

Н. Д. СТАРОСЕЛЬСКАЯ

# МАЛЫЙ ТЕАТР

## 1975—2005

Ответственный редактор серии  
*В. В. Подгородинский*

Редактор  
*О. А. Петренко*



языки славянской культуры  
Москва  
2006

ББК 85.33(2)

С 77

**Старосельская Н. Д.**

С 77

Малый театр: 1975—2005 / Отв. ред. серии В. В. Подгородинский;  
Ред. О. А. Петренко. — М.: Языки славянской культуры, 2006. — 344 с.:  
ил. — (Библиотека Малого театра).

ISBN 5-9551-0149-7

Книга театрального критика и писателя Натальи Старосельской посвящена тридцатилетию Малого театра России — с 1975 по 2005 год — и логически продолжает выходившие в 30-х и 70-х годах монументальные труды по истории Малого.

Отличие настоящего издания — в его устремленности к самым широким читательским кругам. В книге рассматривается репертуар данного тридцатилетия, актерские работы, особенности жизни театра на фоне жизни всей страны.

Отдельные главы посвящены М. И. Цареву, многолетнему руководителю Малого театра, и нынешним его руководителям — Ю. М. Соломину и В. И. Коршунову.

Издание будет интересно не только для студентов, артистов, но и для всех, кто интересуется театром.

**ББК 85.33(2)**

*В работе над томом оказывали помощь работники музея театра:  
Н. И. Сорокина, Г. М. Полтавская, Н. И. Пашкина, Е. М. Микельсон*

*Фотографии: Л. С. Нелинова, Н. Е. Антипова, М. Н. Гутерман, А. В. Хрупов*

ISBN 5-9551-0149-7



9 785955 101491

© Н. Д. Старосельская, 2006  
© Языки славянской культуры, 2006

Электронная версия данного издания является собственностью издательства,  
и ее распространение без согласия издательства запрещается.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i> . . . . .	7
<i>Глава 1. Эпоха и ее перелом</i> . . . . .	14
<i>Глава 2. Последний романтик</i> . . . . .	58
<i>Глава 3. Новые силы</i> . . . . .	91
<i>Глава 4. А. С. Грибоедов в Малом театре</i> . . . . .	112
<i>Глава 5. А. В. Сухово-Кобылин в Малом театре</i> . . . . .	131
<i>Глава 6. А. Н. Островский в Доме Островского</i> . . . . .	146
<i>Глава 7. А. П. Чехов в Доме Островского</i> . . . . .	186
<i>Глава 8. История на сцене Малого театра</i> . . . . .	225
<i>Глава 9. Зарубежная драматургия на сцене Малого</i> . . . . .	249
<i>Глава 10. Училище</i> . . . . .	274
<i>Приложение 1. Список сотрудников Малого театра</i> . . . . .	305
<i>Примечание 2. Репертуар театра 1975 –2005 гг.</i> . . . . .	315

## ВВЕДЕНИЕ

**В**настоящем томе будет представлена история Малого театра за три десятилетия — с 1975-го года по сегодняшний день. Казалось бы, не столь уж велик временной отрезок: тридцать лет по сравнению с нескольковековой историей — капля в море! Предыдущие два тома охватывали два с лишним столетия. Но, тем не менее, если вдуматься, оглянуться на наше еще недавнее прошлое, мы осознаем: за каких-то тридцать лет мы пережили вместе со своей страной и всем миром несколько эпох — сложных, противоречивых, резко отталкивающихся друг от друга, «сбрасывающих с парохода современности» привычные идеалы и критерии и грубо навязывающих совсем новые. Эти три десятилетия обозначили совершенно другое отношение не только к экономическим, социальным, общественным отношениям и связям людей, но и к культуре, столь чуткой к переменам, происходящим в обществе.

И показалось, что история пошла по какому-то иному кругу, что в суете и сумятице настоящего исказились представления о прошлом и утратились очертания будущего.

И показалось, что нет никакого выхода, отдушины, возможности вдохнуть свежий и чистый воздух.

К счастью, такие настроения, как правило, минутны. Мы горестно поддаемся им, но на короткое время. А дальше... Дальше наступает потребность действовать, делать свое дело, веря в то, что наступит иная пора. Делать свое дело, твердо осознавая, что эту пору надо уметь приближать — своими собственными усилиями, соединенными с усилиями других, думающих, чувствующих так же, как ты, — потому что сама она не придет.

