путина: ездил на встречи со студентами, делая свое дело, как мне кажется, по совести, хотя и снискал в результате всего этого, как и многие мои коллеги, множество нареканий, подозрений и прочих «вопросительных знаков».

Могу сказать, что я участвовал в этой кампании сознательно и двигало мною не что иное, как уважение и благодарность человеку, который в эти годы многое сделал для Художественного театра. Люди, далекие от театра, не знают, что именно В.В. Путин приложил немало усилий, чтобы все-таки начать реальную реформу всей российской театральной системы, адаптирующейся к условиям капитализма. Он неоднократно собирал театральных руководителей на встречи, где обсуждались кардинальные проблемы театральной жизни. Еще в 2006 году – именно тогда, когда Путин был президентом, – появились первые гранты для важнейших театральных коллективов России и основных наших театральных вузов. Это была беспрецедентная, не побоюсь этого слова, поддержка. Нужно сказать, что во всем мире театры частично дотируются, получают гранты, но и в значительной степени обеспечивают свой доход сами. Мне эта тема очень близка, потому что и в Подвале, и в МХТ уже введена контрактная система. Путин поддержал введение контрактной системы в наших театрах (в большинстве из них эта система еще не работает).

За свои слова благодарности в адрес этого государственного деятеля у меня даже на секунду не возникала мысль попросить что-то взамен. Я достаточно крепко стоящий на своих ногах человек, что, однако, не мешает мне по тому воспитанию, которое дали мне бабушки и мама, уметь помнить добро и быть благодарным людям.

Поскольку Господь распорядился так, что за последние лет пятьдесят я для себя ничего не просил взамен каких-то своих поступков или мыслей, выраженных вслух, то и расклад этих мыслей, поступков, деяний, в общем, так или иначе для меня был связан с интересами Дела. А уж как я понимаю интересы Дела – это мое дело. Ни советоваться на этот счет, ни спрашивать чьего-либо благословения я не привык. И даже когда один из моих учителей просил о моей помощи, я никогда не задумывался над тем, что он мне взамен сделает. Импульса у меня такого не было. И это очень важно.

Я человек трезвый. И я понимаю, что 2012 год – не 2004-й и что В.В. Путину предстоит отвечать на сложнейшие вызовы нового времени, что ему придется решать проблемы, которые, к сожалению, не были решены раньше. Мне кажется, у него есть политическая воля и есть накопленный опыт, чтобы Россия двинулась сейчас вперед и заняла достойное место в мире. Надеюсь, моя интуиция меня здесь не обманывает.

А что же дальше?

Ну вот, пожалуй, на этом обзор дел «галопом по Европам» я завершил и думаю, что он достаточно объективен. Во всяком случае, у меня по-прежнему есть два праздничных дня в месяц. Один день – это начало предварительной продажи билетов на спектакли подвального театра на Чаплыгина и второй день – начало предварительной продажи билетов в МХТ. Даже летом 2010 года, во времена жестоких торфяных пожаров, когда из-за едкого смога, накрывшего Москву, люди не имели возможности полноценно дышать, в обе кассы неизменно выстраивались очереди людей, желавших попасть и в Художественный театр, и в Подвал. Нашего зрителя не останавливают ни смог, ни жара, ни дождь, ни холод. И это обстоятельство лишь увеличивает степень нашей ответственности перед ним.

МХТ, объехав с гастрольями Россию от Калининграда до Приморского края и Владивостока, понял и убедился, что он не просто интересен зрителям, а востребован ими. И те самые аншлаги, которые являются для нас привычными и традиционными в Москве, так же привычными и традиционными оказались для нас и в других частях России.

За двенадцать лет, пока я служу в должности художественного руководителя МХТ, увидели свет девяносто премьер. Думаю, что все же мой КПД по-прежнему несколько выше, чем у паровоза. Я так говорю, кстати, и про свои кинематографические работы. Но думаю, что из этих девяноста спектаклей я бы выделил, наверное, четвертую часть, которая не так проста и не такординарна. И она представляет собой прочную основу репертуара Художественного театра.

Поскольку я не режиссер и никогда не хотел сделать МХТ театром моей авторской манеры, я предпринимаю все от меня зависящее, чтобы самое талантливое и разнообразное, что есть в России, было собрано в Художественном театре.

Остается добавить, что я продолжаю поиск той великой современной пьесы, которая одномоментно сможет выразить сегодняшнюю жизнь и чаяния. Правда, думаю, искать придется долго.

Не исключено, что она возникнет спустя, возможно, несколько десятилетий, как «Война и мир», написанная Львом Толстым спустя много-много лет после 1812 года. Хотя мне кажется, что современная проза действительно подбирается к раскрытию проблемы – как человеку человеком быть в изменившемся социально-экономическом строе нашей особенной страны. Я имею в виду не избранность собственного народа, а ту череду ошибок, которую наша страна совершила, экспериментируя над собой. Как писали саратовские десятиклассники об «Онегине»: «Одной ногой стоим в прошлом, а другой приветствуем светлое будущее...» Кстати, по Толстому, смысл искусства состоит в том, чтобы «полюблять жизнь». Ему вторит неоклассик Том Стоппард, который говорит, что цель искусства – соревноваться в великодушии. Но Стоппард вбирает в себя особенности современной Европы, ее толерантность, политкорректность и прочее, а нам бы еще оздоровить свой организм и вывести останки дракона из нашей душевной системы... Именно для этого идут на наших сценах спектакли по произведениям людей сегодняшнего дня: Гальего, Пресняковых, Дурненковых, Маканина, Улицкой и Шишкина.

Если говорить об интересующих меня в перспективе проектах, то я рассматриваю возможность постановки на сцене МХТ трилогии Сухово-Кобылина режиссером Виестурсом Мейкшансом, о чем я уже упоминал. С режиссером Василием Бархатовым мы сошлись на том, что он поставит пьесу немецкого драматурга Ульриха Пленцдорфа «Новые страдания молодого В.». В развитие возможностей стажерской группы Виктором Рыжаковым будет поставлен спектакль «Бесы» по роману Федора Михайловича Достоевского. Еще в планах «Идеальный муж» Оскара Уайльда и, возможно, «Вестсайдская история» в постановке успешного шотландца Джона Тиффани.

Есть планы привлекать молодых, уже проявивших себя режиссеров, таких, как Марат Гацалов, участвующий во многих режиссерских лабораториях.

Совсем недавно я посмотрел несколько фильмов по сценариям ныне покойных Павла Луцика и Алексея Саморядова, создавших целую эпоху кинодраматургии конца восьмидесятых и начала девяностых. Их произведения никогда не ставились в театре, и я решил это исправить. Мои помощники разыскали очень

заинтересовавший меня рассказ авторства Луцика и Саморядова «Сказка о том, что мы можем, а чего нет». Михаил Дурненков написал по этой сказке пьесу. Ее-то и будет ставить Гацалов.

По моему мнению, Вампилов – это лучшее, что было явлено миру советской театральной драматургией второй половины XX века. «Провинциальные анекдоты» и «Старший сын» ставились в Подвале, «Утиная охота» и «Прошлым летом в Чулимске» – в МХТ. Я очень хочу, чтобы в Художественном театре увидела свет неоконченная пьеса Александра Валентиновича Вампилова «Несравненный Наконечников», которую нашли лежащей на столе после его смерти. «Несравненный Наконечников» – это такая разведка боем в мир сюрреалистического театра. Следующий шаг после шедевра Вампилова «Двадцать минут с ангелом». Осталось только найти режиссера для реализации этой идеи.

Конечно, Художественный театр примет участие в празднованиях, посвященных 150-летию юбилею К.С. Станиславского. Но не докладами и не юбилейными вечерами, как это бывало, а «живым спектаклем» в постановке Кирилла Серебренникова. Аналогичные пьесы, основанные на воспоминаниях и письмах современников, хронике, уже делались в МХТ в дни юбилеев Владимира Ивановича Немировича-Данченко и Антона Павловича Чехова. Кстати, роль Немировича-Данченко в той постановке читал я.

В фойе театра я установил бюсты основателей МХТ и Олега Николаевича Ефремова. Меня ругали за этот поступок. А один французский режиссер, находившийся в Художественном театре какое-то время, потом мне написал письмо: «Олег, спасибо Вам за все. Каждый день, проходя мимо Станиславского, я чувствовал, что нахожусь в другой реальности, которая меня по-особому организовала».

Есть планы устроить в октябре 2012 года Международный фестиваль театральных школ, на который съедутся представители лучших школ Европы и США. Плоды этого культурного столкновения обещают быть весьма интересными. Нам давно надо разобраться, что случилось с русской театральной школой, куда мы идем, кто у нас учит актеров и что нам нужно сделать, чтобы сохранить наши традиции, но одновременно учесть все, что происходит в современном мире, в том числе в театральном.

Сейчас меня награждают регулярно – раз в пять лет. Как там у Светлова?

Каждый день встречают, провожают...
Кажется, меня уже почетом,
Как селедку луком, окружают.

Количество разнообразных наград, буквально обрушившихся на меня, очень велико. Однажды моя помощница Ольга Семеновна ради интереса составила список всех моих орденов, медалей, значков и званий и показала его мне. А мне стало грустно и смешно. Все степени ордена «За заслуги перед Отечеством» – ну чего еще желать человеку?! Нужно заметить, что ко всем наградам сам я всегда относился и отношусь спокойно, ведь меня начали награждать еще полвека назад. При этом я не хотел бы играть роль неблагодарного избалованного артиста. Надеюсь, что все эти знаки внимания страны к моему труду не случайны. Скоро будет шестьдесят лет, как я служу нашей сцене. Награды для людей моего цеха – это как овес для лошадей: нам говорят: «Давай трудись, и Родина тебя не забудет!»

Но живу я и работаю, конечно, не для наград. К руководству театром нужно приходить, завершив процесс самоутверждения. Моя корысть – в процветании театра, которым я занимаюсь.

На исходе двенадцатого года моего пребывания на посту художественного руководителя я могу сказать, что основные задачи, которые я ставил перед собой, принимая театр в 2000 году, решены. Появилась новая задача – строительство филиала МХТ имени Чехова, которое уже включено в программу «Культура России – 2012–2016».

Сейчас по строительству филиала составляется предпроектная документация. Если оно состоится, то материальная обеспеченность театра вырастет как минимум на шесть десятых. Сейчас при 400 миллионах рублей государственных вливаний театр самостоятельно зарабатывает больше половины этой суммы. Не могу сказать, что это приблизит нас к самоокупаемости – такой большой театр физически не может быть самоокупаемым. Для этого пришлось бы сократить процентов двадцать «лишних» сотрудников, а это мне не удалось. Но даже если это и сделать, театр все равно не станет самоокупаемым.

Будущее здание филиала Художественного театра будет располагать залом на шестьсот-семьсот посадочных мест и залом-трансформером, рассчитанным на триста зрителей. Там же планируется разместить музей, кинозал, несколько кабин для того, чтобы люди в любое время могли взять диск со спектаклем и посмотреть. Все это делается прежде всего для раннего профессионального созревания артиста. А что такое рост? Как растет актер? Как приращивается его умение? Оно приращивается только в одном случае – если молодой артист играет с людьми, умеющими хорошо играть. Я регулярно играл на одной сцене с Олегом Николаевичем Ефремовым, Лилией Толмачевой, Женей Евстигнеевым, Галей Волчек, Колей Пастуховым... Иногда по двадцать раз в месяц. Вот в чем дело. И только в этой действительно повседневной работе приобретается и оттачивается актерское умение, которое никаким другим путем не может быть приобретено. Ибо у нас не теоретическая, а сугубо практическая профессия.

Меня принципиально не устраивало то обстоятельство, что до «Конька-Горбунка» молодые артисты Художественного театра выходили на Основную сцену всего раза по три в месяц. И если это обстоятельство будет нами разрешено в сторону увеличения количества выходов молодых артистов на сцену, оно довольно резко форсирует «становление на крыло», если мы говорим о птицах, или становление на ноги, если речь о млекопитающих.

Мне радостно от того, что все, о чем я говорю, – не мечта идиота, а вполне оформившийся план работы и моя конкретная цель на ближайшее будущее.

Глава шестая

Продолжение жизни

Логика бульдозера

Первый курс в истории Школы театрального искусства, расположенной по адресу: Москва, улица Чаплыгина, дом 20/10, был набран мною летом 2010 года.

Тут могут возникнуть вполне резонные вопросы: зачем человеку весьма зрелому, да еще завязанному «двойным морским узлом» сразу с двумя успешными российскими театрами, затевать принципиально новый, очень большой и очень сложный проект, требующий колоссального количества времени, сил и превращающий двойной узел в тройной? Зачем открывать Школу? И как восполнять свой, казалось бы, не бесконечный энергетический ресурс?

Постараюсь ответить на эти «простые» вопросы.

Шкала моих жизненных ценностей была и остается неизменной. Мне присуща, скорее, логика бульдозера, чем гоночной машины.

Наиболее стоящее из того, чего я достиг в профессии до сего момента, делалось мною в моменты наивысшего напряжения, когда «смешивались в кучу кони, люди», когда подготовка премьеры спектакля происходила на фоне неотложных киносъемок, радиозаписей, а также пленарных заседаний неизвестно чего, где я непременно назначался членом президиума.

Когда кто-нибудь говорит: «Надо сосредоточиться на чем-то одном, долбить, долбить, долбить, и только тогда чего-нибудь добьешься», – я знаю, что это ложь или как минимум часть правды. Потому что на самом деле этот человек плохо знает свои возможности и, к сожалению, не очень любознателен. Не один раз я лично имел возможность удостовериться, как напряжение моих духовных и физических сил позволяло справляться с любым объемом работы.

Когда случается, что перечень дел будущего дня настолько велик, что на их реализацию требуется по крайней мере неделя, я поступаю просто: решаю проблемы по мере их поступления. Самое смешное, что, руководствуясь этим принципом, успеваешь сделать все. Если я мужик, то мне и надлежит выполнять взятые на себя обязательства. Но что удивительно: будучи сложенными воедино, эти обязательства, как ни странно, не только не ослабляют моих возможностей, а

увеличивают их, причем и морально, и физически. Я оглядываюсь назад, на результаты своей работы, и мне кажется, что пахал не один, а трое, а иногда и больше. О чем это говорит? О том, что хребет здоровый. Может везти большую поклажу. А давай еще положим? Везет. А еще добавим? Везет! А еще?.. Тут дело не в количественном объеме груза, который ты передвигаешь между двумя точками, а в напряжении духа, ибо он-то как раз и позволяет справляться с все большими и большими профессиональными и физическими нагрузками.

Самовосстанавливающаяся система

Следить за своим здоровьем я научился не тогда, когда мой организм начал приходить в негодность, а лет пятьдесят назад.

Наша профессия требует соблюдения режима.

Просыпаюсь я обычно рано. Иногда в семь, иногда в семь тридцать. Потом кручу педали велотренажера – пятнадцать минут, пять километров. Для меня это занятие является вопросом окончательного пробуждения.

Восстанавливаюсь я всегда и исключительно сном. Когда я веду себя дисциплинированно, то есть засыпаю до полуночи, на следующий день получаю от себя наиболее высокий коэффициент полезного действия. Плюс полтора часа сна во второй половине дня, перед спектаклем.

Дневной сон – особая статья моего режима. Вот уже лет пятьдесят я обязательно ложусь и сплю перед тяжелым спектаклем. Это отнюдь не надуманная причуда – «а вот я такой странный, что буду спать». Нет. Это тот полезный и в полной мере оправдавший себя навык, который был приобретен мною опытным путем на том же самом «Амадее», требующем большой физической и эмоциональной отдачи. Если я перед спектаклем не расслаблюсь и не наберусь сил, зритель недополучит процентов двадцать-тридцать от того, что я могу ему дать.

Впервые я задумался о необходимости кратковременного физического отдыха еще в шестидесятых годах, во время работы на радио. Работа там была тяжелая, потная. Тогда в речевых студиях отсутствовала какая-либо вентиляция – только пустота, ширмы вокруг, чтобы звук правильно отражался и получался объемным. И я частенько наблюдал во время записей, как Женька Евстигнеев, едва освободившись минут на двадцать, ложился прямо на пол и засыпал.

Засыпаю я довольно быстро, отогнав от себя все лишнее, потому что у меня нет времени на то, чтобы ворочаться и вздыхать. Если сравнивать мою способность восстанавливаться с аналогичной способностью некоторых моих коллег, то мое восстановление происходит значительно быстрее и полноценнее, нежели у мне

подобных. И даже при большем объеме сна, который осваивают они. Это является свидетельством того, что я как индивидуум создан не для того, чтобы спать, а для того, чтобы работать. Стало быть, сплю я ровно столько, сколько требуется для того, чтобы у меня появился импульс к следующей работе.

Мне кажется, если ты избрал свое ремесло правильно, если ты занимаешься действительно своим делом, то профессия актера носит явно оздоровительный характер. На сцене проходит и головная, и зубная боль, а давление стабилизируется. Иногда, начав спектакль с явно высокими цифрами 160/110, я заканчиваю уже с показателями 130/90. И это наблюдалось не один и не два раза за мою долгую практику.

Такова моя саморазвивающаяся или самозатачивающаяся система. Возможно, она стала таковой потому, что профессию я выбрал оптимально.

«Штудия»

Недоброжелатель, взглянув на выписку из моей трудовой книжки, сказал бы: «О, сколько он раз переходил от одного дела к другому!» А человек лояльный расценил бы это как мою многократно повторенную попытку начать заново.

Самое трудное в нашей профессии – отринуть инерцию предыдущего успеха, если таковой наличествует. Почему же я так поступал? Наверное, это можно объяснить легкомыслием, в достаточной мере свойственным мне, но все же главная причина – желание разрушить собственные стереотипы, как ни суконно это звучит.

Чтобы рассуждать далее об открывшейся два года назад для окончивших девять классов школьников Московской театральной школе Олега Табакова, необходимо понимать, откуда берет начало моя настойчивая потребность заниматься обучением подрастающего поколения артистов. То есть продолжением жизни театра.

В 1986 году я стал не только художественным руководителем Театра-студии на Чаплыгина, но и ректором Школы-студии МХАТ.

