

В.Н.Дмитриевский

Художник и власть на сломе эпох

(Режиссер Марк Захаров и другие)

1

В отечественном театре традиция украшать премьеры и юбилейные празднества присутствием первых лиц государства сложилась давно.

...В декабре 1925 года в СССР широко отмечалось столетие декабристского восстания. Московский Художественный театр подготовил к случаю «Утро памяти декабристов» и пригласил Л.Д.Троцкого произнести вступительную речь. «Только Ваше участие, – подчеркивал К.С.Станиславский, – может дать тот пафос, который необходим для значительности, с которой театр хотел бы отметить этот исторический день... Театру было бы очень дорого видеть Вас в своей среде в этот день, он ещё раз просит не отказать ему в его просьбе и надеется на скорый и благоприятный ответ». (1). Вождь на спектакль пришел, от выступления уклонился, однако представление ему понравилось, он аплодировал артистам и написал благодарное письмо Станиславскому.

В российском театре подобные прецеденты случались в недавние и давние времена. Так 4 марта 1923 года зрителям Театра Вс.Мейерхольда сообщили: спектакль «Земля дыбом» посвящается присутствующему в зале народному военному комиссару Льву Давидовичу Троцкому. Публика вскочила со своих мест, зааплодировала, спела «Интернационал». «Троцкий, – вспоминает художник Ю.П.Анненков, – тоже выслушал все это стоя. Дальше, сквозь зрительный зал, проезжали на сцену настоящие броневики, мотоциклетки, грузовики, тоже вызывавшие аплодисменты и восклицания: «Слава Красной армии!», «Вперед, к пролетарской диктатуре!» и т.п. Троцкий неожиданно появился на сцене, и, среди очень картинно расступившихся актеров, произнес короткую, но уместную по ходу действия речь, посвященную пятилетию Красной армии. После бурной овации действие продолжало развиваться на сцене самым естественным образом и Троцкий снова вернулся в свою ложу» (2)

...А столетием раньше, в 1834 году, император Николай 1 высочайше одобрил драматурга Нестора Кукольника за патриотическую трагедию «Рука Всевышнего Отечество спасла», живописавшего восшествие на престол Михаила Романова при содействии князя Дмитрия Пожарского и посадского человека, торговца нижегородских мясных рядов Кузьмы Минина, по прозвищу Сухорук, за что последний и был пожалован царем думным дворянством и землями в новгородском уезде. «Рука Всевышнего...», произведение, по общему признанию, весьма ходульное, но, безусловно, сильно патриотическое. Аплодировал на спектакле петербургского Александринского театра не только император со свитой. «В райке простой народ... так орал и бесновался, что всякую минуту можно было ожидать, что оттуда кто-нибудь вывалится», – весело вспоминала княгиня М.Ф.Каменская.(3).

...Во МХАТе же «Утро...» пришлось открывать Станиславскому. Он связал «декабристскую» тему с двадцатой годовщиной Первой русской революции 1905 года и

объяснил замысел представления желанием театра «вызвать на сцену, пускай бледные, тени тех образов и тех людей, которые сто лет назад пожертвовали своей жизнью для нас, пришедших много лет спустя» (4). Театр хотел уловить «дней связующую нить», пробудить «нужную эмоцию» в массовом сознании, апеллируя к социальной и исторической памяти.

«Тени» героев-декабристов публику впечатлили, как и яркая фигура их палача Николая I в исполнении В.И. Качалова: талантливый артист выступил в драматизированных фрагментах романа Д.С. Мережковского «14 декабря». Успех «Утра...» и высокая оценка Троцкого побудили Станиславского особо благодарить режиссера Н.Н. Литовцеву и В.И. Качалова «за большую и прекрасную работу, которая дает театру верную, хорошую, благородную ноту. Это очень важно». (5).

х х х

История обычно сохраняет в анналах основоположников – родоначальников, зачинателей, первооткрывателей, отмеченных высокими постами, званиями, наградами. История меньше заботится о преемниках, последователях и нередко почти забывает о замыкающих, а ведь они замечательны уже тем, что завершают собой ряд – плеяду, этап, цикл, эпоху – и тем самым ставят финальную историческую веху...