И тогда времена действительно начинают меняться.

Издание, которое вы держите в руках, отличается от предыдущих двух томов по компоновке тем, проблем, по стилю изложения, но это вовсе не потому, что мы склонны отвергать все старое, предлагая взамен нечто исключительно новое. В конце концов, первый и второй

тома Истории Малого театра тоже резко отличаются друг от друга, потому что они созданы в разные эпохи, в разные периоды жизни страны и театра, представляющего эту страну. Кроме того, оба тома представляют собой строго научное издание, содержащее систематизированный и проанализированный огромный историко-культурный материал далеких времен зарождения, формирования и долгой творческой жизни Малого театра.

Задачи настоящего издания иные: по возможности представить на страницах, обращенных к самому широкому читательскому кругу, хронику жизни Малого театра на протяжении трех десятилетий. Тех самых десятилетий, что не успели еще стать седой историей, что во многом продолжают определять нашу сегодняшнюю театральную и не только театральную действительность. На примере старейшего русского театра это видится особенно отчетливо — что ушло бесследно, что оставил свои следы и какие именно следы в нашем культурном настоящем.

Время, которое выпало на нашу долю, требует иного осмыслиения истории, тем более, что это не далекое прошлое, которое надо изучать по свидетельствам современников и почти чудом уцелевшим документам. Это — наша история, наша юность, которая была именно такой.

А потому, бережно и благодарно листая тома, изданные в совсем иной реальности, испытывая самое глубокое и искреннее уважение к тем, кто провел трудную, кропотливую работу с любовью и невымышленным интересом к судьбе первого русского театра, мы предлагаем вам продолжение, написанное по образу и подобию той реальности, когда, по словам Л. Н. Толстого, «все смешалось» в нашем историческом доме и пока еще не начало укладываться.

Не самый удачный момент для того, чтобы попытаться оглянуться в прошлое и осмыслить его свежим взглядом.

А, может быть, наоборот, самый удачный, потому что там, в недавнем прошлом, непременно отыщется именно то, чего нам так остро не достает сегодня. Тем более, что слишком часто придется на этих страницах оглядываться дальше, дальше, в глубь столетий, в сумерки десятилетий, вспоминая те или иные моменты истории Малого театра, его мастеров, которые сыграли немаловажную роль в становлении и других российских театральных трупп.

Как не вспомнить здесь слова К. С. Станиславского: «Малый театр лучше всяких школ подействовал на мое духовное развитие. Он научил меня смотреть и видеть прекрасное. А что может быть полезнее этого воспитания эстетического чувства и вкуса?».

Как не вспомнить того, что в одном из последних интервью Афанасий Иванович Кочетков, замечательный мастер, очень точно сфор-

мулировал: Малый театр — это «мост из прошлого в будущее, русская культура и дух русской нации». Пожалуй, эти слова ушедшего артиста становятся путеводной нитью в нашем исследовании трех десятилетий жизни театра, потому что они естественно продолжают мысль, много десятков лет назад высказанную совсем другим человеком, к театру, казалось бы, непричастным, и подтвердившуюся опытом этих прожитых десятилетий.

В «Мемуарах» князя Феликса Юсупова читаем: «Первый русский театр был основан при Елизавете Петровне в 1756 году стараньями советника ее — князя Бориса Юсупова. Новый толчок — уже при Екатерине, поручившей пррапрадеду моему все императорские театры. Можно сказать, князь Николай — основатель русской сцены, устоявшей вопреки всем историческим потрясениям. *В России рухнуло все, кроме нее*» (курсив мой. — Н. С.).

И это — так. Потому что, как бы бесконечно и стремительно ни изменялась реальность, как бы ни рушилось все вокруг, театр устоял, выстоял во всех исторических катаклизмах.

Потому что искусство театра продолжалось и развивалось всегда — в светлые и смутные исторические времена, в эпохи войн, потрясений, революций. Театр совсем не случайно считался трибуной, так же, как не случайно называли его храмом. Театр сравнивали с алтарем, с высоты которого народ слышит страстную проповедь, и с исповедальней, где можно ощутить вдруг распахнувшуюся душу, соединившуюся с теми ощущениями, которые со сцены переливаются в зрительный зал, словно затопляя всех единым чувством.