«Штудия», как называл ее Владимир Иванович Немирович-Данченко с оттенком славянизма, замышлялась отцами-основателями как экспериментальная база для подготовки будущих актеров Художественного театра. Поэтому и уровень обучения всем предметам сразу был установлен высокий, университетский.

На протяжении 50–70-х годов в Школе преподавали выдающиеся личности – великие актеры Художественного театра: В.О. Топорков, П.В. Массальский, А.К. Тарасова, А.Н. Грибов, С.П. Блинников, В.П. Марков, А.М. Комиссаров, А.М. Карев, потом – О.Н. Ефремов, В.К. Монюков, Е.Н. Морес, С.С. Пилявская, Н.П. Алексеев, ставший ректором после смерти В.З. Радомысленского. И наряду с ними известные культурологи и театроведы: А.С. Поль, Б.Н. Симолин, Л.В. Крестова, А.А. Белкин, А.Д. Синявский и, конечно, В.Я. Виленкин. Присутствие таких педагогов, последовательно и увлеченно умножающих славу Школы-студии, в основном и определяло уровень притязаний этого учебного заведения.

Мое участие в делах Школы началось поневоле.

Я всегда был очень занятым, но в то же время достаточно свободолюбивым и экономически независимым человеком. В 1985 году, когда Олег Николаевич Ефремов предложил мне набрать новый курс в Школе-студии, у меня было особенно много дел – и во МХАТе, где я играл в целом ряде спектаклей, и в Подвале, где мои студенты-гитисовцы уже приступили к постановке дипломных работ. Тем не менее Олегу Николаевичу удалось убедить меня в необходимости моего прихода в Школу-студию.

Перед Ефремовым в то время чрезвычайно остро встал вопрос обновления педагогического цеха. Кроме того, с моим приходом в Школу разрешалась проблема смещения нового ректора – ставленника Министерства культуры, до того работавшего то ли председателем местного комитета, то ли секретарем парткома. Чтобы убедить Министерство культуры в необходимости замены, требовалось предложить альтернативную кандидатуру – фигуру известную и весомую. Этой фигурой Ефремов решил сделать меня.

Егор Кузьмич Лигачев, который являлся тогда фактически вторым человеком в государстве и к которому Олег Николаевич пришел «проталкивать» мою кандидатуру на ректорство, задал ему многозначительный вопрос: «А он – наш человек?» На что Ефремов в некотором волнении ответил «Да-да, конечно, наш». Кстати, пятнадцать лет спустя подобный диалог произошел накануне моего назначения в Художественный театр, но уже с участием двух других людей.

Скажу честно: я начинал работать по принуждению. У меня не было никакой внутренней потребности заниматься этим достаточно нелегким и хлопотным делом. Но вот продолжал я работать по любви. Не будь этого, не стал бы я тратить свое довольно дорогое время на эти бесконечные, именно бесконечные, заботы на протяжении целых пятнадцати лет.

Список моих обязательных дел пополнился двумя новыми главами: первая – работа на курсе набора 1985 года, где, в частности, учились Владимир Машков, Евгений Миронов, Ирина Апексимова, Валерий Николаев и Марьяна Полтева, и вторая – ректорские обязанности, к исполнению которых я приступил в июле 1986 года.

Первое и основное, что мне удалось сделать в новом качестве, – сохранить золотое ядро педагогического коллектива. Старшие мастера, которые по состоянию здоровья не имели возможности работать так же объемно, как раньше, остались консультантами. Под их присмотром рождалась и вставала на ноги новая педагогическая поросль.

Команда преподавателей сильно обновилась за то время, что я руководил этим учебным заведением. Сегодняшние мастера и на актерском, и на постановочном факультетах в своем подавляющем большинстве – выпускники Школы-студии прошлых лет. Последовательность возвращения Школой собственных педагогов из поколения в поколение, несомненно, свидетельствует о ее «генетическом здоровье», о правильности и гармоничности ее развития.

Немаловажно и то, что Школа-студия МХАТ не сменила вывески – едва ли не единственная из всех театральных вузов. Я с удивлением обнаружил, что в девяностые годы практически все бывшие театральные училища стали называть себя «институтами» и даже «академиями». А Школа-студия была, есть и будет оставаться Школой-студией при МХТ имени А.П. Чехова. Не обсуждая, я только обращаю внимание на то, что смена аббревиатуры не всегда подкрепляется ростом качества «выпускаемой продукции». Можно называться как угодно, но тогда уж названия должны соответствовать тому количеству звезд, которые нарисованы на фронтоне «гостиницы»...

Школа-студия – это небольшое «государство», имеющее все атрибуты государства «большого». У нее есть свое «министерство иностранных дел», есть специальный научно-исследовательский и издательский сектор. Дело началось полвека назад, когда было решено издавать труды Станиславского и Немировича-Данченко. За эти годы сектор стал одним из важнейших центров театральной мысли и издательского дела в России. Во времена свободы, когда прежние издательства, печатавшие книги о театре, практически исчезли, Школа-студия сама стала издавать книги. При мне вышел новый, действительно новый девятитомный Станиславский. Издали двухтомник «Художественный театр – сто лет», уникальную, как мне кажется, работу. И целый ряд иных книг. В секторе работают первые лица театроведческого цеха: Инна Натановна Соловьева, Ирина

Николаевна Виноградская, много лет, до самой смерти, в нем трудился и Виталий Яковлевич Виленкин.

Нередко, когда было трудно выпустить ту или иную книгу, Анатолий Смелянский, руководивший этим процессом все время моего ректорства, приходил ко мне за помощью. А я помогал ему чем мог, потому как полагаю театральную литературу «неотъемлемой частью общетеатрального дела». Это я так по-ленински формулирую.

В реальности Школа-студия представляет собой маленький монастырь, за высокими стенами которого действует свой устав, своя программа жизни, происходят свои беды и случаются свои достижения. Во имя работы наши студенты отказываются от значительной части жизненной суеты, по обыкновению вкалывая в Школе с девяти часов утра до десяти часов вечера.

Чем же качественно отличается это учебное заведение от аналогичных?

На мой взгляд, прежде всего тем, что мастер, набирающий студию в Школе-студии, в известной степени несет ответственность за диплом, который получает его выпускник. Документ, выданный Школой, – это не просто «корочка», а свидетельство высокого качества жестко отобранной продукции, за которую мастеру не стыдно. Вот, скажем, в Щукинском училище студент за весь процесс обучения проходит через руки пятнадцати-двадцати педагогов, что преподносится как некое достоинство. Но мне-то думается, что если рассматривать не антрепризный театр, а «театр-семью» как основу русского театра, то там – и в пору студенчества, и в пору работы на профессиональной сцене – должен быть человек, каждодневно пекущийся обо всех сразу и о каждом отдельно. И это традиционный, ставший привычным подход к делу Школы-студии МХАТ.

С самого начала моей работы в Школе-студии мне очень серьезно и последовательно стал помогать Михаил Андреевич Лобанов. Вместе с ним мы вели курс актерского мастерства. Связка «Лобанов – Табаков» во многом обеспечивала устойчивость, или, я не раз употреблял это определение, психологическую остойчивость, задавала здоровый тон внутришкольным отношениям. В художественных учреждениях весьма нередки случаи, когда двух остановившихся поговорить людей спрашивают: «Вы против кого дружите?» А мы с Лобановым делали общее дело. Таким счастливым образом, найдя

друг друга, мы продолжали работать на протяжении всех пятнадцати лет. Четвертый по счету наш с Лобановым курс мы выпустили в 2002 году.

Думаю, что во многом успешность работы профессора М.А. Лобанова связана и с тем, что более интересного, более важного дела в жизни у него нет. В свое время Лобанов был одним из весьма перспективных актеров Художественного театра, но после раздела МХАТа оказался в театре, руководимом Т.В. Дорониной, довольно скоро ушел оттуда и остался, что называется, не у дел.

Лобанов – человек театральный до «душевного дна». Он целиком и полностью вкладывается в ту работу, которую предлагает ему Школа-студия, являясь своего рода фундаментом, цементирующим наши усилия по воспитанию курса. У Миши нет семьи, и его семьей, его детьми так или иначе становятся студенты. Он опекает их и как наседка, и как заботливый тренер, и просто как старший, заботясь не только об их духовном росте, но и о хлебе насущном.

В постперестроечные годы мы с ним нередко поддерживали «слабые физические силы» наших подопечных закупками продовольствия. Я упоминаю это отнюдь не для красного словца, а говорю о душевной потребности старших заботиться о младших. Они и поддержат в трудную минуту, а если собьешься с пути истинного, выдадут по первое число. К ним всегда можно прийти и с сомнениями, с вопросами и просто с житейскими бедами.

Я очень стремился к тому, чтобы за каждой студией, то есть за каждым курсом, было обязательно закреплено отдельное помещение, где год за годом строится особый творческий мир именно этой студии. Каждая стометровая комната оснащена современной звуко- и светотехникой – мы очень хотели дать в руки студентам некое малое театральное пространство, где за четыре года они смогли бы пройти путь от беспомощного детства до вполне ощутимой зрелости.

Первым нам удалось оборудовать зал для курса А.Н. Леонтьева. Может быть, в первую очередь потому, что Авангард Николаевич – человек необычайной беспокойности и высокой требовательности. В его студии всегда поддерживаются редкая чистота и порядок, ведь ответственность за помещение несут сами студенты.

Помню волшебное чувство, сопутствовавшее превращению загаженного угольного склада в театральную студию на улице

Чаплыгина. Заботясь о чистоте, студийцы приучались быть хозяевами в своем театре, «театре-доме», «театре-семье». В становлении актера воспитание ответственности имеет наиважнейшее значение.

Соответствуя времени, в конце девяностых годов изменился и постановочный факультет Школы-студии МХАТ, где стали готовить не только специалистов по сценическому оборудованию, так называемых заведующих театральными постановочными частями, художников по костюму, но и театральных менеджеров. У постановочного факультета в конце второго тысячелетия уже имелся свой современный компьютерный класс, подключенный к сети Интернет. А в 2011 году в Школе-студии МХАТ, отпочковавшись, появился новый факультет – продюсерский.

Довольно долго в Школе-студии торжествовали тенденции разделения интересов постановочного и актерского факультетов. Бытовало даже мнение, что «постановочный факультет не должен обслуживать факультет актерский», что «постановочный факультет – достаточно самоценная единица, которая...» Вместе с тем течение дел довело ситуацию до абсурда. Ведь Школа-студия задумывалась для того, чтобы люди в процессе сотворчества, сотоварищества, сомыслия и содействия вместе росли, практически решая реальные театральные проблемы, которые ставит перед ними обучение театру. Ефим Леонидович Удлер, являвшийся деканом постановочного факультета до начала двухтысячных годов, освещал наши дипломные спектакли 1957 года, помогая Вадиму Васильевичу Шверубовичу, сыну В.И. Качалова. Вадим Васильевич собственноручно ставил ширмы для «ночного» спектакля «Вечно живые». Так что оставалось лишь продолжать и развивать традиции.

Мы постепенно возвратились к этому способу совместного обучения. И я, и значительное число моих коллег считаем, что это должно быть так. Думаю, если кто-то не захочет разделить эти взгляды, то он сможет пойти в другое учебное заведение и с успехом окончить его. До той поры, пока я смогу приносить пользу Школе-студии, я буду работать – сейчас уже в качестве зав. кафедрой актерского мастерства.

В трудные для России времена эта «польза» заключалась не только в моем педагогическом опыте, но и в «привлекательности» моей киновнешности, позволяющей общаться со многими

российскими предпринимателями и финансовыми структурами, оказывающими денежную и материальную помощь нашему вузу.

Главным качественным изменением, произошедшим за последние годы в Школе-студии, является реальность опоры на собственные силы.

Вплотную соприкоснувшись с работой вуза, я обнаружил, что денег занятие педагогикой приносит оскорбительно мало: бывает, что некоторые преподаватели получают меньше студентов. А ведь наше образование элитарно. Работа педагогов театрального вуза представляет собой профессиональную деятельность очень высокого уровня. Чему должен научить ученика мастер в театральном вузе? Если сравнивать артиста с аккордеоном, овладение им профессией – это есть познание и левой, и правой своей клавиатуры. Добиваться от себя гармонии, уметь играть на себе, как на музыкальном инструменте, осознавая собственные эмоциональные возможности, – вот чему учат наши педагоги. Весь процесс пребывания студента в театральном вузе – это путь к себе, точнее, начало пути, направление которого задается его первым мастером...

Пожалуй, наиболее радикальным моим поступком в желании избежать надвигающегося на Школу-студию обнищания стала попытка зарабатывать самостоятельно. Не умея стенать, воздевать руки к небу, плакаться в жилетку, я отказался от голодно-невкусного режима студенческой столовой, и благодаря сдаче в аренду освободившихся трехсот с лишним метров полезной площади на первом этаже здания Школа заметно отделилась от черты бедности.

Более двадцати лет назад вместе с Александром Юрьевичем Поповым, совсем еще молодым сотрудником Театра на Чапыгина, я организовал сначала в питтсбургском университете «Карнеги-Меллон», а затем в Кэмбридже, в Russian-American Performance Arts School так называемую Школу Станиславского, где в свой отпуск веду мастер-классы и зарабатываю деньги на жизнь в России. И не только я. В американском проекте заняты многие преподаватели Школы-студии, в частности Михаил Андреевич Лобанов, Алла Борисовна Покровская, Анатолий Миронович Смелянский.

Прием в «летнюю Школу Станиславского» производится при наличии таланта и возможности оплатить свое обучение. Деньги

никогда не являлись основным критерием отбора и зачисления в Школу. Очень важно, что обучение в ней нельзя просто купить.

Отбор я обязательно произвожу сам: отсматриваю по сто двадцать, по двести сорок человек. Всегда бывает не меньше пяти человек на место. Мест порядка двадцати четырех.

За три первых года наша театральная программа стала одной из трех самых привлекательных «обучательных» театральных программ в этой стране.

В конце девяностых в Школе-студии в соответствии с потребностями появились новая должность и новый человек. Лариса Сергеевна Церазова занимается все расширяющимися международными связями вуза. В 2000 учебном году четвертый курс Школы-студии сыграл свой дипломный спектакль на фестивале в немецкой земле Баден-Вюртемберг, в городе Карлсруэ. А незадолго до этого смешанная группа из двух курсов показала спектакль в постановке Романа Козака во Франции, что являлось частью совместной работы со Страсбургской театральной школой. Продолжается сотрудничество с Венгерским и Словацким театральными институтами, с большим удовольствием и не бесплатно в Школу-студию МХАТ ездят совершенствовать свое мастерство американские актеры.

Замечу, что русская театральная педагогика является наиболее котируемой частью театрального дела в развитых странах. В мире нас ценят гораздо больше, чем дома. Многие преподаватели Школы-студии ведут активную преподавательскую деятельность в театральных школах и университетах ряда стран мира, а студенты и стажеры с удовольствием едут учиться и стажироваться в Москву. Насколько я осведомлен, в настоящий момент в Школе-студии МХАТ учатся двадцать иностранных граждан.

Школой-студией в разные годы неоднократно готовились национальные студии республик бывшего Советского Союза. Это и североосетинская студия, и другие закавказские студии, и молдавская студия.

Одной из многотрудных забот бывшего московского мэра Юрия Михайловича Лужкова были подготовка, обучение и воспитание в Школе-студии новой актерской генерации для Русского

драматического театра в Риге, столице Латвии. Латышская целевая студия училась в Школе с 1998 по 2002 год, причем делалось это на деньги мэрии Москвы. Никакие экономические и политические потрясения не смогли прервать культурное взаимовлияние, или культурное взаимообогащение. Сейчас выпускница моей «рижской» студии Яна Сексте является одной из ярких актрис подвального театра.

Кроме студентов, которые обучаются в Школе-студии бесплатно, принимается и некоторое количество «платников». Это вовсе не означает, что, обманывая людей, в Школе делают посредственных артистов из студентов средних способностей. Нет. Первые два года обучения в Школе-студии даются тем, кто платит за обучение, как некий испытательный срок, и за это время становятся очевидными наличие таланта и реальность, обоснованность их желаний.

Театральная педагогика, по сути, является семейным образованием, а потому не может и не должна руководствоваться материальными соображениями.

Однажды со мной случилась неприятная история.

Четверть века назад на Североамериканском континенте я занимался с группой из двадцати с лишним молодых девушек. Мне заплатили вперед, за месяц работы, сумму, примерно в два с половиной раза превышающую обычно полагающуюся за подобный объем труда. Конечно, фраера сгубила жадность, и я не поставил условием предварительный осмотр контингента. Но на первом же занятии я с ужасом обнаружил, что все мои ученицы – барышни, аккуратно выражаясь, совершенно напрасно мечтающие о сцене. Окончательно меня добило то, что все они дружно хотели играть Chayka, Masha Prozoroff и Irina Prozoroff. Ровно через два дня я пришел к президенту этого университета и стал просить его, почему-то ссылаясь на инфаркт, перенесенный двадцать лет назад, отпустить меня, – естественно, с условием, что я верну все полученные деньги. Но американец мне желанной свободы не дал, а я получил жестокий урок: целый месяц занимался делом, которое не давало мне никакой надежды на успех.

Меня никогда не смущали вопросы оппонентов вроде: «Ах, если мы введем платное образование, то куда же денутся истинные дарования и кто за них будет платить?» На это я всегда отвечал: постановка вопроса схоластическая и абсурдная, потому что если в

чем и заинтересована Школа-студия по-настоящему, так это в том, чтобы из ее стен выходили яркие индивидуальности, настоящие профессионалы, привлекающие к себе внимание и театральной общественности, и театральной критики. Значит, таланты-то будут взяты в первую очередь, потому что без них невозможна стабильность уровня, престижа этого вуза. Только после того, как набран основной состав, набирается круг достаточно способных людей, которые пока что не идут вровень с теми, кто набран в первую очередь. Благо есть из кого выбирать – на одно место в Школе-студии претендуют от семидесяти до ста человек.