Все два столетия театр жил.

Порой испытывая трудности, пытаясь принаоровиться к новым потребностям публики, то открыто, то скрыто сражаясь с кинематографом и телевидением, стремящимися вытеснить его из сознания людей.

Он жил всегда и, будем надеяться, останется в числе востребованных искусств уже навсегда.

Принцип компоновки материалов в данном томе — не линейный, хотя, конечно, следование год за годом, скрупулезное исследование каждого дня жизни театра представляется занятием по-своему увлекательным и необходимым. Но дело в том, что именно этот период в жизни Малого театра позволяет смотреть на факты и явления шире, не только через эпоху и через конкретные спектакли, но и через личности, в частности, личности художественных руководителей, сменившихся в этот период, Михаила Ивановича Царева и Юрия Мефодьевича Соломина — выдающихся мастеров сцены и значительных общественных

деятелей. Их широкое поле «захвата жизни» — не только в творческом плане — дает возможность ощутить самое течение времени, биение его неровного пульса.

Большого исторического Времени, которое отражает и фиксирует события, лица.

И, в конечном счете, пишет Историю...

Итак, первая глава носит название «Эпоха и ее перелом» — здесь рассматривается период с 1975 по 2005 год, тридцатилетний отрезок времени, в котором следовали, сменяя друг друга, «застой», «начало перемен», «перестройка», «постперестроечная эпоха»...

Вторая глава — «Последний романтик» — посвящена Михаилу Ивановичу Цареву, как уже было сказано, выдающемуся мастеру сцены и не менее выдающемуся общественному деятелю. О его творчестве многое было написано в предыдущих томах, однако здесь наша задача видится несколько по-иному: не только рассмотреть роли последних лет, но и попытаться в широком контексте театральной культуры XX века обозреть мастерство Царева-артиста и значение М. И. Царева — художественного руководителя Малого театра и Председателя Всероссийского театрального общества.

Это чрезвычайно важно как для истории Малого театра, так и для истории отечественного театрального искусства и — шире! — театральной политики страны. Наверное, трудно будет установить абсолютную истину в отношении личности М. И. Царева, истину, которой всегда жаждет читатель. Было время, когда к Михаилу Ивановичу относились с подобострастием, с ненавистью, с откровенным или скрытым недоброжелательством. Потом пришло время переоценок, и на Царева взглянули иначе, с других позиций оценивая и время, и проявление личности в этом времени. Но осталось главное — человеческий и актерский масштаб того, кто на протяжении долгих лет служил Малому театру, управляя им.

«Новые силы» — так названа третья глава, посвященная Юрию Медведевичу Соломину, который по избранию коллектива возглавил Малый в tandemе с Виктором Ивановичем Коршуновым, уже при Михаиле Ивановиче Цареве ставшим директором театра.

Наступило смутное время смещения всех ориентиров, потери единого курса. Малый театр оказался, может быть, в ситуации особенно сложной — статус первого театра советского государства был утрачен в связи с тем, что понятие государственности стало размываться, лишилось твердых очертаний, границ. Становилось ясно, что все меньшее и меньшее остается времени до той поры, когда и само государство рухнет.

И не было ничего важнее для новых руководителей, чем сохранение театра, придание ему иного статуса в изменившейся до неузнаваемости реальности. И ни на день не переставали они оба, Юрий Мефодьевич Соломин и Виктор Иванович Коршунов, оставаться большими артистами и педагогами, преподающими в Щепкинском училище. Эти три десятилетия — роли, роли и роли, ученики, которые приходили на сцену Малого и утверждали здесь, рядом со своими учителями, мастерство, становясь постепенно народными и заслуженными артистами, переходя из поколения молодых в поколение средних по возрасту артистов труппы.

А еще — это очень непростое время, когда обе сцены Малого поочереди закрывались на реконструкцию, и руководителям театра необходимо было решить, как пережить это время с наименьшими потерями, как удержать текущий репертуар и время от времени все-таки выпускать новые спектакли, как сочетать гастрольные поездки (едва ли не единственную возможность выжить!) с работой в Москве, как сохранить своего зрителя...