Мало того, при дальнейшем обучении наблюдается довольно внятное движение как из первой группы во вторую, так и из второй в первую. Вполне допустим вариант, когда люди, принятые в Школу-студию на бюджетной основе, могут «вылететь» и попасть в группу платящих за свое образование, а наиболее одаренные из «платников», сделавшие настоящие, серьезные успехи, могут перейти в бесплатную группу. Формирование групп происходит отнюдь не раз и навсегда, они вполне свободно и регулярно перетекают друг в друга.

И на актерском, и на постановочном, а теперь уже и на продюсерском факультетах Школы-студии существуют так называемые подготовительные курсы. Они, кстати, тоже платные.

Впрочем, ни справка об окончании актерских курсов, ни наличие денег на обучение не являются гарантией того, что человека примут в Школу-студию.

Идентификация энергоемкости

Существует некое природное свойство моего характера, которое я бы назвал способностью определять или идентифицировать энергосодержание или энергоемкость человека независимо от его возраста. Это свойство дало мне учеников, среди которых есть немало весьма успешных в своей профессии людей. Дело тут даже не в количестве отмеченных общественным признанием профессионалов, а в изначально правильном диагностировании актерских способностей.

Энергоемкость – свойство, которое достается человеку изначально. Либо она есть, либо ее нет. Часто мои коллеги, люди весьма самолюбивые и трудно переносящие навязывание чужой воли, обращаются ко мне: «Посмотри внимательно, может, что-то выйдет из этого человека?» Конечно, я не истина в последней инстанции, но это уже кое-что значит, когда весьма уважаемые и талантливые профессионалы прибегают к твоей помощи, признавая, таким образом, правильность твоих ощущений и объективность твоего мнения.

У меня довольно сильно развита интуиция – суждение о нравственных и иных параметрах человека складывается у меня довольно быстро. Практически без усилий с моей стороны. Мне не нужно долгих бесед и исповедей. Лучше всего о человеке рассказывает его физика, то есть то, что не всегда бывает подконтрольно сознанию. Чем непринужденнее обстановка, чем естественнее проявления человека, тем быстрее это происходит.

Вычисление «своих» происходит практически бессознательно. Пускается индуктором заряд в пространство, а другой его улавливает. Когда юные создания начинают читать стихи, басни и прозу, петь или танцевать, мой «эхолот» улавливает эти сигналы, и я странным образом заключаю, что вот этого нужно взять, а вот этого брать не надо... И даже если кто-то что-то мне говорит, я очень редко меняю свою точку зрения.

Природная энергоемкость на протяжении жизни человека может быть немного развита или немного утрачена, но только немного. Применительно к нашей профессии энергоемкость означает способность индивидуума покрывать своей энергией определенное

пространство. Оно может измеряться и в квадратных метрах, и в количестве человеческих душ, населяющих квадратные метры. По сути дела, это способность одного человека навязывать свою волю другим людям, потому что воля – это едва ли не главный инструмент, при помощи которого актер ведет за собою зрительскую аудиторию. Кстати, это же умение – «позвать за собою в даль светлую» – касается и режиссера, когда он работает с актерами, и представителей многих не связанных с театром профессий. Навязывание воли производится довольно грубо и не является чем-то само по себе существующим. Напротив, оно требует от тебя интенсивного потоотделения. Даже при наличии энергоемкости в самой большой степени.

В околотеатральном мире существует такое губительное явление, как рассказывание неких «фенечек» – легенд о том, как «Шаляпина не взяли, а Алексея Максимовича Горького взяли в оперный хор» или как «долго не обращали внимания на Иннокентия Михайловича Смоктуновского». Все это рассказы, не более того. Сказки о том, как «вдруг» случается чудо. Это неправда, потому что талант, дарование – свойство мучительное. Он всегда побуждает к действию, к проявлению себя.

Я никогда не вводил и не ввожу в заблуждение ни студентов, ни их родителей. Я никогда не буду держать в своей студии человека, данные которого для меня очевидно бесперспективны. Профнепригодному студенту я так и говорю: «Ты не подходишь». Произносить эти слова ох как нелегко. Думаю, что за разговоры со студентами о «тенденциях их профессионального развития» педагогам надо платить отдельно.

Инструмент познания мира

Официальная программа по актерскому мастерству – это постепенное увеличение сложности задач: этюды и импровизации на первом курсе, литературные тексты различных свойств на втором, отдельные акты пьес на третьем, дипломные спектакли на четвертом. Но моя стабильно оправдывающая себя практика обучения актерскому мастерству такова, что наиболее одаренные студенты попадают на сцену довольно рано. Началась эта практика, как известно, в первой и второй моих подвальных студиях, а продолжилась в Школе-студии. Так в свое время попала в спектакль «Отец» Театра на Чаплыгина Оля Красько, учившаяся тогда еще только на первом курсе. И не потому, что Оля была единственным вундеркиндом во всей Школе-студии, а по той причине, что мне такая «кадровая политика» представляется очень правильной. Для участия в премьерном спектакле 2000 года «На дне» были приглашены уже три второкурсницы: Кристина Бабушкина, Ольга Красько и Мария Салова. В другие спектакли Подвала успешно ввелась тогдашняя студентка первого курса Даша Калмыкова с курса, руководимого Дмитрием Брусникиным и Романом Козаком. Участие в спектаклях настоящего театра – наиболее эффективная форма приобретения студентами мастерства и профессионализма. Успех, тем более ранний, – это то самое средство, через которое постигается внутренняя свобода. Подтверждением этой мысли является очевидный факт, что и Оля Красько, и Кристина Бабушкина, и Дарья Калмыкова являются заметными фигурами в труппах Подвала и Художественного театра.

Чаще всего на наших с Лобановым курсах первый спектакль появлялся уже к концу второго курса, а не четвертого, как это было испокон веков. Этот спектакль мы старались «прогонять», показывать зрителям как можно большее количество раз, чтобы студенты могли шлифовать и совершенствовать свои умения практически.

За сорок лет занятий педагогикой из числа моих учеников вышло более тридцати народных и заслуженных артистов России. А среди них еще есть люди, которые получают государственные премии, призы на кинофестивалях, «Золотые маски», «Ники»... Почти все, кого я

отчислял со своих курсов, закончили образование в других вузах. Некоторые среди них даже стали заслуженными артистами. Но это не единственный критерий успешности в нашей профессии.

В методологии обучения театральному искусству нет искусственных полос – два дня ласки, потом три дня кнута, но изначально я предупреждаю всех своих учеников, что, поступив в Школу-студию, они попадают в режим высокой степени социального риска. Работа актера в театре чрезвычайно зыбка, трудно фиксируема, трудно оцениваема. Она не приносит золотых гор, но зато может дать невероятные секунды морального удовлетворения, не сравнимые ни с удовольствиями президентов, ни с утехами королей. Не уверен, что «новые» или «новейшие русские» имеют те мгновения радости, которые бывают у студентов Школы-студии МХАТ.

Как-то раз меня спросили: «А правда ли, что вы обижаете своих учеников, чтобы добиться от них толку?» Я отвечаю на это так: нет запрещенных приемов, если они направлены на достижение определенной творческой цели или на приобретение студентом умений.

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

В обучении нашему ремеслу – это абсолютно та же сетка нравственных оценок. Обидеть – это нечто, связанное с потерей человеком достоинства. Мне это противопоказано, этого я не люблю, и это никогда не только не доставляло мне удовлетворения, но даже и не интересовало меня как способ воздействия, что ли. «Зацепить» – это нормально. У меня довольно саркастический ум, и, желая поддеть человека, я в любой момент могу сделать это достаточно свободно и активно.

Обучение вообще и театральная педагогика в частности всегда связаны в моем понимании с необходимостью открытия в человеке таких возможностей, о которых он и сам-то не подозревает. Вот и приходится пробуривать довольно глубокие скважины в душе ученика, чтобы из ее недр забили наконец искомые эмоции.

Для меня никогда не было проблемой прикрыть грехи студента и повернуть его интересной, впечатляющей стороной. Но настоящесть, значительность того, что удастся сделать со студентом, все равно для меня сводится к приобретению им качественно новых умений, к расширению знания студента о себе.

Живой тканью профессии педагога, или, точнее, нескольких профессий, которые мне приходится совмещать, служит тихая радость от успехов моих учеников, потому что это то самое, не подвластное ни сырости, ни ржавчине, ни тлену, что очевидно останется после меня.

Работа над ролью – это не только заучивание текста.

Я говорю студентам: думайте над ролью хотя бы пятнадцать минут в день.

Чистишь зубы – подумай, едешь в метро – подумай. В жизни так много интересного и смешного! Я имею в виду то, как забавно и неожиданно проявляются иногда люди и что это просто нужно видеть. Это и есть способ накопления актерских заготовок. Для художника – эскизы, наброски, этюды, для писателя – записные книжки, а для актера – жизненная и эмоциональная память как кладовая характеров, поступков людей, смешных подробностей, парадоксальных поворотов. Вот, к примеру, я помню, как Валентин Петрович Катаев пришел на спектакль «Двенадцатая ночь» в помещение театра «Современник» вместе со своей внучкой. Был очень доволен тем, что администраторы оставили ему хорошие места. А я, как человек настырный и довольно жесткий в наблюдении за людьми, спрятался в администраторской и смотрел за писателем. Валентин Петрович получил свой пропуск, что-то объяснил внучке, но когда его обступили люди: «Нет ли у вас лишнего билетика?», он ответил: «Да идите вы к чертовой матери!» Казалось бы, с какой такой стати семидесятилетний патриарх литературы так сказал? Но одной только фразой раскрывается масса подробностей: тут и характер человека южного, темпераментного, и публичность обстановки, где люди проявляют интерес не к нему, замечательному писателю, а к «билетному дефициту». Вот это и есть «знакомые неожиданности» в человеческой логике – их-то и надо видеть и запоминать актеру.

Трудно выписать единый на все времена рецепт того, как должно происходить проникновение в образ. Вроде бы начинается все это с

элементарности физических действий. Например, кто-то должен сыграть хромого человека, но хромоту надо отработать так, чтобы при явном ее соблюдении человек не терял ловкости и был, скажем, хорошим официантом, который носит такое же количество пивных кружек или тарелок, как и другие, безупречно лавируя между столиками. А с другим человеком надо говорить совсем о другом – о том, как страшно потерять близкого человека, и что такое одиночество, и что такое необходимость в состоянии этого одиночества иметь хоть что-то или кого-то, к кому можно притулиться. Это всегда делается по-разному.

Нередко на занятиях со студентами, с актерами я говорю вещи, которые я нигде не читал и которые происходят от моей попытки анализа так называемых предлагаемых обстоятельств драматических или литературных текстов, где движения души человеческой должны слагаться именно таким образом, а не другим.

Опять у Пастернака:

И воздух кликами изрыт,
И чем случайней, тем вернее
Стихи слагаются навзрыд...

Все-таки очень важно, каков инструмент, на котором ты играешь. Нашим, актерским инструментом являемся мы, или, точнее, мы и есть тот инструмент, на котором «играем» всю жизнь. Я уже сравнивал артиста с аккордеоном. Можно догадаться, что со временем владение этим инструментом становится довольно изощренным. А человек есть инструмент познания мира.

Как кратчайшим путем пройти то, что часто декларируется как «тяжелый труд»? Мне всегда становится тоскливо, когда эту самую пословицу про терпение и труд вспоминают в моменты, требующие озарения, опьянения или, как выражается молодежь, кайфа от того, что ты делаешь на сцене. Как говорит Нина Заречная: «Нет, теперь все по-другому. Теперь я пьянею...» От работы! От нашей работы. Такое состояние возникает лишь при попадании в цель, то есть при успешном решении актерской задачи, причем главная роль в этом

принадлежит твоей собственной интуиции, твоему таланту. Можно, конечно, спросить, зачем тебе учиться, если ты Моцарт изначально. Должен заметить, что даже Моцарту учиться все равно надо, ибо умений никогда не бывает избыточно много. Одно освоенное умение дает возможность квалифицированного исполнения определенного ряда ролей. Вот понял ты, что такое, допустим, Хлестаков, – и перед тобой открывается целый спектр ролей, подобных этой не в смысле аналогичности характеров, а в смысле направления. Назовем его западным или восточным – все равно. А есть еще юго-западное, есть северное, северо-восточное и другие. Вот по такому клинышку умения артиста и накапливаются. Окончательно актер созревает годам к тридцати – кто-то раньше, кто-то позже, но ненамного. Физиологические законы работают и здесь: девочки обгоняют мальчиков.

Артист обогащает свой запас умений, знания о людях всю жизнь.

Остановка в развитии актера может случиться только если он дурак или же если ему «дуют в уши», а он принимает сказанное за реальность. Кстати, мастерством «дутья» чаще всего в совершенстве владеют «родственники со стороны жены» или собутыльники, зависящие от «обдуваемого». Либо иные женщины или мужчины, утверждающие самих себя таким иезуитским способом. В моей памяти сохранились истории людей, уверовавших в свое совершенство и поэтому очень рано закончивших профессиональное развитие...

В настоящий момент мои связи со Школой-студией МХАТ, где я являюсь профессором, зав. кафедрой мастерства актера, не то что не прерваны, а активно продолжают. Самых талантливых ее выпускников я приглашаю на работу.

Мне кажется, что нынешний ректор Школы-студии МХАТ Анатолий Миронович Смелянский был единственно возможным кандидатом для передачи этой эстафеты. Будучи руководимой Смелянским, Школа-студия МХАТ живет, дышит, обновляется, отвечая потребностям современного русского театра. М.Н. Кедров говорил: «Театральное искусство – как велосипед: либо едет, либо падает». Развивая эту метафору, могу сказать, что Школа-студия «на ходу».

Свойство удивляться чужому таланту

Для меня одним из самых ярких показателей масштабности и одаренности личности является способность человека удивляться и радоваться чужому таланту. Это свойство, которое на самом деле является довольно редким среди людей моей профессии.

Естественно и неудивительно, когда это свойство присуще человеку молодому, склонному испытывать чувство восторга от жизни вообще. Однако с годами человек начинает в большей степени любить себя, нежели кого-то другого. Не нами это, как говорится, заведено, не нами и кончено будет. Но в избранном мною ремесле наличие таких людей является не только помощью в прославлении имени или в утверждении каких-то регалий. На самом деле это материализация настоящего искусства, которое не оставляет людей безучастными в том сложном, комплексном заведении, коим является театр.

Свойство удивляться чужому таланту имеет смысл рассматривать, когда им обладают люди, которые сами по-прежнему не перестают удивлять зрителей. То есть люди, наделенные некими «верительными грамотами» в этом отношении.

Костя Райкин рассказал мне об одном случае, который я хочу привести здесь в качестве примера.

Однажды Аркадий Исаакович Райкин вместе с Костей был на спектакле выдающегося аргентинского оперного певца, композитора и дирижера Хосе Куры, который в последние годы особенно успешно работает как режиссер-постановщик и в различных странах мира, и у нас в Москве, утверждая и прославляя себя с удвоенной силой.

Аркадий Исаакович наблюдал блестящее музыкальное шоу молча, а в конце его вдруг заплакал, причем не прослезился, а именно «слезы брызнули из глаз его»... Если брать реакцию Райкина за самый высокий эталон удивления перед чужим талантом, становится понятно, что оно в природе существует, и Аркадий Исаакович тому подтверждение.

Свойством удивляться чужому таланту такого же высокого порядка обладал Мстислав Леопольдович Ростропович. И поскольку одно из его удивлений было направлено в мой адрес, то я могу

свидетельствовать, что такие люди действительно есть. Но это отнюдь не отдельная порода. Скорее, это случается с людьми, абсолютно лишенными каких бы то ни было комплексов.

Конечно, это свойство встречается не только у артистов, но и у людей различных профессий. Но чаще всего испытывают дефицит этого свойства артисты. Мало кто другой был так обласкан зрительским восторгом, как Фаина Георгиевна Раневская. И вдруг кто-то ей говорит: «Как горько от того, что вы так мало реализовали себя». А она, почти заплавав, отвечает: «Пожалуйста, напишите мне все это на бумаге...»

Меня люди удивляли много, чего уж тут говорить. Это и Святослав Теофилович Рихтер, и скрипач Леонид Борисович Коган, и скрипач Айзек Стерн, которые уже ушли из жизни.

Да и среди людей моего цеха таковых было немало. Та же Фаина Георгиевна Раневская. Это не значит, что у нее не было ролей неудачных. Ее работа в спектакле «Правда – хорошо, а счастье – лучше», где она играла няньку Фелицату, – единственное, что я мог бы подвергнуть сомнению. Если говорить о мхатовцах, то в первую очередь это мой учитель Василий Осипович Топорков. Разительными были взлеты у Бориса Николаевича Ливанова, у Алексея Николаевича Грибова.

Когда я заканчивал Школу-студию МХАТ, Дмитрий Николаевич Орлов был актером МХАТа и играл не слишком большие роли, в частности спекулянта по фамилии Моченых. Но то, что меня приводило в истинный восторг, так это его работа на радио, где звучали и «Василий Теркин», и «Конек-Горбунок» в его исполнении. Собственно, после него-то я и решился посягнуть на эти произведения – просто потому, что в моем детстве по радио звучал этот волшебный голос Дмитрия Николаевича Орлова. Поразительными и чрезвычайно заражающими были актеры Театра имени Евгения Вахтангова: Николай Олимпиевич Гриценко, Николай Сергеевич Плотников. Удивительным по честности и страсти актером был Михаил Александрович Ульянов. Александр Николаевич Щеголев, артист саратовского ТЮЗа – того, «киселевского» набора труппы.

Это встречается и сейчас.

Поразительные работы делает Костя Райкин. Валерий Фокин в начале десятых годов поставил в «Сатириконе» спектакль

«Константин Райкин. Вечер с Достоевским» по повести «Записки из подполья», где также участвует великолепный Авангард Леонтьев.

Удивительными получаются работы у некоторых артистов не только в театре, но и в кинематографе. Фильм «Осенний марафон», при всей моей любви к Олегу Басилашвили, запомнился мне ролью, которую играет Марина Неелова. И еще меньшей ролью, которую играет Галя Волчек. Поразительные по «подсмотренности» и парадоксальности человеческого бытия работы. Это как пример.