Этот экзамен на личностную и общественную зрелость Ю. М. Соломин и В. И. Коршунов выдержали с честью. Малый театр не разрушился, не разделился, не был разорван изнутри конфликтами, а продолжал жить и работать, насколько это было возможно среди культурной разрухи в стране и среди тягот реконструкции.

«**А. С. Грибоедов и Малый театр**» — так неслучайно и не по авторской прихоти названа следующая глава. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» много значит и в истории Малого театра, и в истории культуры нашей страны. Ее постановки на старейшей русской сцене отмечают определенные этапы не только творческого, но и общественно-политического пути, потому что всякий раз, обращаясь к великому произведению отечественной литературы, театр утверждал и свою позицию, и нескудеющее мастерство титанов труппы, и приток молодых сил в Малый театр, и изменения в общественном климате.

«**Островский в Доме Островского**» — эта глава особенно закономерна в истории Малого театра. Так называется не только регулярный фестиваль, который на протяжении целого ряда лет позволял более чем тридцати театрам российской провинции показать свои спектакли Москве. Это — «фирменный знак» Малого театра, каждые два года подтверждающийся и укрепляющийся. Когда-то, в середине позапрошлого века, произошло счастливое соединение автора и театра, драматурга и труппы; это сочетание образовало такое удивительное по силе энергетическое поле, что мощь его оказалась поистине неиссякаемой. И потому пьесы А. Н. Островского для Малого театра — хлеб трудовой, насущный в прямом и переносном смысле. Это и школа, и высочайший уровень ма-

стерства, и гражданский пафос, и уроки нравственности, и еще многое, многое другое, что не утрачивает своей магнитической силы за столетия...

Следующая глава посвящена историческим спектаклям в репертуаре Малого театра. Трилогия А. К. Толстого, инсценировка его романа «Князь Серебряный», спектакль по пьесе С. Кузнецова «...И Аз воздам», «Царь Петр и Алексей» по «Детоубийце» Ф. Горенштейна – все эти работы старейшей труппы сыграли очень серьезную роль в нашем постижении истории и восприятии трагических событий прошлого, в какой-то мере определивших наше настоящее, а, может быть, и будущее.

Далее следует глава, посвященная драматургии А. В. Сухово-Кобылина, очень тесно связанного с Малым театром. Первая комедия драматурга, «Свадьба Кречинского», была сыграна именно на этих подмостках спустя всего лишь два года после дебюта на сцене Малого театра А. Н. Островского и определила значительные черты эстетики театра на протяжении XIX столетия. То, что Малый театр вновь возвращается к наследию Сухова-Кобылина в конце XX и в начале XXI столетия, представляется явлением знаковым.

«Чехов в Доме Островского» – тема еще одной главы, которая кому-то может показаться спорной, но она есть, и с каждым обращением Малого театра к творчеству, казалось бы, «чуждого» драматурга заставляет все более серьезно и глубоко задуматься над тем, как неожидан, свеж, по-новому интересен оказался «отец Художественного театра» в интерпретации совсем иной школы актерского мастерства. И тогда расширяется наш довольно стереотипный обзор, и мы невольно вспоминаем о том, что первые уроки мастерства Константин Сергеевич Алексеев получил из рук «великой старухи» Малого театра Г. Н. Федотовой, вспоминаем почти утраченное в своем первозданном значении понятие «школа».

Следующая глава закономерно посвящена спектаклям зарубежного репертуара – их всегда, во все времена было довольно много в афише Малого театра. Некоторые из них в 70–80-е годы XX столетия глубоко и серьезно соотносились с действительностью, запомнились зрителям несмотря на прошедшие десятилетия и новые театральные впечатления.

«Училище» – так называется последняя глава, потому что Щепкинское училище действительно является основой основ для тех, кто приходит сюда учиться. Многие из них пополняют труппу Малого театра, получая от ведущих артистов первые знания и возможность уже на первых курсах выходить в массовых эпизодах на великую, прославленную сцену. И на всю жизнь запоминают они тех легендарных мастеров, рядом с которыми довелось стоять хотя бы на финальном поклоне.

Одна из таких легенд — **Н. А. Анненков**, выдающийся артист и педагог, чье 100-летие со дня рождения на пороге XXI века отмечалось в Малом театре торжественно и возвыщенно.