И сейчас я достаточно часто смотрю с нежностью и восторгом некоторые киноработы Володи Машкова, Жени Миронова, Сергея Безрукова.

Говорить об артистах подвального театра мне несколько сложнее – мне неловко, поскольку я причастен к обучению большинства из них. Я до сих пор с восторгом смотрю на работы Михаила Хомякова и Авангарда Леонтьева в гоголевской «Женитьбе», поставленной Олегом Тополянским. С этой же мерой удивления я смотрю на некоторые работы Сергея Угрюмова, Виталия Егорова или Марины Зудиной.

Если не я, то кто?

Обновление необходимо везде и всегда. Главная, всерьез тревожащая меня проблема – это подготовка следующего театрального поколения, которая должна носить характер не разовых акций, от студии к студии, а перманентного отлаженного процесса.

Но еще сильнее волнует меня отсутствие у абсолютного большинства современных, успешных, талантливых актеров потребности передавать свои умения, знания и владение актерским ремеслом младшим. Так было и сорок лет назад, когда я открыл театральный кружок на Стопани, и двадцать семь лет назад, когда я пришел в Школу-студию МХАТ, так есть и сейчас. И это устойчивая тенденция не только для России, но и для всего мира. В Америке это вообще «наотмашь». Ни, скажем, Мерил Стрип, ни Аль Пачино, ни Дастин Хоффман, ни Харви Кейтель, являющиеся прекрасными и широко известными в мире актерами, не заботятся о том, чтобы продлиться в своих учениках. Никто из них не преподает, они за большие деньги снимаются и снимаются в кино. И все.

В результате обучением будущих артистов по-прежнему занимаются люди, не вполне владеющие актерским мастерством, что является реальной приметой кризиса актерской педагогики. И к чему же это все приведет? Так уж, если рассуждать по-старому: ну, значит, дарования будут пробиваться самостоятельно. Они будут мучительно продираться через тернии. Но ведь когда тебя ставят на крыло, то получается значительно больший коэффициент полезного действия и все выходит гораздо системнее, что ли. А так ты идешь, конечно, и пробиваешься сквозь чащу.

Откуда им произрастать, этим дарованиям, впервые замеченным родителями почти в младенчестве? Из самодеятельности? Но самодеятельность самодеятельности рознь. Самодеятельностью был театральный кружок Саратовского дворца пионеров, откуда вышло 186 человек артистов. То есть возможно и так... Однако понятно, что это единичный и, можно сказать, уникальный случай, реализовавшийся благодаря исключительности личности Натальи Иосифовны Сухостав.

Перманентный процесс из подобного явления организовать почти невозможно.

И все-таки, на мой взгляд, самый прогрессивный метод обновления театрального древа – мхатовский. Когда в жизнь вступают люди, любящие в театре, жизни и искусстве одно и то же и одно и то же ненавидящие в театре, жизни и искусстве... Собственно, это и доказал Ефремов в послевоенное время, первым объявив о возможности такого обновления.

Бывали в истории Художественного театра и застойные времена, когда обновлению откровенно противились. Это надо было обладать «дремучестью» тогдашнего МХАТа, чтобы выбросить из своего дома людей, которые могли спасти этот театр. Я сейчас говорю о студии «Современник», которая во времена «оттепели» была явным артефактом по отношению к существующему положению дел во МХАТе, это были просто разнонаправленные векторы...

Долгое время во МХАТе не хотели кого-то огорчать, не хотели кого-то называть должными наименованиями. Ведь что такое было это прилагательное – «академический»? Это часть развращающих, разлагающих одобрений в адрес театра. Который приручали и, конечно, прикармливали. Но вот где тут закономерность, что прикармливали-прикармливали, а не взяли во МХАТ Олега Ефремова, который – р-раз! – и вынужденно ушел на «выселки» в Центральный детский театр, закончив учиться.

«Старые мхатовцы», во-первых, держали круговую оборону. Алле Константиновне Тарасовой было уже за шестьдесят, а она все свою Анну Аркадьевну бросала и бросала под поезд, рискуя здоровьем. Фактически целое поколение талантливой молодежи было погублено в этом театре: Владлен Давыдов, Анатолий Вербицкий, Леня Губанов, Леня Харитонов – где они? Валя Калинина, чей талант позволял ей в том же самом «Дворянском гнезде» такие пронзительные ноты брать... Таланты ведь не переставали рождаться! Но им говорили: «Посиди. Когда надо, тебя вызовут». И все. Сидели десятилетиями. А вызывали уже тогда, когда человек переходил в категорию «аксакалов». Да, нечасто люди выходили на сцену в те времена. Есть такие, кто по две тысячи раз играл роль Сахары в «Синей птице».

Почему они так себя вели? Спасались в тридцать седьмом? Страх? Сталин ходил во МХАТ, но это совсем не означало, что он

поддерживал этот театр. Он, скорее, делал исключение для «своего любимого театра»... «Мне ваши усики ночью снятся», – говорил он Хмелеву.

Но почему они же строчили доносы на Кольцова-Розенштрауха и сажали этого «самого талантливого молодого представителя МХАТа»? И директора театра тоже туда же сдали. С тех пор, как умер Немирович, пережив войну, они, будучи напуганными всем и вся, все держали и держали свою непробиваемую круговую оборону. Тогда было три театра: МХАТ, Большой и Малый. Но МХАТ был первый театр.

Хотя были и счастливые исключения. «Дядя Володя» Муравьев. Василий Осипович Топорков. Но он другое дело: он был с детьми, с молодыми, приставлен к ним, как говорится.

Да, конечно, они были напуганы. Поразительная артистка Ангелина Иосифовна Степанова. Глава парторганизации театра, вдова человека, который так страшно покончил с собой. И вся история ее любви с Николаем Робертовичем Эрдманом... Степанова – человек, который обращался к Авелю Енукидзе: «Разрешите мне к любимому съездить на место поселения в город Енисейск...» Это по тем временам дорогого стоило.

Нет, это все еще требует называния своими именами. Найдутся еще историки театра, которые вскроют эти застарелые гнойники. Уже сейчас, как мне кажется, в программах того же Анатолия Смелянского подступы к этому освоены.

Так вот, если отвечать на вопрос, зачем именно мне, человеку сверхзанятому, в возрасте семидесяти с лишним лет затевать новое дело по раннему обнаружению талантов и непрерывной подготовке новой театральной генерации, то я приведу всем известную, но, увы, справедливую фразу: «Если не я, то кто?» Ну недостаточно мне было всегда того, что выдавала и выдает Школа-студия МХАТ. Ничего с собой поделать не могу.

«Чистилище»

Я терпел поражение лишь дважды за всю мою жизнь: инфаркт и уничтожение Гришиным моей первой студии. В шестьдесят четвертом и восьмидесятом году соответственно. Все остальные годы было только поступательное движение побед. Если человек за жизнь проиграл всего два раза, к нему приходит некая уверенность: раз живой, значит, буду побеждать и дальше.

Когда я созреваю, то сразу начинаю действовать, не подвергая сомнению избранную траекторию собственного движения.

Я в который раз убедился, что история моей жизни развивается по спирали. Только витки этой спирали становятся все более значимыми. Я совершенно спокойно мог в семьдесят пять лет, когда начался первый набор в Школу, почивать на лаврах. Как говорил Пимен: «Окончен труд, завещанный от Бога мне, грешному». Но нет! Не окончен ты еще, Олег Павлович! А надо тебе вот еще что сделать.

Когда 11 января 2009 года состоялось официальное открытие Театральной школы в только что отстроенном здании по адресу Москва, улица Чаплыгина, 20/10, а наше среднее учебное заведение было признано самостоятельным юридическим лицом, мне хотелось, подобно Александру Сергеевичу Пушкину, бегать и кричать от радости: «Ай да Лёлик, ай да сукин сын!»

На самом деле Школа – это, может быть, едва ли не главное, что надо делать именно сейчас. Она родилась в то время, когда уже нельзя было этого не сделать. Полагаю, что об этом еще задумаются и об этом еще много напишут. Потому что очень сложное сейчас у нас состояние в театральном образовании. И Школа эта – она есть не только организационная, но и душевная потребность русского театра, тяготеющего к мастерам высокого класса. Другого перспективного способа обновления в России нет. Все назначения, перемещения – для этого, конечно, надо иметь кадровый резерв, конечно, надо, чтобы люди имели перспективу роста, чтобы они понимали, что начинали они в Кинешме, или Ельце, или в Балаково, а взойдут, так сказать, на Олимп Питера и Москвы. Но как говорит Сатин, «не в этом дело, Барон».

Школа – это отнюдь не отдельное явление в моей жизни, это логическое завершение хода событий. Что я имею в виду? Начнем все-таки с того, что с каждого своего курса и из каждой своей студии я приводил в театр два, три, а иногда и четыре человека. В Школе-студии МХАТ я не преподаю уже одиннадцать лет, с тех пор, как принял Художественный театр. Последним был выпуск «рижской» студии.

В то же время озадачивали меня некие совпадения: что не только в России и не только в Европе, но и во всем мире все больше и больше актерское мастерство начинают преподавать люди, сами не вполне достигшие вершин этого ремесла. Вы понимаете, что я формулирую осторожно. Нравится нам это или нет, тенденция существует.

Школа нужна для более тщательного поиска дарований, для более требовательной и ранней селекции. При нынешней постановке театрального образования педагоги, глядя на своего воспитанника средних способностей, искренне радуются, бедолаги. Радуются тому, что они подготовили среднего актера. Мол, ну хоть что-то. Я не говорю, что это ненормально и это не есть свидетельство профессиональных ошибок, но это инерция жизни. Конечно, хорошо, когда на одном курсе собираются Доронина, Басилашвили, Козаков. Случается подобное и сейчас: Машков, Миронов, Апексимова, Николаев. Или питерская школа: Хабенский, Пореченков, Трухин. Случается. Но крайне редко. Обычно из всего курса, который составляет порядка двадцати человек, достигают успеха в профессии один или двое. Иногда вообще никто. И дело тут не столько в огрехах обучения, сколько в ошибках отбора.

И одно дело, если ты узнаешь об этом и так или иначе можешь это комментировать незаинтересованно-бескорыстно, а другое дело, когда ты не получаешь достаточного выхода актерского материала в течение длительного времени. За эти двенадцать лет я взял не очень большое подкрепление в Художественный театр из Школы-студии МХАТ. Мало того, надо учесть, что определенная часть этого подкрепления прибыла из Саратовского театрального училища. Игорь Хрипунов и Максим Матвеев – в труппе МХТ, Алексей Комашко, Слава Чепурченко – в труппе подвального театра. Это ведь довольно-таки много. Так что «может собственных Платонов и быстрых разумом

Невтонов саратовская земля рождать», откуда мною выхватывались способные люди.

Ну и, наконец, такой аргумент, как инстинкт самосохранения. Два года назад, когда я размышлял, соглашаться мне на дальнейшие пять лет работы в Художественном театре или не соглашаться, и когда все-таки решил согласиться, взяться за это дело, уже нельзя было обойтись без параллельного процесса выявления талантов. Как эта передача называлась? «Алло, мы ищем таланты!» Так бывает тогда, когда у человека что-то неплохо получается. Почему бы ему снова не пойти тем же самым путем?

Что такое ранняя профориентация? Не оригинальная выдумка. В конечном итоге толчком была не моя первая студия 1973 года, давшая превосходные плоды, а история Императорского театрального училища при Малом театре, учрежденного Александром I на основе театральной школы при Воспитательном доме. В это училище набирали фигурантов более раннего возраста – восьми, девяти, десяти лет. И люди, выходя из него, совсем необязательно становились актерами. Кто-то уходил в реквизиторы, кто-то в помрежи, кто-то в администрацию, то есть становились «людьми театра». Выпускница училища девица Мария Николаевна Ермолова дебютировала шестнадцати лет. А девица Александра Александровна Яблочкина дебютировала пятнадцати лет. Это вовсе не панацея от всех бед, но в редких случаях это такой выигрыш у судьбы – бесценный и ни с чем не сравнимый. Так сказать, сваливается с неба на тебя вот это вот счастливое опережение судьбы.

И все это вместе сказанное привело меня к мысли, что кроме двух театров, которыми я занимаюсь, и Школы-студии МХАТ, где я зав. кафедрой, необходимо все-таки восстановить этот род селекции, что ли. Таким образом, возникновение Школы явилось логическим завершением этой моей неудовлетворенности положением дел в театральном образовании.

Тех структур, которые существовали тридцать или сорок лет тому назад, уже нет в помине. Дворцы пионеров сейчас – это некие зарабатывающие деньги учреждения, обсуждать это не буду. А для того, чтобы отбор и набор был не только столично-питерско-московским, то есть в ограниченном по поиску самородков ареале,

надо попытаться охватить по возможности как можно большее пространство Российской Федерации. Это означает, что Школа должна быть школой-пансионом, где студенты могли бы не только учиться, но и жить, будучи людьми приезжими. Такая в моей голове сложилась картина будущего.

Мне хотелось, чтобы предстоящее дело было обязательно стоящим и долговременным, не сиюминутным. Какой фундамент заложишь в начале, так и будет строиться и развиваться дело. Театр не исключение. Энергия таланта требует не только выхода, выплеска, но и жесткой формовки.

Любое глобальное дело строится на базе триединства: школа – вуз – производство. Та же самая цепочка в нашем случае выглядит так: детская драматическая студия – творческий вуз – театр. Я уверен, что именно этот путь позволил многим моим ученикам обрести свое заметное место на российской сцене.

Мои мысли оказались созвучными времени. Однажды президент России Дмитрий Анатольевич Медведев высказал инициативу относительно умножения эстетического образования и воспитания молодых людей. Откликнулся на тот президентский призыв, пожалуй, только один я – саратовский. И предложил построить государственное учебное заведение на месте общежития, принадлежащего театру, пожертвовав, так сказать, собственностью для общего блага.

Мы решили, что в новую школу драматического искусства должны приниматься талантливые молодые люди, закончившие девять классов общеобразовательной школы. Как я уже говорил, статус данного учебного заведения, если обозначить его доперестроечными мерками, – ПТУ, или «ремеслуха». Ничего оригинального тут нет – своеобразный театральный техникум по образу и подобию Гнесинского училища и училища Большого театра.

Историю строительства Школы я уже описывал. Важен результат, обеспеченный всесторонней поддержкой московского правительства и добросовестностью Игоря Найвальта: в центре Москвы, в двухстах метрах от подвального театра менее чем за три года выросло красивое и удобное во всех смыслах здание, где студенты не только учатся от зари до зари, но и проживают.

Школа является государственным учреждением и лишена всякого налета коммерциальности. Финансирование производится из бюджета

Москвы. Это финансирование, направленное на образование, поэтому Школа не является структурным подразделением театра. И учеба, и пятиразовое полноценное питание для студентов бесплатны. Дополнительные деньги дают меценаты, мои давние друзья. Именно поэтому мы можем кормить студентов, затрачивая на это вдвое больше денег, чем положено бюджетом. И добавляем несколько большую сумму к их стипендии – порядка 900 с чем-то рублей из тех же небюджетных денег.

На самом деле все это не имеет никакого отношения ни к капитализму, ни к коммерциализации. Это селекция: найти талант, поставить его на ноги и по возможности запустить на орбиту. К таланту и настоящей способности еще нужен факт удачи. Кому-то она улыбается, а кому-то... Пока наши студенты, конечно, еще не осознают, куда они попали. Да, им повезло. Но я и не настаиваю на этом. Не внедряю в них это. Я думаю, что это такое дело во благо Отечества.

Помимо удобных жилых комнат и учебных аудиторий есть в Школе и сцена со зрительным залом, где студенты проводят очень много времени.

Школа – дело, которым занимаемся и я, и все мои соратники не денег, не корысти ради. Аня Гуляренко, моя первая выпускница, – зав. учебной частью этого заведения. Преподают в Школе и другие мои ученики – актеры Театра на улице Чаплыгина: Миша Хомяков, Виталий Егоров, Саша Мохов, Сережа Угрюмов, Алена Лаптева. С нами лучшие профессионалы из творческих вузов столицы. Михаил Андреевич Лобанов, мой замечательный коллега по Школе-студии МХАТ, – главный наш «паровоз». Первые курсы он в буквальном смысле тащит на себе. Уникальный специалист в области сценического движения и пластики Андрей Борисович Дроздин начинал работать со мной еще во Дворце пионеров на Стопани и задержался рядом на сорок лет. Преподают там и бывшие ученики саратовского кружка «Молодая гвардия»: Володя Краснов, уже совсем состоявшийся человек, и Генка Ротман из знаменитой клоунской пары «Ротман и Маковский».

Обязанности директора Школы принял на себя мой заместитель по административной части Художественного театра Юрий Кравец, которому я предложил заниматься двумя крайне непростыми делами

одновременно. Это кадровое решение было принято мною отнюдь не случайно. Передо мной стояла весьма непростая задача – расставить таких людей на ключевые позиции, чтобы вся эта театрально-школьная машина исправно заработала с самого начала. Я был просто уверен, что в данной ситуации для того, чтобы своевременно открыть двери Школы для ее первых учеников, необходимо было назначить именно этого человека. И я в нем не ошибся.

Само время отобрало нужных, я бы так сказал.

Делают они свою работу по любви и без ограничения во времени. Для любого взрослого человека, взявшегося за преподавание, Школа – это настоящее чистилище, где каждый вдруг осознает, чего он стоит на самом деле в своей профессии, потому что там вся шелуха жизненного благополучия и прошлых заслуг мгновенно улечивается.

Театральная педагогика – удел немногих. Я имею в виду не число педагогов, а умение. Не у всех это получается. Раньше были педагоги такого особого свойства вроде Евгении Николаевны Морес в Школе-студии, Ирины Ильиничны Судаковой, Володи Левертова в ГИТИСе, Юрия Васильевича Катина-Ярцева в Щукинском училище... Но таких людей всегда мало. Так же, впрочем, как и живых театров. Как сорок лет назад в Москве было всего пять стоящих театров, так и сейчас. Может быть, одним больше, одним меньше. Видимо, планирование небесной канцелярии достаточно традиционно и регулярно.