Завершает том обширный справочный материал, подробная библиография спектаклей за три десятилетия.

*Н. Д. Старосельская*



## *Глава 1*

### **ЭПОХА И ЕЕ ПЕРЕЛОМ**

**И**стория пишется по-разному. Можно выстроить стройный столбик дат и подобрать к нему соответствующие события — и это будет история. Можно день за днем прослеживать жизнь человека, сообщества, театра на фоне жизни страны и мира — и это будет история. Можно, наконец, писать эмоциональный рассказ о событиях, перемежая их размышлениями о смысле жизни и мироустройства — и это тоже будет история...

Каждая история пишется по-своему; важно, чтобы в ней были видны лица, характеры, события, но не менее важно, чтобы через эти лица, характеры, события проступали очертания эпохи. Определенной эпохи, скроившей лица, характеры, события если и не совсем по своему образу и подобию, то под их несомненным влиянием.

Даже если и оказались эти лица, характеры, события резко эпохе противоречащими.

Когда речь идет о театре, восприятие истории становится очень индивидуальным, пристрастным, потому что театр дает каждому счастливую возможность ощутить себя сопричастным тому, что он провозглашает или отвергает яростно, страстно, эмоционально. И такими же становимся мы, когда пытаемся запечатлеть историю театра, — яростными, страстными, эмоциональными, потому что особую важность приобретает все: любая мелочь, любой штрих, кажущиеся несущественными тем, кто способен различить дыхание Истории лишь в строгой выстроенности фактов и дат.

История театра — это, в каком-то смысле, тоже театр...

Хроника жизни Малого театра запечатлена в своем 250-летнем величии во многих серьезных научных статьях и специальных исследованиях, в мемуарах выдающихся мастеров, в газетных и журнальных рецензиях и обзорах. Но последнее тридцатилетие пока еще не проана-

лизировано в контексте эпохи, вернее, сменяющих с завидной скоростью друг друга эпох — надо собрать множество разрозненных фактов, вспомнить имена, названия, цитаты из статей и рецензий, чтобы из этого «пестрого сора» родилась некая попытка создания истории. Ведь эти десятилетия слишком близко от нас, слишком рядом, еще не уложились в строгие формулы.

С 1975 до 2005 года мы прожили, по крайней мере, несколько эпох, в которые уместилось слишком много, и необходимо как-то осмыслить этот исторический период, чтобы понять очень важные, существенные моменты в жизни и судьбе старейшего русского театра.

Три десятилетия в жизни театра — это, строго говоря, совсем не много, если речь идет не о студийном образовании, не о молодом театре, рожденном определенным временем и вслед за этим временем канувшим в бессмертность, а о театре, за которым стоят века истории. Этот театр был свидетелем многих потрясений и катаклизмов, многих изменений в жизни общества, революций и войн, но та часть его истории, что проходила на наших глазах, с нашим участием, обозначила совершенно особую эпоху, словно в капле воды отразившую сложный, противоречивый период в жизни страны — Союза Советских Социалистических Республик, превратившегося в Россию.

Исчезло огромное государство, а вместе с ним исчезли многие понятия, реалии, привычки, знаки. Следом начали исчезать и привычные ценности. Резко изменился официальный статус театра вообще, и, естественно, в первую очередь, официального театра, носившего имя Малый театр СССР. Надо было привыкать к новому положению, вживаться в новую реальность...

Но это произошло позже.

В 1975 году, с которого начинается наше повествование, все казалось незыблемым, устоявшимся, по крайней мере, на несколько столетий. Далеко позади остались проблески оттепели, пообещавшей так много и одарившей так немногим. Остались позади чувство жгучего стыда и горькие разочарования 1968 года, когда наши танки шли по Праге. Жизнь так или иначе сложилась — с партийными съездами, к каждому из которых готовились парадные отчеты и не менее парадные спектакли, с партийными конференциями, на которых вперемешку решались вопросы искусства и хозяйства, с перевыполнениями планов, со скучным бытом, с очередями и праздничными заказами, с культпоходами в театр не только школьников, но и рабочих, и служащих.