Со временем понимаешь, о чем сказаны эти, вроде бы такие странные, слова Пушкина: «Нет, весь я не умру – душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит...» Это про то, что будет после нас. И это, как мне кажется, оказалось очень важным для тех актеров, которые рискнули ввязаться в это непростое и нервотрепное дело, к тому же, прямо скажем, не приносящее дохода.

Когда Школа только задумывалась, я рисовал себе ее будущий образ. Боюсь этого сравнения, но мне хотелось, чтобы новая Школа напоминала легендарный пушкинский лицей, по крайней мере атмосферой творческого поиска. По итогам четырех лет занятий выпускники получают дипломы о среднем профессиональном актерском образовании. Но до этого дня будет еще много сложной, кропотливой, творческой учебы и труда.

Реалии театральной школы

У нашей Школы несколько названий, самое длинное из которых – «Государственное бюджетное образовательное учреждение среднего профессионального образования “Московский театральный колледж” при государственном бюджетном учреждении культуры г. Москвы “Московский театр под руководством О. Табакова”». Более краткое – «Московская театральная школа Олега Табакова». Но все мы называем ее просто Школа.

В течение полугода после официального открытия только что отстроенное здание Школы отделялось, наполнялось оборудованием, а ранней весной наступило время отправляться на поиск талантливых абитуриентов. Осуществление этого многоступенчатого мероприятия было бы невозможно без финансовой поддержки со стороны наших меценатов. С самого начала целевую помощь нашему учебному заведению на проведение ежегодного конкурсного отбора оказывает президент-председатель правления ВТБ24 Михаил Михайлович Задорнов.

Схема проведения отбора будущих абитуриентов такова. Юрий Кравец и преподаватели Школы Анна Гуляренко, Михаил Хомяков, Владимир Краснов, Александр Мохов, Сергей Угрюмов, Виталий Егоров садятся и, подобно детям лейтенанта Шмидта, «делят карту» России, а затем десантируются во вверенные им области с целью поиска талантов на местах, в регионах. Ареал высадки школьного педагогического десанта весьма обширен. Западная точка – Калининград, восточная – Хабаровск, северная – Архангельск, южная – Краснодар. И, конечно, все регионы, оказавшиеся внутри этого четырехугольника.

При поддержке местных губернских властей, СМИ и министерств культуры организуются предварительные просмотры детей на предмет поступления в нашу Школу, куда приглашаются все желающие. Накануне конкурса проводится обширная предварительная работа: звонки, заявления, фотографии, присвоение номеров. В каждом регионе в конкурсе участвуют до ста человек, из которых после

прослушивания примерно пятеро получают путевку на экзамены в Москве.

Московские дети отсматриваются в течение апреля – каждое воскресенье. На апрельский отсмотр приезжают и дети из других городов, которые по какой-либо причине не успели попасть на экзамены у себя дома. Из них до экзаменов допускаются человек тридцать.

Департаментом культуры города Москвы всем отобранным на местах абитуриентам оплачивается дорога в столицу и домой, их проживание и питание на время пребывания на конкурсе независимо от того, поступил человек или не поступил.

Сидя в 2010 году на первых вступительных экзаменах в Школе после десятилетнего педагогического перерыва, я вдруг заметил одну невеселую тенденцию. Общая культура молодых людей, окончивших среднюю школу, то есть основной вид образования в нашей стране, резко снизилась. И уровень размышлений людей, имеющих современное образование, я бы сказал, много проигрывает уровню людей, заканчивавших школу двадцать-тридцать лет назад – просто по объему знаний, которые эти люди пропустили через себя и так или иначе «переварили».

Это очень серьезная проблема. Поэтому в Школе преподаются не только актерское мастерство и общеобразовательные предметы. Нашим ученикам производится мощная прививка культуры путем поглощения ими максимального объема прекрасного: и через музей Пушкина, и через Третьяковку, и через посещение Большого театра и Государственной филармонии. И, конечно же, через активное чтение хорошей литературы. Во всем этом я вижу немаловажную составляющую смысла существования нашего учебного заведения.

По закону об образовании курс набирается в количестве 24 человек, из которых примерно треть учеников – это девочки, а две трети – мальчики.

Большинство ребят-учеников – не москвичи и не питерцы. Есть парень с Камчатки. Когда были снежные заносы, он на пять суток опоздал – не мог вылететь в Москву. Вообще, в первые полгода пребывания в столице в головах приехавших из далеких российских

уголков ребят явно происходят некие бурные революционные процессы. Но в этом-то и заключено их счастье: чем раньше человек, попадающий в Москву, практически на другую планету, адаптируется к новым условиям существования, тем лучше это для него. За тот период, пока мастер по речи избавляет человека от говора, происходит его адаптация к столичной жизни. Юные умы быстро все схватывают.

Обучение в Школе длится четыре года, и, скорее всего, выпускники ее будут поступать без экзаменов сразу на второй курс Школы-студии МХАТ, на благо которой это и затевалось. Школа рассчитана на 72 студента, по 24 человека на каждом из трех курсов.

В первом наборе, осуществленном в 2010 году, оказалось 23 человека. Не 24, а именно 23, хотя претендентов было больше двух тысяч. В тот раз не хватило дарований. Потому что для меня это вопрос принципиальный – брать только одаренных.

А дальше и для них, и для нас началось самое интересное. Регламент, с которым я ознакомил учеников Школы, что называется, не для слабонервных: занятия – с девяти часов утра до половины девятого вечера, затем час на постирку-поглажку и еще полтора часа чтения литературы. В основном русской. Два раза в месяц – коллоквиумы или семинары.

Алкоголь в Школе строго запрещен. Один-единственный случай нарушения запрета означает безоговорочное и моментальное отчисление, каким бы талантливым ученик Школы ни был. Кстати, от курения к третьему курсу все отказываются сами из-за серьезности физических нагрузок.

Поступившим было дано задание на лето, которое они должны были выполнить, находясь дома: собрать коллекцию наиболее смешных фамилий их родных регионов (на курсе набора 2010 года было только четверо москвичей), попытаться выступить в жанре «сам себе режиссер» – не обязательно с кинематографическими намерениями, а хотя бы с фотографическими. И, наконец, сделать пародию на самое отвратительное и пошлое, что есть в нашей действительности.

Жизнь наших учеников непривычно трудная и интенсивная для людей их возраста. Но если у человека есть настоящее дарование, такой образ жизни непременно даст свои результаты. В конечном итоге

практически неизбежно наступят профессиональное возмужание и рост. Их катализатором является дебют на профессиональной сцене.

Занимаются люди в Школе побольше, чем в любых театральных вузах. Хотя время ежедневного общешкольного подъема 8:00, многие ученики просыпаются гораздо раньше и бегут заниматься в спортзал. Есть и такие, кто умудряется, вскочив в 8:30, переделать все свои утренние дела за полчаса. А с девяти утра начинаются общеобразовательные предметы. Время сценических дисциплин – мастерства, сцендвижения, танца и вокала – наступает позже. Со второго курса начинается работа над отрывками. С третьего – приближение к дипломным спектаклям, некоторые из которых вырастут из отрывков, а некоторые будут братья сразу целиком.

Отрывки мы начали с «Пастуха и пастушки» Виктора Астафьева и нескольких сцен из пьесы «Валентин и Валентина» Михаила Рощина. Уже есть идея объединить в один спектакль всю трилогию Рощина, выбрав только те отрывки, в которых развивается любовная линия. То есть создание самостоятельных спектаклей не программируемо и не является не допускающей отклонений догмой. Но я, наверное, все-таки буду делать «Две стрелы» Александра Володина и «Билокси-Блюз» Нила Саймона. Вот тот репертуар, который «грозит» нашим ученикам в самом ближайшем будущем.

Одна-две роли в дипломных спектаклях будут исполняться взрослыми артистами, чтобы студенты почувствовали, каково это – работать на одной сцене с профессионалами. Причем одну и ту же роль по очереди будут играть разные люди: и Володя Краснов, и Миша Хомяков, и Юра Кравец, потому что каждый из них сделает все по-своему. И любому взрослому актеру такой опыт будет очень интересен.

Вначале дипломные работы будут показаны в самой Школе, а затем, если это будет того заслуживать, лучшие из них можно будет перенести на сцену Подвала. В 2013 году в подвальном театре начнется достаточно серьезный ремонт, если наконец будет построено новое здание театра на Малой Сухаревской. Конечно же, было бы разумно, естественно и последовательно, чтобы сцена Театра на Чаплыгина, 1а, была передана Школе.

Те ученики, которые будут мне нужны, выйдут на сцену рано и в зависимости от судьбы и форта (а он в ремесле нашем играет

значительную роль) будут приняты мною в труппу. Возможно, кто-то из них захочет продолжить образование в высшем театральном учебном заведении. Я не моделирую их дальнейший жизненный путь жестко. Но процентов на 70, ну, на две трети-то точно, это будет зависеть от их театральных дебютов. Как они себя покажут, так все дальше в их жизни и будет.

По итогам первого года обучения я отчислил семерых. Для людей это была настоящая трагедия. Кто-то прямо до зубовного скрежета пытался вернуться, но это абсолютно невозможно, так как отчисляются из Школы люди исключительно по профессиональным соображениям, а не каким-то иным. Девочка одна была отчислена потому, что ушла сниматься в кино без разрешения. Но что это теперь обсуждать...

Перед отчислением я привык говорить с людьми лично. С каждым я обязательно разговариваю отдельно. Говорю им правду, а это человеку бывает очень больно. Во всяком случае, не сказать правду – это тоже оскорбить, произвести подмену или назвать одно другим. Зачем же? Они ведь тоже понимают, на какой риск шли. Все ученики заранее предупреждаются мною о том, что они вступают на территорию, почти лишенную социальных гарантий. И что эта профессия – не профессия официанта, или юриста, или еще кого-то, кто сейчас востребован. Все по-честному, поскольку они об этом предупреждены. Нет, Школа эта – чистилище, где отбирается материал человеческий. Больно, но куда же без этого.

Не знаю, все ли до единого из выпускников Школы пойдут именно по актерской стезе, но мне очень бы этого хотелось.

В любом случае понятие ранней профориентации полезно всегда. Мне повезло, что в свои четырнадцать лет я уже на ощупь подбирался к главному делу своей жизни. Я выходил на сцену, преодолевая болезни, сложности уроков, но занимался этим, всегда испытывая радость. И, как ни глупо это звучит, эта радость осталась со мной до сих пор, хотя, может быть, не в том отчаянном объеме. Но иногда, когда зрители испытывают подъем духа от встречи со мной... Однажды мы приехали в город Дубну, вышли на сцену, и зрители аплодировали нам минуты полторы, а может, и целых две. И это,

конечно, мобилизует все оставшиеся силы. Не знаю, что может с этим сравниться. Разве что рождение детей.

Пока в Школе все идет так, как должно быть. Произнести о ней что-то внятное можно будет в 2014 году, после первого выпуска. Но сам факт создания Школы, может быть, более значителен, чем даже предполагаемые результаты. Однако сейчас я могу сказать, что штук семь, а может быть, восемь дарований имеют все шансы вырасти в заметных артистов. Урожайность на таланты, прямо скажем, небывалая для любого театрального вуза. Во всяком случае, я понимаю, что после двух лет, проведенных в колледже, они поняли, чем они владеют. Я имею в виду не профессию, а счастливый билет, который им удалось вытащить. Как в советское время говорили: «выиграли “Волгу” по трамвайному билету...»

Право русского театра на жизнь

Спустя шестьдесят лет с того момента, как я поступил в Школу-студию МХАТ и начал работать в профессии, я только крепче уверился в своей мысли, что театр – это мой дом. Русский репертуарный театр не может быть другим. Или может, но это уже будет театр, который преобразует следующее поколение. Я уже неоднократно цитировал графа Михаила Лорис-Меликова, который смог отрезвить Александра II, пребывающего в эйфории после отмены крепостного права, одной фразой: «Ваше величество, прогресс и свобода будут только тогда, когда вырастет первое не поротое на конюшнях поколение». Возможно, оно, это поколение, каким-то странным образом трансформирует театр, совмещая добычу средств с занимательностью изложения. Русский репертуарный театр выживет только в той части, которая научится зарабатывать деньги. Только так. Я уже это говорил.

Что называть правом на жизнь? Во всем мире репертуарные театры, а в Европе это муниципальные театры, зарабатывают не больше четверти своего бюджета. А театры, которыми я занимаюсь, зарабатывают уже до сорока процентов. Подвал – несколько больше. Это при том, что в зале всего чуть больше ста мест. А когда войдет в строй зал на Малой Сухаревской, 5, то процент станет выше и даст основание думать, что возможно существование русского репертуарного театра совмещать с зарабатыванием денег.

Правдоподобие невероятного

Правдоподобие невероятного – термин, который я сочинил в довольно молодом возрасте, увидев польскую короткометражку «Двое со шкафом»: «атлантическое побережье» Польши, из взбурлившихся вод выходят два человека, одетых вполне цивильно, и несут шкаф. Несут этот шкаф целый день: выйдя на сушу, придя в городок, где они занимаются решением каких-то своих жизненных, весьма серьезных и даже лирических проблем. А к вечеру они уходят с этим шкафом опять в море. Меня поразили подробности жизни человеческого духа в сочетании со шкафом на горбу, я прочувствовал, насколько же это здорово – убедить зрителя в нормальности странного. Казалось бы, предлагаемые обстоятельства невероятны, но пронзительность проживания этой роли актером такова, что позволяет зрителю верить во все, что этот персонаж испытывает.

В русской литературе правдоподобие невероятного связывается прежде всего с именем Гоголя, но и до него уже было «Житие протопопа Аввакума», а после Сухово-Кобылин, Салтыков-Щедрин, Андрей Белый, Замятин, в наши дни Василий Аксенов. К этому подступался Саша Вампилов и в «Провинциальных анекдотах», и в «Вороньей слободке», и особенно в «Несравненном Наконечникове», где он просто вырулил на феномен, который расхоже называют театром абсурда, или абсурдизмом. В мировой литературе это, разумеется, Гофман, Беккет, Мрожек, Ионеско и даже Эркень.

Именно в стихии невероятных предлагаемых обстоятельств, абсолютно фантастических для нормального читателя и зрителя, мне интереснее всего рассматривать подробности психологии поворотов души человеческой. Счастье, что у меня была такая возможность – и в «Голом короле», и в «Третьем желании», и в «Балладе о невеселом кабачке», и во «Всегда в продаже», и в «Ревизоре», и в первой режиссерской работе «Женитьба», признанной «Современником» злостным хулиганством. И мне это удавалось, раз за разом, в том числе в кинематографе. Например, какие-то куски в «Открытой книге», где я играл абсолютно распадающегося человека с непослушным языком и выпавшей вставной челюстью... Или у Мельникова в фильме по

рассказу Достоевского «Чужая жена и муж под кроватью»... Был такой режиссер – Овчаров, который естественным образом тяготел к созданию правдоподобия невероятного, и мы с ним творили это в фильме «Оно»; потом он собирался снимать «Конька-Горбунка», но, к сожалению, что-то не вышло. Но все-таки это кино, совершенно иное искусство, где убедить зрителя в чуде гораздо проще, чем в театре. Хотя и в кино к этому склонна сегодня разве что Кира Муратова. А в современном русском театре это почти никого не интересует.

Совпали бы мы во времени с Мейерхольдом, и я, смею надеяться, вслед за Гариным, был бы у него не на последнем месте. Надо стул сыграть – я могу. С поправкой на возраст, на изношенность, на халтуру, допущенную при сборке этого стула. Олег Борисов это умел и что-то невероятное делал в «Кроткой» Додина. И сейчас среди моих учеников есть способные на это: и Женя Миронов, и Сережа Безруков, и изрядно сомневавшийся в истинности этого пути Андрей Смоляков, из младших – Аркадий Киселев, Света Колпакова, не моя ученица, правда, но все же. К сожалению, этому не научишь, поэтому и специально стремиться к этому не надо. Здесь должны быть самодостаточный и очевидный талант и абсолютная вера в то, что ты делаешь. Но тут дело, скорее, в режиссере, а не в актерах...

Подступался к этому странному делу Николай Павлович Акимов, до какой-то степени это интересовало Петра Наумовича Фоменко, когда он делал «Смерть Тарелкина» с актером Эйбоженко. Я очень надеялся, что к этому придет Валерий Фокин, и фрагментарно мы делали это в его «Провинциальных анекдотах». Сережа Женовач что-то похожее творил во «Владимире третьей степени», вызывая мой совершенный восторг. Практикуют это сейчас и Кирилл Серебренников, и Юрий Бутусов, и знаменитый канадец Лепаж, но это называется «случайность вкрапления». А это ведь так интересно, потому что невероятно – но совершенно про человека, про жизнь. Странно, но у большинства коллег к этому нет ни интереса, ни стремления. Это печаль и горечь моя.

Театр и технический прогресс

Человек от Рождества Христова мало меняется. Две тысячи лет прошло, а мы все такие же. Переживаем и боли, и радости, и беды примерно того же самого ассортимента, как это было две с небольшим тысячи лет назад.

Двадцать лет назад, пусть и не в таком объеме, как сейчас, но все же в значительной степени Интернет в Соединенных Штатах Америки наличествовал. Однако слезы, которые люди в обилии проливали и в Нью-Йорке, и в Филадельфии, и в других американских городах на пьесе Александра Галича «Матросская тишина», или те же самые слезы, которые проливались над этой же пьесой в Японии или других местах, были самыми что ни на есть настоящими. Не виртуальными, так сказать. Интернет Интернетом и компьютеры компьютерами, но вот это сквозь века пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь» становится все актуальнее, своевременнее. Потому что ничего более необходимого для человеческой души, чем обливаться слезами над вымыслом, я не знаю. А есть что-либо более важное, чем рост и развитие человеческой души?

Всякие 4D- и даже 5D-технологии, при которых кресло в кинотеатре сотрясается в такт происходящему на экране, – это враждебные театру усовершенствования. Не надо трясти мою седалищную часть! Более того, все эти тряски не вызывают во мне никакого интереса. Я предпочитаю, чтобы душа моя трепетала от того, что делается на сцене, и чтобы слезы у меня выделялись не от повреждения слезных желез и смещения позвоночных дисков в результате тряски кресла, а в результате того, как один актер по-живому реагирует на страдания другого актера.