Это была эпоха расцвета того исторического периода, который позже назовут «застойным» — словно огромное болото распростерлось поле нашей жизни, и дыхание ощущалось лишь на глубине: там происхо-

дили какие-то процессы, там зарождались «пузырьки» иного ощущения бытия. Внешне же все выглядело как заросшая слоем тины трясина...

Идеологической формулой семидесятых годов стала концепция «развитого социализма». В соответствии с ней социализм было принято считать зрелым по сравнению с его предшествующими стадиями (послевоенной и начала 60-х годов) и еще более активно противопоставлять его продолжающему «загнивать» капитализму. Это было время, о котором просто и точно сказал анонимный советский автор в «самиздатовской» статье «Вестника русского студенческого христианского движения»: «Мы люди, привыкшие думать одно, говорить другое, а делать третье».

Эти слова исчерпывающе толкуют странное, казалось бы, положение вещей. Именно в театре, обязанном соответствовать общепринятым официозу, время от времени появлялись спектакли, этот официоз подрывающие изнутри. Их снимали или вообще не допускали, но они прорывались к своему зрителю — порой искореженные, изувеченные цензурой! — и делали свое дело, выполняя свою миссию...

«Зрелость» социализма отнюдь не мешала, а скорее, наоборот, способствовала широкому развитию диссидентского движения. Именно в шестидесятых — начале семидесятых годов стали известны имена А. Солженицына, А. Сахарова, А. Синявского, Ю. Даниэля, В. Гершунин и многих других. Жесткий идеологический диктат лишал писателей, поэтов, публицистов, режиссеров возможности делать то, что было для них главным, в чем выражался основной завет русской культуры — отмечать с болью и тревогой язвы современного общества, всеми силами бороться с ними своим талантом. И они вынуждены были покидать Родину; в разное время были выселены из страны или эмигрировали И. Бродский, А. Тарковский, Ю. Любимов, А. Солженицын, попали в лагеря А. Синявский, Ю. Даниэль...

В обществе не просто утверждались, а поощрялись апатия, равнодушие, тем более что не только в культуре, но и в экономике страны наметились явные ухудшения: в мире снизился спрос на советское топливо, сельское хозяйство обессило настолько, что СССР начал импортировать пшеницу. Естественно, резко снизился и уровень жизни — во многих регионах страны вводились продовольственные талоны, за продуктами потянулись в Москву из недалеких от столицы городов и городков электрички...

Дмитрий Волкогонов в своем исследовании *Семь вождей* писал об этом периоде советской истории: «Нечто чрезвычайное приближение системы к тотальному кризису, который пока удавалось локализовать с помощью систематического прочищивания и распродажи страны ко тоссальных

объемов газа, нефти, золота, других природных богатств, не могло продолжаться бесконечно. Требовались ответственные, подлинно исторические решения на кардинальные перемены. Руководство КПСС абсолютно не было к ним готово. Возможности ленинской системы, основанные на диктатуре, насилии, администрировании, партийных директивах, манипулировании общественным сознанием, социалистическом соревновании, единовластии одной партии, однодумстве, подходили к концу. Большевистская страна была на "излете".

Все приходило в упадок. После 1968 года СССР стремительно терял авторитет в странах социалистического лагеря и судорожно пытался приобрести его в странах так называемого «третьего мира» — Эфиопии, Сомали, Лаосе, утверждая там просоветские политические режимы.

А спустя четыре года, в 1979-м, в Афганистан были введены советские войска. Так же, как в 1968 году по Праге, по Кабулу шли советские танки.

Начиналась очень долгая, выматывающая, опустошающая душу война, в которой снова и снова гибли советские молодые и не очень молодые люди, защищавшие то, что, скорее всего, защищать уже не требовалось — идеологию страны, переживающей свой явный излет и судорожно цепляющейся за остатки могущества. По сути, мертвую идеологию, издающую отчетливый запах гниения.

Казалось бы, какое отношение имеет все это к театру, все эти признаки разваливающегося словно карточный домик социализма с его откровенной показухой во всех областях жизни, с его потемкинскими деревнями всенародного благополучия?

Самое прямое, потому что искусство (в первую очередь, к слову сказать, именно театр и кинематограф) эти мифы и легенды либо поддерживало, либо опровергало с определенной долей осторожности. Неосторожность каралась незамедлительно и сурово, как происходило это не раз с лучшими спектаклями Г. А. Товстоногова, А. А. Гончарова, О. Н. Ефремова в «Современнике», Ю. П. Любимова в Театре на Таганке, А. В. Эфроса в Театре им. Ленинского комсомола и — позже — в Театре на Малой Бронной, М. А. Захарова в Театре им. Вл. Маяковского и в Театре Сатиры, П. Н. Фоменко в Ленинградском театре комедии...

И от этих мыслей и памятных ощущений невозможно отделаться, потому что театр в нашей стране во все времена представлял, по образному определению Владимира Маяковского, «увеличительным стеклом» — тем самым стеклом, под которым все становилось более отчетливым, выпуклым; под которым все кричащие противоречия действительности, если уместно так выразиться, кричали еще громче, еще более отчаянно.

Малому театру в каком-то смысле было проще — его «полем» всегда была и оставалась спасительная русская классика, в которой каждый из зрителей волен был вычитывать нечто близкое, двусмысленно-значительное. Но, с другой стороны, еще труднее: в сознании многих современников он оставался оплотом государственности, официоза; Императорский театр, ставший Государственным академическим, всегда и во всем готовый поддерживать тех, кто у власти.

В отличие от молодых своих собратьев, а особенно от послеоттепельного ефремовского «Современника» и возникшего позже, но бунтующего против строя еще более яростно любимовского Театра на Таганке, Малый театр никогда не увлекался той эстетикой, которая грубовато, но точно определялась как «кукиш в кармане». И не просто не увлекался — подобная эстетика была ему противопоказана не только по статусу, но и по всей сложившейся истории, традициям. Однако порой она возникала в спектаклях Малого как бы сама по себе, непроизвольно и ненавязчиво — уж слишком живыми и современными оказывались тексты старых пьес. Об этом необходимо было постоянно помнить — о едкой и взрывной силе слов Островского, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина, Толстого, Тургенева, потому что недремлющее око высоких партийных чиновников не закрывалось никогда. И Малый театр предпочитал помнить об этом сам и учитывать те «предлагаемые обстоятельства», которые выдвигало время.

Наверное, именно в силу этого «строгого соблюдения» в умной, глубокой книге Анатолия Смелянского, так и названной — «Предлагаемые обстоятельства. Из жизни русского театра второй половины XX века», нет ни малейшего упоминания о Малом театре. На взгляд критика, по всей вероятности, Малый театр в этот период в жизни общества отсутствовал.

А это совсем не так.

Хотя, если пролистать номера журнала «Театр», издания не только высокопрофессионального, но и прогрессивного (насколько это было возможно) по своему направлению, мы и там практически не найдем материалов о Малом театре. Для общественного мнения, настроенного на волну скрытой оппозиции (ибо открытая в то время была просто невозможна), Малый театр представлялся музеем, где бережно и неизменно сохраняются устаревшие этические и эстетические ценности, устаревшее отношение к театру...

И только.

Скорее всего, корни этих умолчаний следует искать в том, что вплоть до сегодняшнего дня «оппозиционность» Малого театра признается лишь в одном: в предубеждении против концептуальной режиссуры, а

семидесятые годы были именно тем временем, когда концептуальная режиссура заявляла о себе наиболее громко и отчетливо, нередко жертвуя личностью артиста, поэтому для исследователей и многих театральных деятелей Малый театр со своим пристальным, настойчивым вниманием к человеческой природе, со своим мастерством перевоплощения и ювелирной огранкой характеров оставался на обочине внимания даже в тех случаях, когда на его сценах появлялись примеры пусть редкой, но в достаточной степени концептуальной режиссуры особого рода, не жертвующей артистом во имя утверждения собственного взгляда на события и характеры, а эти события и характеры по-особому подчеркивающей.

А они появлялись.

Здесь необходимо некоторое уточнение: Малый театр находился в это время на обочине внимания критиков, но не зрителей. Потому что даже в самые тяжелые для театра годы поисков, метаний его зритель был верен своим пристрастиям. С одним, впрочем, исключением, к анализу которого мы вернемся чуть позже.