Телевизор я вообще смотрю редко – только новости и спорт. Большого не хочу. И времени жалко, и мучает вопрос: «За кого вы меня держите, ребята?» Продолжаться это безобразие долго, надеюсь, не будет, но главная опасность в том, что нынешняя телеиндустрия создает программы удивительно адресно. С тоской вспоминается и «тетя Валя», и тот же Валентин Зорин, рассказывавший нам про Америку... А сейчас луч света в темном царстве – разве что Юрий

Вяземский, сын моего доброго знакомого Павла Васильевича Симонова, со своими «Умниками» – аж расцеловать его хочется за то, что он делает, являясь, по сути, альтернативой царящему ширпотребу. Меня настораживает отупляющее и усредняющее влияние телевидения на подрастающее поколение. Однако я очень верю в регенерационные возможности организма. Это как с плохой выпивкой и несвежим оливье – организм поглощает, поглощает, но в какой-то момент говорит: «Нет, ну так больше нельзя, все это надо бы из себя вернуть...» Возвратить и забыть.

Выплески

Есть еще одна вещь, которую я раньше не решался совсем недвусмысленно, что ли, обозначить. Связана она со скоростью моего профессионального взлета, когда первая же работа на профессиональной сцене позволила мне перемахнуть сразу через несколько ступеней даже не развития, а признания. Если говорить жанром комикса, получилось так, что среди тех артистов «Современника», которые были выдвинуты на ставку в 150 рублей, были и состоявшийся артист Женя Евстигнеев, который был старше меня на девять лет, и я...

Ефремов довольно хитро сразу кооптировал меня в правление «Современника», где я стал на равных заседать и с Лилей Толмачевой, и с Женей Евстигнеевым, и с Олегом Николаевичем, и с Галей Волчек, и вообще... Имея детское личико и тонкую шею.

Люди привыкли к совсем другим темпам восхождения. Вот сыграл актер одну роль – и его признавали, констатировали, что он хороший исполнитель ролей молодых героев. А потом проходило пять лет, и он играл еще где-нибудь, уже и в этом осваивался... Еще три года... и еще... А тут так получилось, что первая же моя кинороль – Олега Савина в фильме «Шумный день» – и оказалась моим «билетом наверх»... Чтобы было понятно, что я имею в виду, скажу: это было признание зрительного зала, которому, в общем-то, было наплевать, есть у меня звания или нет, сколько я ролей до этого сыграл.

Зрители – это одна сторона, а другая сторона – коллеги. Все только что описанные мною явления, в свою очередь, сильно катализировали их выплески в мою сторону. В общем, они с трудом переживали мои внезапные успехи, расценивая их как несправедливость по отношению к ним самим: «Как же это так... Мы ж... а он...» Да, содрогалось, содрогалось пространство вокруг меня. Не без сейсмических катастроф все это происходило.

Но в то же время подобные ситуации давали мне весьма ценные знания о людях «актерской породы» и, будем так говорить, об их особенностях. Я смог узнать о них много хорошего и плохого, потому что выплески были весьма непосредственными. Только единицы – не

один процент, а может быть, одна сотая процента – были адекватны происходящему. Сейчас я рассказываю это не ради себя, а ради тех, кому придется проходить этот нелегкий путь с самого сначала.

От слез к смеху

Напоследок я хочу рассказать о том сокровенном, что все эти годы составляло суть моей актерской души.

В моей жизни существует целый ряд главных ролей, за которые меня одобряли, повышали мне зарплату, а пишущие о театре критики умножали похвалу в мой адрес. Но среди всех этих «знаковых» и шумно-успешных работ существовали такие роли, пребывание в которых было моей настоящей радостью, моим заповедником, куда я никого не пускал, а единолично там хозяйствовал, царствовал и безобразничал.

Больше всего мне нравилось на сцене либо плакать, либо смеяться. А еще интересней проделывать путь от слез к смеху, и не столько самому, сколько, «раскачивая качели», заставляя зрительный зал регулярно испытывать эти контрастные эмоции, сила которых зависит от величины амплитуды колебаний чувствований человека.

В театре «Современник» мне удавалось это сделать и в спектакле «В поисках радости», и в «Голом короле», и в «Третьем желании», и во «Всегда в продаже», и в «Балладе о невеселом кабачке».

В мой underground я не допускал почти никого, а для его существования совершенно не требовалось подпитки со стороны. Однажды Абрам Александрович Белкин, педагог, который вел у нас в Школе-студии русскую литературу XX века, взволнованно, почти захлебываясь, стал рассказывать, как я играю в «Голом короле». Все во мне так и заныло от счастья, когда я выслушивал эти комплиментарные тирады убедительно-логичного построения. Но опять включилась привычка уводить людей в сторону от моего заветного «гнезда», и я спросил: «А как играл мой однокурсник Володя Паулус?»

Редко-редко мне встречались люди, совпадавшие со мной в ощущении того, что же все-таки такое есть театральное дело. Тогда они входили в мой заповедник и вступали со мной в контакт. Среди немногих, кто поселился там вместе со мной, конечно, был Женя Евстигнеев. И Валя Гафт. Всё.

Я никогда не любил звать людей на спектакли. Но если звал, то на спектакли, где опять-таки было это. Хотя параллельно существовали и более успешные, и более известные мои спектакли.

Когда мне надо было завоевать одну женщину, я пригласил ее на спектакль «Баллада о невеселом кабачке». И сила чувствований Братца Лаймона, человека нетрадиционной сексуальной ориентации, заставила эту вполне нормальную женщину смеяться и плакать, раскачав маятник ее душевных колебаний...

Со временем выстроилась целая цепочка подобных по воздействию ролей. Для меня были невероятно интересны герои с психологическо-бытовой тканью поведения, совершенно не похожей на существование моей души и моей психофизики.

«Тоот, другие и майор» – история душевной аномалии человека, обезумевшего от жестокостей, свидетелем и участником которых ему довелось быть в страшной войне с Россией. Человека, который не только жил, но и закончил свою жизнь страшно, попав в свою «бумагорезку», бывшую единственным утешением его жаждущей гармонии натуры.

Нечто подобное испытывалось мною и в спектакле подвального театра «Провинциальные анекдоты» по пьесе Вампилова в постановке Валерия Фокина. Шофер по фамилии Анчугин, находящийся в привычном пьяном угаре, и проявлениями своими, и качаниями души из стороны в сторону ко мне лично не имел никакого отношения. Если взглянуть на фотографию тех лет артиста и директора театра «Современник» Олега Табакова, то никакого Анчугина там обнаружить не удастся: напротив, это мужчина довольно благообразного вида, даже имеющий определенную внешнюю привлекательность, в тридцать пять выглядящий явно моложе своих лет. Все дело в том, что мои герои были совсем иными, чем я: женщина-буфетчица, Братец Лаймон и Анчугин со стальными зубами...

Я помню один забавный момент, когда комиссия, не желавшая принимать у нас комедию Вампилова, называла ее «поклепом на советскую действительность», но никак не могла ухватиться хоть за какую-нибудь ниточку, чтобы доказать свое мнение. И тогда Виктор Сергеевич Розов на одном из обсуждений сказал: «А вы знаете, самое страшное в спектакле – это ботинки, которые надеты на Олега

Павловича». В этих ботинках Анчугин шел через кровать, застланную белой простыней, да так, что становилось ясно, что с тем же успехом он мог бы пройти и по живому человеку...

Пьеса Василия Макаровича Шукшина «Поутру они проснулись» вначале задумывалась как сценарий фильма. Как-то раз я приехал к Шукшину домой с идеей написать оригинальную пьесу для «Современника». Шукшин выслушал меня, и, видимо, мое предложение ему показалось интересным. Но время брало свое, Василий Макарович был занят, не успевал и предложил нам в качестве пьесы текст своего неоконченного киносценария. Мы согласились и ни разу не пожалели об этом – спектакль шел в «Современнике» долго и успешно. Я играл сантехника, и у меня были всего две сцены, одна из которых особенно полюбилась и зрителям, и актерам. Это была сцена пьянки, делающей всех равными, но некоторых еще «равнее».

Вдруг я вспомнил совсем другую подробность. Однажды из своего павильона, где снимались «Семнадцать мгновений весны», я зашел в павильон, где Шукшин снимал «Печки-лавочки», и встал поодаль, чтобы посмотреть на его работу. И тут произошло неожиданное: Шукшин стал стесняться, сердиться на своих сотрудников, пробовать играть, но в итоге сыграл хуже, чем мог, а он был актером поразительного естества. Наконец, не выдержав, ко мне подошла Лида Федосеева-Шукшина, близкая подруга моей первой жены Людмилы Ивановны: «Лёлик, уйди, он стесняется тебя».

Мне это было так странно и так необычно...

Далее в ряду моих сокровенных ролей стоит академик Крамов в фильме Виктора Титова «Открытая книга». Человек, продавший свою душу дьяволу за право вершить судьбы других людей. Этим же, кстати, занимался и мой Антонио Сальери в пьесе Петера Шаффера «Амадей». А ведь занятие-то из разряда захватывающих, чтобы не сказать всепоглощающих. Следующими за ролью Крамова должны были быть роли в «Ричарде III», «Господах Головлевых», «Смерти Тарелкина»... С другой стороны, я был готов играть и такую роль, как Аким из «Власти тьмы» в пьесе Льва Толстого. Но пока всего этого не случилось.

Очень благодарен Маргарите Микаэлян, пригласившей меня в фильм «Вакансия» по пьесе Островского «Доходное место».

Мне кажется, что всегда априори я знаю, как ставить пьесы Островского. Этот автор настолько понятен мне, что мне не нужно читать исторические книги, рассказывающие о быте и нравах купеческой Москвы. Нет, я знаю, как надо ставить, читая пьесу с листа. Мое подсознание выбрасывает мне даже не один, а два-три варианта того, как это может быть. Впрочем, то же самое я испытывал, когда сталкивался с произведениями Гоголя, Сухово-Кобылина или Салтыкова-Щедрина. Никакой «напряженной умственной работы», которая привела бы к наличию «концепции» и выстроенной из нее закономерности, у меня не было. И вообще, к моим чувствам и ощущениям, связанным с пьесами Александра Николаевича Островского, эти категории отношения не имеют вовсе. Играя комические роли, я действительно сажусь в чудесную машину и мчусь, мчусь... Поэтому я не задумывался, когда Сергей Овчаров позвал меня в картину «Оно» по «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Для воплощения этого материала, этих ролей режиссерам не нужно для меня ничего придумывать или что-то мне советовать. Вы просто отпустите меня на свободу, и я сам сделаю все эти «тройные тулупы» и «сальто-мортале» – только дайте мне возможность порезвиться.

Мой Сальери

Дело даже не в том, что Антонио Сальери – роль, которую я играл дольше всех. А в моем глубоком знании этого человеческого типа. Сальери пытается уравнивать себя с гением на абсолютно законных основаниях, сеющих некое равенство и братство среди людей, серьезно занимающихся служением великой музыке. Одна из реплик Сальери – «Нет богохульства, на которое не пошел бы человек, ведущий такую борьбу, как я».

Это вовсе не означает, что пьеса Петера Шаффера – непостижимо глубокий драматургический материал, на освоение которого требуется бездна времени, – нет, ерунда. Все то, о чем я рассказываю, я знал с самого начала, когда только начал репетировать. Но за те четверть века, что я играл Сальери, роль мне нисколько не наскучила, потому что за истекший отчетный период, как говорилось раньше на партийных и комсомольских собраниях, душевные свойства некоторых хорошо знакомых мне людей в этом отношении не улучшились. Скорее, наоборот. И встречи с этими человеческими свойствами в окружающем меня мире никак не сделались реже. Это и есть та питательная среда, из которой я черпаю энергию для моего, в сущности, простого рассказа, но убедительного и современного до того, что с годами я вижу рост круга зрителей, разделяющих философию Сальери – «А что, мы все должны для гения, что ль, жить?»

За годы, что я играл Сальери, сменились не только четыре генеральных секретаря в стране, которая называлась Советским Союзом, но и полностью поменялась социальная формация. Советский Союз растворился в пыльном мареве истории, а зрительская реакция на трагедию Моцарта и Сальери оставалась на редкость живой и стабильной. Когда я шел играть Сальери, я испытывал определенный душевный подъем, ибо знал, что этим вечером мы со зрителями будем говорить не о пустом...

Чувственная и эффектная постановка Марка Розовского, чудесные декорации Аллы Коженковой, кружевные воротники, красивые камзолы только усугубляли эффект от этой вальпургиевой ночи

человеческих душевных нечистот, от пакостей, которые мой герой устраивал своему жизненному и художественному конкуренту. Впечатление от спектакля особенно усилилось, когда мне удалось с помощью режиссера Игоря Власова ввести на роль Моцарта моего ученика Сергея Безрукова. И как всегда бывает в таких случаях, появился некий двойной смысл происходящего на сцене.

В «Семнадцати мгновениях весны» есть реплика – «Мюллер вечен, как вечен сыск». Так же вечен и Антонио Сальери.

«Ширли-мырли»

Целый период моей жизни – период увлеченного занятия профессией актера кино – связан с Романом Балаяном. Фильм «Каштанка», в создании которого принимал участие мой друг, воистину великий русский театральный художник Давид Боровский, фильмы «Бирюк», «Полеты во сне и наяву» являются настоящими кинематографическими свершениями Балаяна.

Ленивость южного человека, помноженная на точное интуитивное знание того, что должно быть сделано людьми на съемочной площадке и какую часть происходящего с ними ему необходимо зафиксировать на пленку, и есть, наверное, особенность кинематографического таланта, присущего Роману Балаяну. Я говорю о тех фильмах, где принимал участие, независимо от того, какого размера была моя роль и насколько удачной она оказалась.

Приглашая меня в картину «Ширли-мырли», Володя Меньшов объяснял, что главная роль, точнее четыре главные роли, написаны специально для меня. Мы неоднократно читали сценарий, причем каждый раз читка вызывала у меня приступы радостного смеха – случай беспрецедентный. Но как ни увлекательна была задача, я с каждым разом все больше понимал, что эту роль мне играть нельзя в силу моего возраста. Одно дело, если герою «Ширли-мырли» до сорока лет, и совершенно другое, если ему сильно за пятьдесят. Примерно в том же положении я оказался, когда Володя Машков хотел поставить со мной пьесу Николая Эрдмана «Самоубийца». По всем внешним признакам я мог сделать это, и, возможно, дело приняло бы успешный оборот. Но у меня есть безошибочное внутреннее ощущение, что в сегодняшнем театре нельзя выступать подобно великому трагику-итальянцу, игравшему Ромео в семьдесят лет, потому что это неудобоваримо для нынешнего человека.

При всей сладости, которую мне сулили эти роли, по моим эстетическим взглядам мне было невозможно принимать в этом участия. Именно потому, что я всерьез отношусь к Володе Меньшову и к материалу, который он мне предлагал.

И все-таки я сыграл в «Ширли-мырли» небольшую роль человека по фамилии Суходрицев. Сам персонаж и его манера изъясняться были пугающе активны и достаточно смелы для нашего деликатно-театрального кинематографа. Но роль получилась, вызвав одобрение и у зрителей, и у коллег. Ролан Быков, выдающийся актер, царство ему небесное, человек не самый щедрый на похвалы в адрес своих собратьев, говорил удивительные и серьезные слова по этому поводу. Ему было очевидно «попадание» роли в день сегодняшний. Впрочем, попадание обеспечивается не только внешним видом персонажа, но и ритмом, способом его существования.

Допускаю, что есть большое число людей, которым и фильм не по нутру, и моя работа тем более, но их суждения для меня никакого значения не имеют. Я знаю, что это профессионально, что это цельно, что это вызывает безусловный и спонтанный отклик зрительного зала. Остальное – «пшено».

Кира Муратова

Однажды мне позвонила Кира Муратова – диковинно талантливый, независимый, очень автономно живущий режиссер.

Кира – человек из моей юности. Вместе с известной тогда актрисой Валентиной Хмарой я снимался в ее дипломном фильме «Весенний дождь», который Кира делала вдвоем со своим тогдашним мужем Сашей Муратовым. Саша много передвигался по съемочной площадке, организовывал, давал задания, шумел, наказывал, поощрял, но по истечении каждого дубля он подходил к девушке, стоявшей чуть в стороне. На ней были недлинное демисезонное пальтишко и платочек, который моя баба Оля называла «хусточкой». Склонив лобастую голову набок, Саша подолгу слушал, что говорила ему девушка в платочке. Этой девушкой и была Кира Муратова.

Счастье – вовремя встретить в кино режиссера, имеющего ту же группу крови, что и у тебя. Мне с Кирой повезло. Повезло встретить в кино не просто человека – в кино и человека-то встретить – уже удача, а тут еще и человека одной с тобой группы крови.

Потом наши с Кирой судьбы разошлись – она, подобно Пушкину, уехала в ссылку в Одессу, где и закрепилась. Советская кинематографическая номенклатура изгалялась над ней с какой-то паразитической садистической настойчивостью, пытаясь, что называется, отбить у Киры охоту заниматься фильмами. А эта нежная, хрупкая женщина с удивительно милым лицом и печально-веселыми глазами все не покорялась. Они никак не могли «достать» Киру. Талант тут же восстанавливал ее душевные силы, и она снова шла на битву с теми, кто безуспешно хотел перемолоть ее.

Наступила перестройка, и только что желавшие уничтожить Киру торопливо попытались воздать ей должное. Я понимал, что должное ей воздадут потом, когда выстроится ряд ее удивительных, нежных работ, где она всегда рассказывает о том, что ей интересно, последовательно пробираясь вглубь человека. Что, собственно, сейчас и происходит.

Когда Кира позвонила мне с предложением сыграть в ее картине «Три истории», я несколько растерялся, потому что предложенным мне

персонажем была старуха. Ее должна была укокошить доведенная до отчаяния девочка четырех лет, в схватке за свою свободу не остановившаяся перед крысиной отравой, которую она и преподнесла старушке. Я стал объяснять Кире, что в кино играть старушек я не возьмусь и что в сценарии написано нечто, имеющее безусловное отношение к женской психологии. На что Кира ответила: «Не обращай внимания, Олег, я все перепишу». И действительно, как говорил Никита Сергеевич, «в сжатые сроки и без потерь» она переделала роль на мужскую, добавив замечательный монолог, поразительно созвучный мыслям моего дяди Толи Пионтковского, которые я недавно прочел у него в дневниках, – о старости, о ненужности, об обременительности для окружающих, и особенно для близких.

Закрутилась работа. Работа такого объема – две части, да еще с партнером-ребенком – могла быть отснята минимум за десять дней. У меня такого времени не было, и мы оперативно сняли нашу историю за три с половиной дня. Человек очень мало знает о своих возможностях, но когда занимаешься чем-то последовательно и серьезно, то многое может получиться. Просто я сконцентрировался на попытке сделать все для того, чтобы четырехлетняя девочка сказала полагающиеся ей слова. Когда ты действительно заинтересован в этом, то забываешь о себе, о своих штампах, о наработках, и все выходит наилучшим образом.

Роль в «Трех историях» Киры Муратовой, несмотря на свой небольшой объем, остается одной из самых дорогих мне в кино.

Являясь членом бесчисленного количества комиссий, комитетов и жюри, я не слишком серьезно и внимательно отношусь к наградам применительно к себе. Но пятнадцать лет назад именно на заседании одной из таких комиссий я особенно четко и ясно увидел неспособность моих коллег оценить работу Киры Муратовой. Просто потому, что ничего они в ней не поняли, да простят мне коллеги такое суждение. У них масса разных достоинств – они бывают добры, снисходительны, заботливы, устремлены в разрешение проблем соцбыта или той же справедливости распределения наград... Но как же можно не увидеть определенного уровня умения, присутствующего в работе Киры Муратовой, которым на сегодняшний день владеют совсем мало людей? Я не говорю, что это всегда бывает так, но когда это происходит, как-то скукоживаешься и думаешь: «Да, нескоро мы с

вами встретимся, мои дорогие коллеги. Во всяком случае, в моих мечтах об актерском искусстве нам с вами не по пути».

Мое суждение вовсе не есть истина в последней инстанции, но ничего с собой поделать не могу, ибо я увидел тогда неспособность представителей нашего цеха (да и не только актерского, это многих касается) всерьез оценить владение профессией их коллегами.

На том памятном мне заседании вполне всерьез обсуждалось то, что такому-то человеку «давно не давали», а такой-то человек «довольно молод, и ему нужно дать», а у третьего «уже много есть, и он только вчера получал» и т. д. и т. п. Я пишу об этом довольно шутейно и без особой обиды – скорее, мои коллеги должны на меня обижаться за наличие подобных суждений. Точно такие же чувства вызывала во мне неспособность коллег оценить когда-то работу Никиты Михалкова в «Неоконченной пьесе для механического пианино». И опять с печальным сожалением я констатирую: да, не по пути мне с вами, мои дорогие собраты. Ну, ничего. Мне иногда бывает весело, когда я смотрю «Ширли-мырли», или до слез грустно, когда я смотрю «Три истории» или «Настройщика» Киры Муратовой.

В 2010 году Кира Муратова была награждена памятной медалью, учрежденной Художественным театром к 150-летию А.П. Чехова. От правительства Украины получила орден Князя Ярослава Мудрого. Появились у нее и некоторые другие награды. Все это замечательно, но все же этого бесконечно мало за ее талант режиссера, умеющего так плотно выражать время.

В 2009 году вместе с Ренатой Литвиновой я снялся в пронзительном фильме Киры о двух осиротевших и покинутых современным обществом детях «Мелодия для шарманки». Последней нашей совместной с Кирой работой стал ее фильм 2011 года «Кинопробы. Однокурсники» – объяснения мужчин и женщин, пар трех возрастных категорий, когда-то давно хорошо знавших друг друга и встретившихся друг с другом сейчас, спустя время, представленные в форме кинопроб. Людей среднего возраста сыграли Рената Литвинова и Сергей Маковецкий, младших – Наталья Бузько и Виталий Линецкий, а мы с Аллой Сергеевной Демидовой – старших. Фильм получился интересным и необычным как по форме, так и по содержанию, будучи освещенным выдающимся режиссерским талантом Киры Муратовой.

В каких случаях я соглашаюсь сниматься

Поскольку костлявая рука голода за горло меня не держала и у меня, человека сверхзанятого, отсутствовала острая необходимость браться за работу, просто дающую кусок хлеба, все, за что я брался в кино и на телевидении в течение десяти последних лет, делалось мною исключительно по душевной потребности. Лщу себя надеждой, что это были не бесполезные работы, и понимаю, что в этом смысле мне опять-таки повезло.

Были работы с замечательным режиссером кино Виталием Мельниковым в фильме «Поклонница» и с очень талантливым венгром Иштваном Сабо, снявшим меня в двух своих картинах. Одну из них – «Мнения сторон» – Сабо делал в Голливуде, в Америке. Фильм о событиях только что закончившейся Второй мировой войны, когда победители рассортировывали людей по принципу, кто с кем и как будет дальше жить. На этих съемках я подружился с известным актером из студии Ли Страсберга Actors Studio West Харви Кейтелем. Мы с ним как-то сразу потянулись друг к другу и, что называется, «закорешились». Это был редкий случай, когда международные профессиональные контакты являются не вынужденными, не инсценированными, а естественным образом совершившимися.

Моя работа на телевидении связана с документальным кино режиссера Леонида Парфенова. Он человек самостоятельного взгляда на жизнь. И на историю в частности. То есть он снимает только о том, что ему действительно интересно, а не для того, чтобы просто отметить или заработать деньги. Этим качеством он близок мне невероятно.

Роль Ивана Владимировича Цветаева в телефильме Парфенова «Глаз божий» можно отнести к «поискам жанра», потому что эта работа интересна еще и совмещением актерской игры с документальным кино, что требовало от всех участников процесса соблюдения не очень привычных правил. Там надо было постоянно думать о том, чтобы все это еще и соединялось с повествованием. Такие истории, рассказываемые со смыслом.

До этого я работал с Парфеновым над фильмом «Птица-Гоголь», где довольно много читал. Культуртрегерский смысл документальных фильмов Парфенова очевиден. Они лишены верхоглядства, приблизительности, в них нет такого бульварно-гламурного начала. Вспоминаю об этих работах с большим удовольствием и теплотой. Парфенов является заметным исключением на нашем современном телевидении, где мало что напоминает размышления о человеке и о том, как человеку человеком быть, о том, как сохранить себя, и еще многое другое, что, по сути дела, наверное, должно было быть главным предметом рассуждения и рассмотрения.

Сегодня я не смотрю телевизионные программы только по одной причине: я не вижу там историй про меня. Там показывают истории, имеющие ко мне отношение даже не по касательной, а по какой-то параллельной со мной линии – не пересекающейся со мной никогда... У них, у героев этих телеисторий, тоже своя компания, а у меня своя. Как у того самого студента Гоги.

Вместо эпилога

Нелегко заканчивать эту книгу.

Как писал Пушкин в письме к Вяземскому, «писать свои *Mémoires* заманчиво и приятно. Никого так не любишь, никого так не знаешь, как самого себя. Предмет неистощимый. Но трудно. Не лгать – можно; быть искренним – невозможность физическая. Перо иногда останавливается, как с разбега перед пропастью, – на том, что посторонний прочел бы равнодушно. Презирать – *braver* – суд людей не трудно; презирать суд собственный невозможно...»

Надеюсь, что мне удалось не лгать.

Жизнь моя не закончена. Сейчас, когда пишутся последние строки этой книги, передо мной вполне четкие и ясные цели, осуществить которые я смогу «ЕБЖ», если буду жив, как писал Толстой.

Не подводя никаких итогов, скажу лишь несколько вещей, которые кажутся мне существенными.

В годы раннего «Современника» было в моде некое гражданское отношение и понимание действительности. Рассуждали примерно так: «Миром правит говно». Это произносилось убежденно, отчаянно и даже категорически. По молодости лет мне эта безнадежность нравилась, и я повторял сакраментальную мысль вслед за старшими товарищами. Но вскоре мне стало скучно. По причине, если хотите, моего корневого жизненного устройства. Довольно быстро я сообразил, что лучше всех поют эту песню люди убогие, или, я бы так сказал, сильно подпорченные природой и обществом. А вот которые посамостоятельнее, поавтономнее, те поют совсем по-другому, пытаются что-то сделать для жизни. Они и жизнь-то ощущают как подарок, какой бы трудной она ни была.

Когда-то повесть «Один день Ивана Денисовича» разделила мою жизнь на две половины, перевернув душу и заставив переосмыслить все происходящее со мною.

А потом, спустя десятилетия, я записал «Ивана Денисовича» на радио – в другой стране, в Москве только что наступившего третьего тысячелетия. И вдруг испытал странное ощущение и от смысла написанного Александром Исаевичем, и от какого-то особенного

трепета в собственной душе. А потом осознал, какая мысль заставляла мою душу трепетать, – все было не зря. За минувшие полвека душа моя не умерла: то, что я любил, я по-прежнему люблю, то, что ненавидел, я по-прежнему ненавижу. И плачу от того же, и смеюсь потому же. Хотя... с годами смеюсь чаще. Слава Богу, который дал мне способность хоть иногда видеть себя со стороны. В зеркале ванной комнаты, например. Или с трудом завязывающего шнурки ботинок, потому что мешает собственное брюхо, навевающее мысли о бренности существования и о собственном несовершенстве. Но не стоит творить философию отчаяния только потому, что выросло брюхо. Есть в жизни мгновения, которые придают ей огромный смысл. Когда мой сын Павел, будучи на тот момент пятилетним, говорил мне: «Подыми меня вверх» и добавлял: «Неожиданно», я задышался в эту секунду от полноты чувства жизни. Или когда я приходил к своей внучке Полине в школу, на большую перемену, и мы с ней молча прижимались друг к другу. Или от того, с каким самозабвением требовал Никита, сын моего Антона, чтобы я обязательно взял его на руки, когда надо было идти по дорожке звезд на фестивале «Кинотавр». Все это снималось на камеры, и я увидел потом меру счастья в глазах этого существа. Или беспредельность младенческих щек у моей внучки Ани, которую произвел на свет тот же Антон вместе с Настей Чухрай. Я помню, как я вглядывался в маленькое личико и с восторгом констатировал, что Анькины щеки – это мои щеки... Все это странным образом протекло через меня во время записи повести о советском заключенном Иване Денисовиче Шухове.

Была у меня и еще одна радость в тот самый день записи – когда Александр Исаевич сам объяснял мне, где надо ставить ударения при чтении его повести. Он был так же подробен и пунктуален, стремителен и бодр, как и много лет назад, когда, глядя на наши слезы во время чтения «Оленя и Шалашовки», с удивлением говорил: «Вот как странно. А товарищам нашим читаю – они смеются».

Жизнь несовершенна, но миром правит отнюдь не то самое вещество. Им управляет вера, твое собственное желание сотворить что-то и не уйти бесследно. Надеюсь, именно этим питалась моя настоящая жизнь.

За помощь в сборе материалов и решении организационных вопросов автор благодарит:

Верника Эмиля Григорьевича Винник Ирину Мироновну Высторобца Анатолия Ивановича Зудину Марину Вячеславовну Ильницкую Анну Анатольевну Котову Елизавету Исааковну Кошкину Наталью Владимировну Кравца Юрия Анатольевича Крюкову Светлану Николаевну Лебедеву Надежду Витальевну Мизину Наталью Владимировну Симачёву Татьяну Анатольевну Смелянского Анатолия Мироновича Стрижкову Людмилу Павловну Стульнева Александра Сергеевича Ткаченко Антона Александровича Трубецкого Кирилла Николаевича Федосееву Марию Глебовну Хенкину Ольгу Семеновну Хомякова Михаила Михайловича Церазову Ларису Сергеевну Череватенко Романа Николаевича Шполянскую Аллу Юрьевну

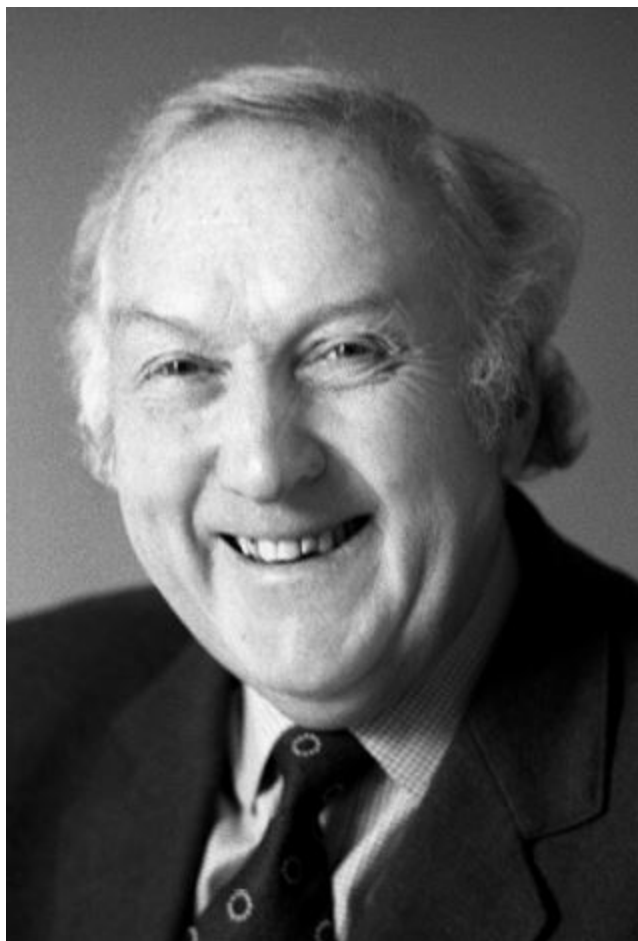
В книге использованы фотографии из личного архива *Олега Табакова*, фотоработы Максима Авдеева, Игоря Александрова, Виктора Ахломова, Алексея Булгакова, Феликса Васильева, Валерия Горохова, Михаила Гутермана, Виктора Дмитриева, Александра Земляниченко, Александра Иванишина, Александра Иосипенко, Лены Керн, Владимира Мышкина, Валерия Плотникова, Фила Резникова, Валерия Скокова, Екатерины Цветковой, Олега Черноуса, а также фотографов, чьи имена, к сожалению, установить не удалось



В роли Сальери. Спектакль «Амадей»



Театр на ул. Чаплыгина, 1А. Табакерка



Александр Вокач



Александр Стульнев



Три бронзовых драматурга всегда привлекают внимание зрителей, посетивших наш старый московский дворик



Наталия Дмитриевна Журавлева в спектакле «Дядя Ваня»



Сергей Газаров в роли Балу. Спектакль «Прощай, маугли!»



Групповое фото в декорациях спектакля «Ревизор»



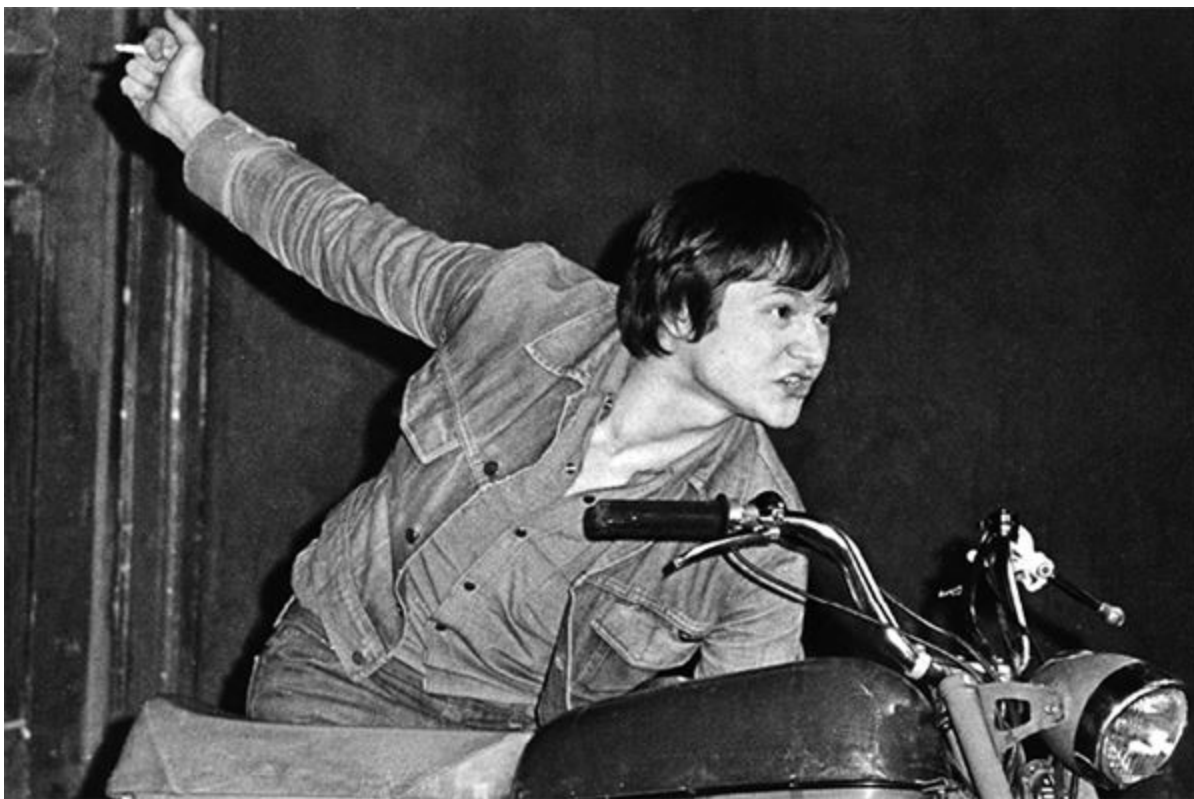
Спектакль «Полоумный Журден». Господин Журден – Сергей Газаров, Учитель танцев – Андрей Смоляков



Женя Миронов в роли племянника Адуева («Обыкновенная история»)