Резкие переломы общественных настроений, театральных традиций, напряженный поиск новых путей в театральном искусстве — все это сказывалось, не могло не сказаться на жизни Малого театра, существующего не изолированно, а на фоне и в контексте других российских театров, среди которых были и старые, государственные, облаченные славой и гордые своей историей, а также молодые, только еще зарождающиеся театры-студии, громко заявляющие о себе отвержением всех правил и истин, противопоставлением своей эстетики той, что складывалась на протяжении десятилетий и столетий.

Попавший в Малый театр в самом начале семидесятых годов режиссер Леонид Хейфец несколько десятилетий спустя написал в своей мемуарной книге слова, очень точно характеризующие отношение к Малому нескольких поколений: «Малый — это школа... Прежде всего, огромная школа. Это уходящие в далекие годы нравы и традиции... Одно из лучших театральных помещений в мире... Ни за что не забуду бронзовые шары — ручки на дверях Малого театра. К этим шарам прикасались Ермолова, Садовский, Лешковская, Ленский, Остужев, Яблочкина. Имена, имена... Для кого-то — Дом Островского, для кого-то русский “Комеди Франсез”, в недавнем еще прошлом — государственный идеологический театр.

Но падает государство, а вместе с ним и Малый. Пусть назывался он когда-то Императорским, но в деле просвещения и развития демократических идеалов был едва ли не самым передовым... Конечно, эта просветительская миссия была потом утрачена, но винить в этом театр

было бы несправедливо. Установилась эпоха, перевернувшая все с ног на голову, и все же многие годы Малый держался. А когда наступили уж совсем подлые времена, поддался театр, не устоял. Да и как было устоять. Не хочется вспоминать имена драматургов, чьи сочинения входили в репертуар долгие годы. Каким-то айсбергом возвышался спектакль «Власть тьмы», где со сцены шла возвышенная правда жизни, не помпезная, не официозная, подлинная. Но правилом были другие спектакли».

Да, правилом становилось совсем другое. «Подлые времена» классику если открыто с подмостков и не вытесняли, то требовали непременно «соответствовать потребностям» эпохи, в которую невозможно было не славить генеральную линию КПСС и ее верных сынов, преданных своему делу. Малый театр, на классику строго ориентированный, начал все чаще и чаще прибегать в семидесятых – восьмидесятых годах «к отступлениям»: в репертуаре появлялись такие названия, как «Русские люди» К. Симонова, «Вечерний свет» А. Арбузова, «Золотые костры» И. Штокса, «Мезозойская история» М. Ибрагимбекова, «Беседы при ясной луне» В. Шукшина, «Ураган» А. Софронова, «Над светлой водой» В. Белова, «Вина» А. Кургатникова, «Головокружение» Г. Саркисяна, «Возвращение на круги своя» И. Друцэ, «Берег», «Выбор» и «Игра» Ю. Бондарева, «Агония» М. Крлэжи, «Ивушка неплакучая» М. Алексеева, «Вызов» и «Из новостей этого дня» Г. Маркова и Э. Шима, «Картина» Д. Граница, «Мой любимый клоун» В. Ливанова, «Рядовые» А. Дударева, «Иван» А. Кудрявцева, «Сон о белых горах» В. Астафьева, «Гости» Л. Зорина...

Все эти названия – какими бы разными, в сущности, они ни были (порой – до полной противоположности!), к классике никакого отношения не имели. С большим или меньшим успехом эта современная драматургия приживалась на сцене Малого, но, к счастью, никогда не определяла того, что принято было называть «магистральным путем».

Тем более значительным становилось каждое обращение Малого к классике.

Порой несколько сезонов подряд проходили без постановок классики, играли из нее то, что давно уже устоялось в репертуаре, но по-прежнему вызывало большой зрительский интерес (например, «Власть тьмы»), а премьеры старались выстраивать в соответствии с требованиями времени. Но порой спектакли по классике все же появлялись в афише: инсценировались «Господа Головлевы» и «Униженные и оскорбленные», в новой редакции возродилась на сцене комедия «Горе от ума», были поставлены «Заговор Фиеско в Генуе», «Плутни Скапена», «Ревнивая к себе самой», «Король Лир»... В 1979 году как будто спохватились, что забыли о своем «отце», Александре Николаевиче Островском, и в течение короткого времени на сцене Малого появились спектакли