Женя Миронов в роли Бумбараша



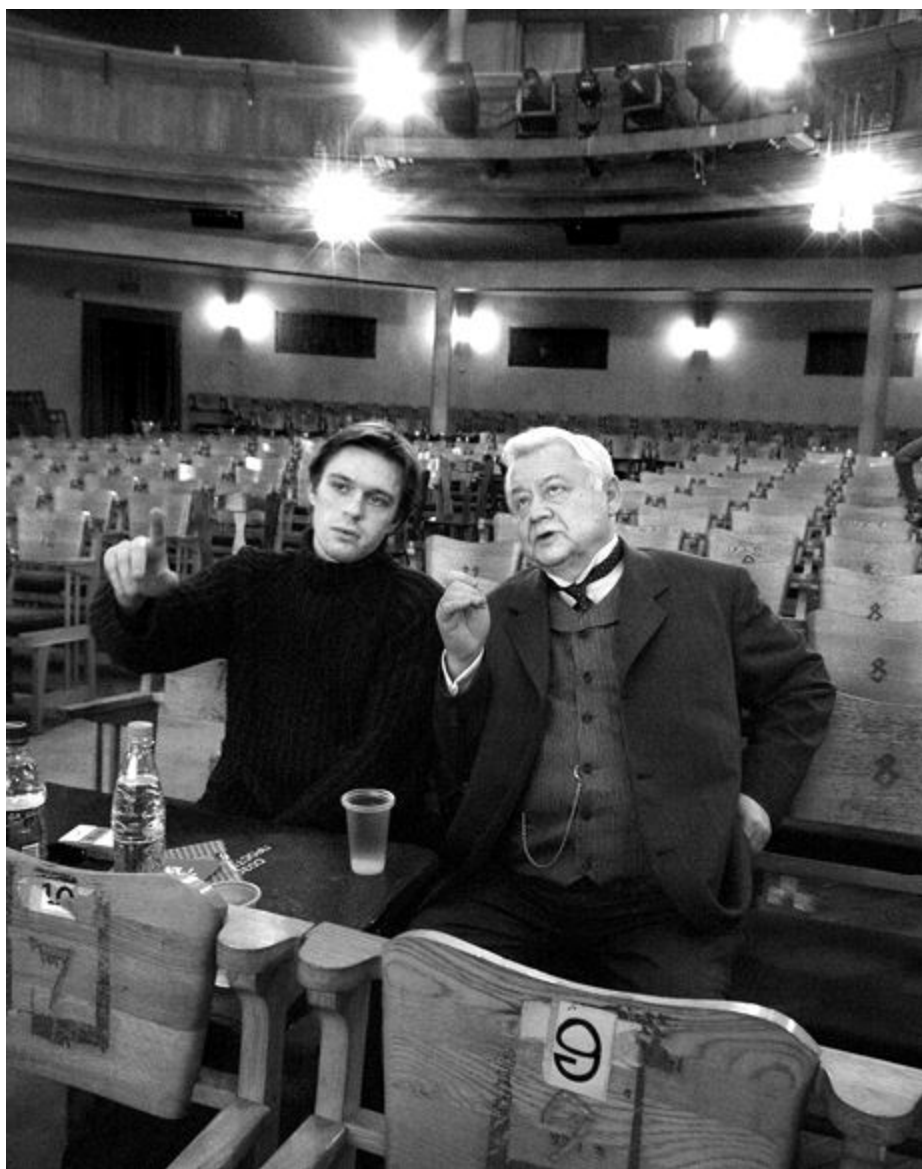
Спектакль «Прищучил». Парень – Александр Марин



Сережа Безруков – Саша в спектакле «Псих». На втором плане видна Дуся Германова в роли врача-убийцы Лины Дмитриевны



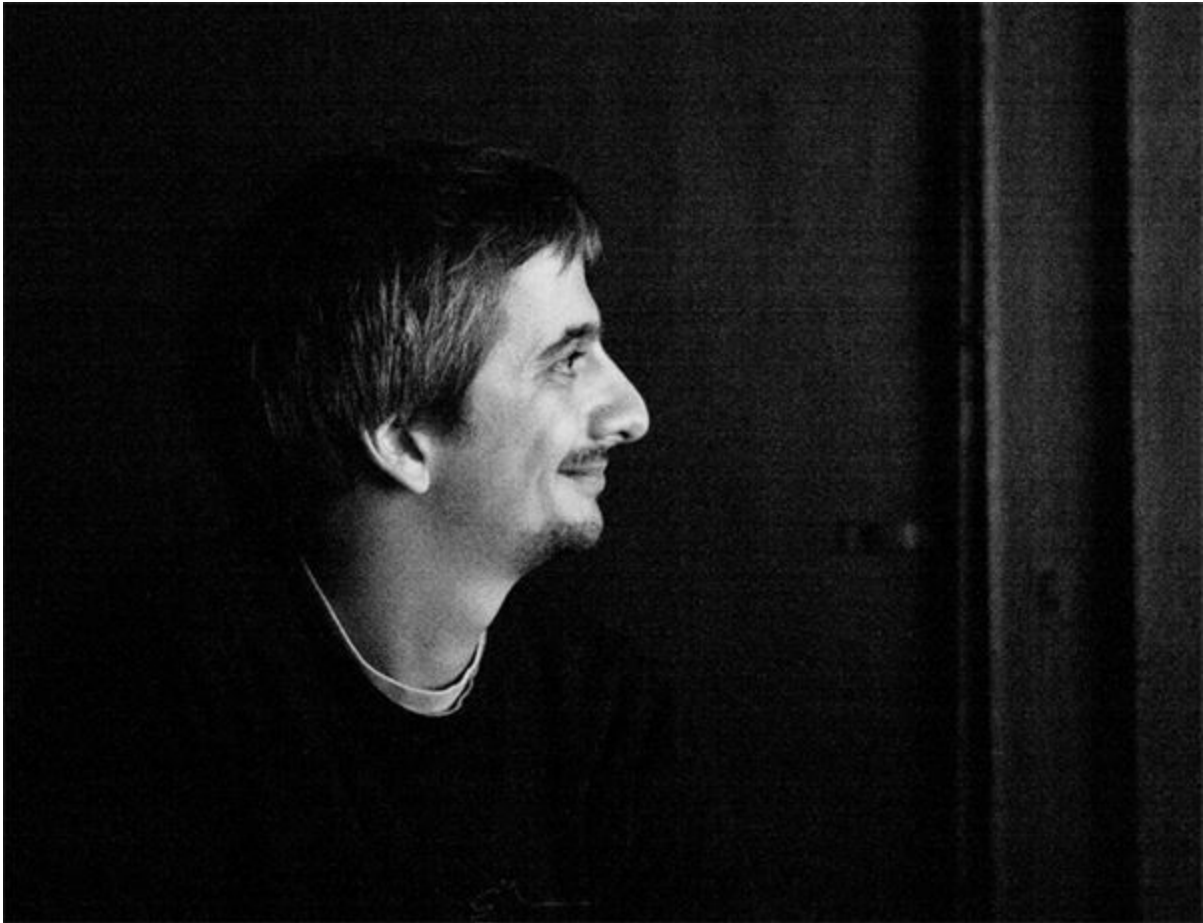
Марина Зудина в роли Мамаевой, Сергей Безруков в роли Глумова. Спектакль «На всякого мудреца довольно простоты»



С Миндаугасом Карбаускисом в зале МХТ на репетиции спектакля «Дядя Ваня»



В 2007 году Карбаускис поставил один из самых удачных своих спектаклей – «Рассказ о счастливой Москве», где роль Москвы замечательно играет Ирина Пегова



Костя Богомоллов на репетиции



Константин Богомолов осуществил постановку самой любимой моей пьесы Вампилова «Старший сын». Евгений Миллер (Сильва), Сергей Сосновский (Сарафанов), Андрей Фомин (Васенька), Юрий Чурсин (Бусыгин)



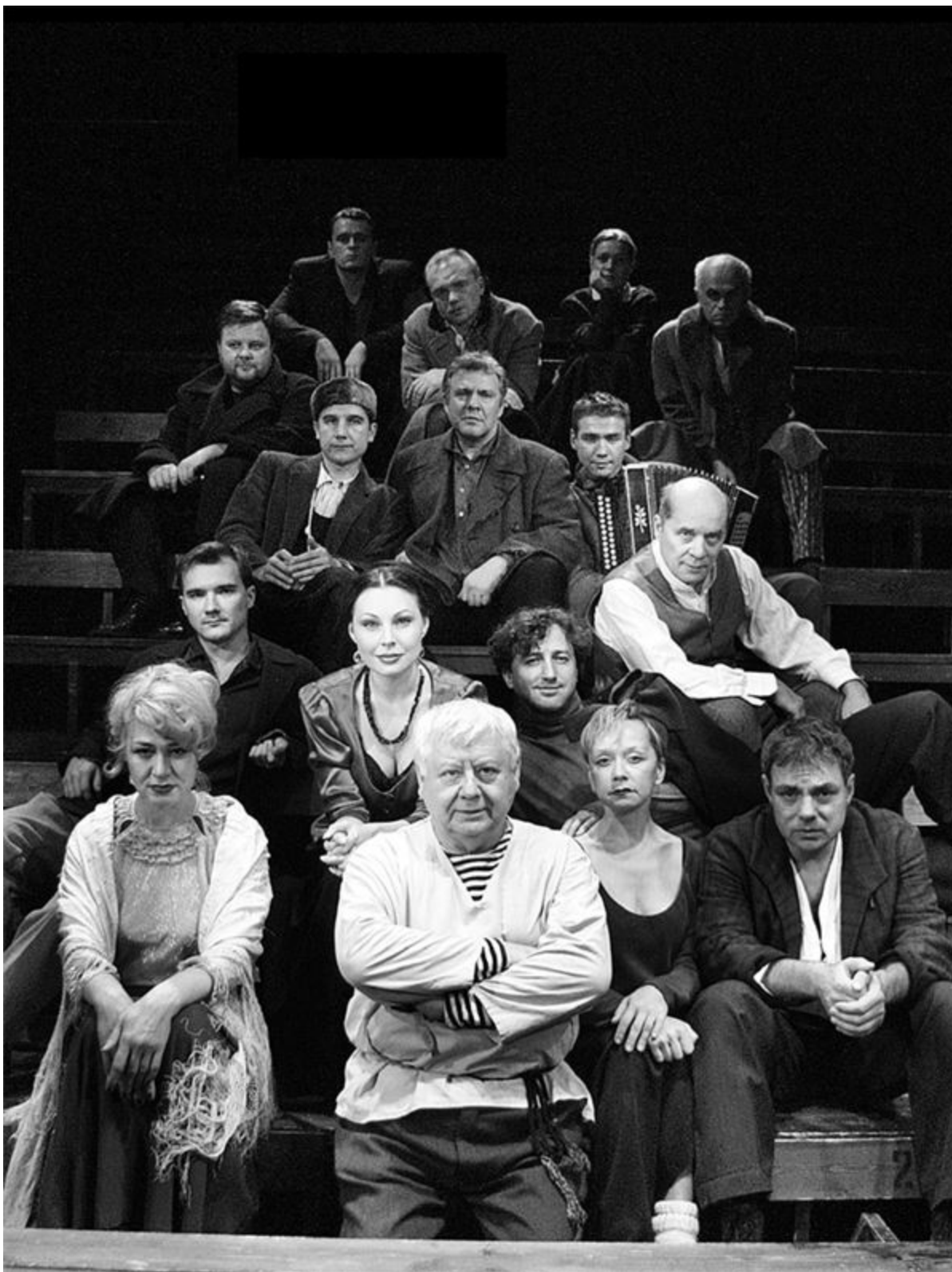
В роли Ивана Жукова. Спектакль «Комната смеха»



«Последние». Я в роли Ивана Коломийцева, Надя Тимохина в роли Надежды



«Ужин». Тоже постановочное фото для афиши. Армен Джигарханян – Фуше, я – Талейран



Постановочная фотография, кажется, для афиши.

Участники спектакля «На дне». Верхний ряд: Никита Зверев, Андрей Смоляков, Ольга Красько, Алексей Золотницкий. Второй ряд сверху: Сергей Беляев, Сергей Угрюмов, Михаил Хомяков, Денис Никифоров, Александр Филиппенко. Третий ряд: Дмитрий Петрунь, Наталья Бочкарева, Виталий Егоров. Нижний ряд: Галина Чурилова, я, Евдокия Германова, Александр Мохов



Марина Зудина в роли Паолы. Спектакль «Сублимация любви»



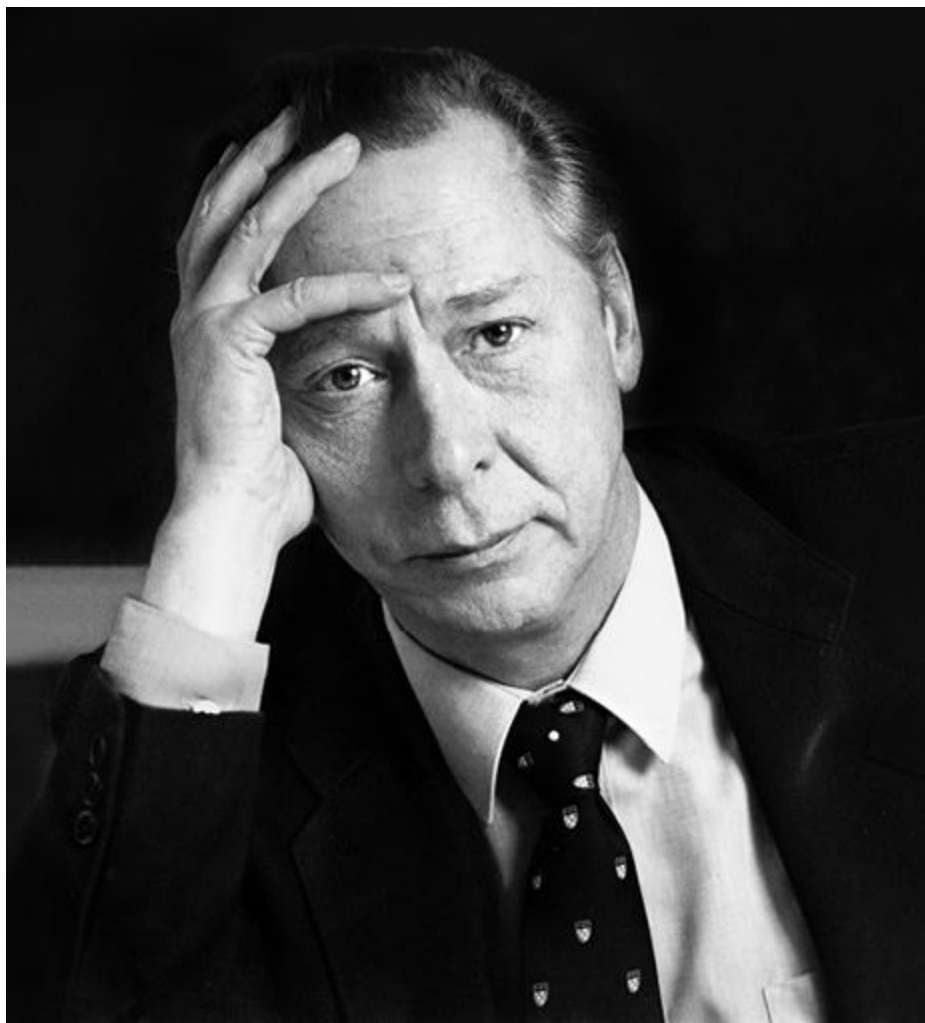
В роли Аркадиной. Спектакль «Чайка»



А это уже Вампилов, но в интерпретации подвального театра – «Анекдоты». Володя Машков в роли Угарова



Одна из самых удачных сцен спектакля «Женитьба», вызывающая у зрителей неизменный восторг. Очередь, выстроившаяся из женихов Агафьи Тихоновны: Михаил Хомяков (Яичница), Дмитрий Бродецкий (Анучкин) и Авангард Леонтьев (Жевакин)



Олег Николаевич Ефремов



МХАТ им. А.П. Чехова, Камергерский пер., 3



В 2000-м году я стал «кризисным управляющим»
Художественного театра



Анатолий Смелянский



Ольга Хенкина



Марина Зудина (Антигона) и Отар Мегвинетухуцеси (Креон) в спектакле «Антигона»



Спектакль «Белая гвардия». Мышлаевский – Михаил Пореченков, Алексей Турбин – Константин Хабенский, Елена Тальберг – Наталья Рогожкина, Шервинский – Анатолий Белый



Спектакль «Лес». Дмитрий Назаров – Геннадий Несчастливцев,
Авангард Леонтьев – Аркадий Счастливцев



Рената Литвинова в спектакле «Шага»



Ксения Лаврова-Глинка (Полли Пичем) и Константин Хабенский (Мэкки) в спектакле «Трехгрошовая опера»



Наташа Швец (Мэг) и Юрий Чурсин (Лео) в спектакле
«Примадонны»



Спектакль «№ 13». Евгений Миронов – Джордж Пигден, Леонид Тимцуник – Тело мужское, Авангард Леонтьев – Ричард Уилли



Яна Гладких (Лиза Калитина) и Дмитрий Дюжев (Федор Иванович Лаврецкий) в спектакле «Дворянское гнездо»



Ирина Пегова (Царь-девица) и Аркадий Кисилев (Иван) в спектакле «Конек-горбунок»



Спектакль «Пролетный гусь». Янина Колесниченко, Юлия Чебакова, Елена Лемешко, Павел Ващилин, Олег Мазуров



Московская театральная школа Олега Табакова, ул. Чаплыгина,
20, стр. 1



Наш экзаменационный ареопаг: Александр Мохов, Виталий Егоров, я, Михаил Лобанов, Анна Гуляренко



Провожу занятие со студентами. Дело очень увлекательное, время летит незаметно



Все знают, что дикция – вежливость актера. Но я считаю, что пластика тоже. Тело нисколько не менее важное орудие актерского

труда, чем речь.



Я, Марина, Паша и Маша



С сыновьями Антоном и Павлом



С президентом России Владимиром Путиным после получения награды



С Дмитрием Медведевым