Ордена, звания, регалии и ритуалы, – политико-пропагандистский инструментарий управления исторически опробован общественным сознанием. Высоким авторитетом художников, ученых, мыслителей – освящались разного рода властные акции манипулирования сознанием масс. Использовать в качестве мощного агитационно-идеологического прикрытия популярность, харизму художника, восторженное доверие к нему публики в политических целях – давняя традиция. Но «Божий дар», талант, профессиональное мастерство, мировоззрение, творческая индивидуальность признавались властью, но особо ценились личная преданность и беззаветность служения. Вот посмотрите, дорогие товарищи, какие замечательные художники единодушно одобряют мудрую политику правительства, партии и ее ленинского ЦК. Ведь это наши с вами любимцы, певцы, актеры, драматурги, живописцы писатели, поэты, композиторы, творцы монументальных полотен и пейзажей, песен, спектаклей, фильмов!

Однако, как мы знаем, в повседневной жизни взаимоотношения Художника и Власти складывались отнюдь не идилично. Вдруг выяснялось – кто-то получил регалии не по заслугам, кто-то не оправдал доверия. Приходилось отменять указы, отбирать награждения, принимать постановления «Об исправлении ошибок...» и т.д. Потому даже самые высокие правительственные регалии не обеспечивали художнику независимости и покоя. Г. Товстоногов имел едва ли не все возможные звания и награды, к сорока годам – лауреат двух Сталинских и одной Ленинской премии, в сорок два – Народный артист Советского Союза, потом лауреат четырех Госпремий, кавалер трех Орденов Ленина (остальные без счета), Герой Соцтруда, депутат Верховного Совета СССР и т.д., и т.п. Но «бронзы многопудье» не спасало его от запрета «Римской комедии», от зубодробительной критики «Горя от ума», «Трех мешков сорной пшеницы», «Цены».

Были в стране режиссеры, которые, как и Товстоногов, руководили своими театрами десятилетиями – М. Царев, М. Кедров, Н. Акимов, Л. Вивьен, В. Плучек, Р. Симонов, Ю. Завадский, М. Захаров, О. Ефремов... Но вот А. Эфрос за тридцать лет сменил – не по своей воле – четыре труппы. В 1954-63 годах в Центральном Детском театре Эфрос воспитал учеников-студийцев, с ними перемещался по Москве – из ЦДТ в Театр имени Ленинского Комсомола, затем – в Театр на Малой Бронной, а потом с поредевшим отрядом приверженцев -- в Театр на Таганке.

В Детском театре и в Московском Ленкоме Эфрос ставил пьесы о подростках и юношестве, увиденных внимательными глазами В. Розова, А. Хмелика, Н. Долининой, Э. Радзинского, А. Арбузова... Его спектакли разрушали замшелую эстетику старого театра. Апелляция к молодежному сознанию всегда находила живой отклик зала. «104 страницы

про любовь” Э.Радзинского после эфросовской постановки утвердилась на сценах множества театров и была экранизирована. В “Снимается кино” того же Радзинского Эфрос коснулся опасной темы отношений художника и публики, художника и власти, художника и времени. Он обострил эту тему в спектакле “Мольер” по М.Булгакову, приблизил её к современности, показал жизнь незаурядного художника, обреченного на компромисс и невозможность творческого самовыражения. Зал горячо принимал спектакли Эфроса, их проблематика «ложилась» на узнаваемые реалии социальной и художественной жизни. Мольер в спектакле Эфроса униженно пытался сохранить театр, отстоять своего “Тартюфа” и погибал в поединке с королем Людовиком, а в это же время в столицах и в провинции партгосчиновники запрещали спектакли, кинофильмы, закрывали художественные вернисажи.

После “Мольера” Эфрос изгнан из Театра им.Ленинского комсомола в Драматический театр на Малой Бронной. Вместе с ним в театр приходит не только часть возвращенных им актеров, но и представительный контингент зрителей, они рекрутируют в свои ряды новых единомышленников и создают неповторимую ауру восприятия спектаклям Эфроса, они знают “язык Эфроса”, считывают метафоры, знаки, смыслы, интонационную лексику. О чеховских “Трех сестрах” в интерпретации Эфроса писал критик А.Смелянский: “Это был спектакль о прекрасных женщинах, которым не суждено было взлететь, не суждено любить и быть любимыми. Мужчины этого спектакля... были способны только на то, чтобы жаловаться на жизнь, беспрерывно говорить и философствовать о том, что будет через 200 лет... И это был еще конец идеологии оптимизма, которая преследовала Чехова на советской сцене. Мечты по лучшей жизни в том спектакле не было. В нем была правда прожитого и тоска предчувствий».(6). Но главное, пожалуй, в другом – в спектакле звучала *трагедия настоящего*. Разгромные отзывы в печати не заставили себя ждать, режиссера обвинили в злонамеренном извращении русской классики: спектакль запретили. Однако публика ждала новых премьер Эфроса, тема интеллигенции, тема человека и власти в разных вариантах пронзительно звучала в “Трех сестрах”, в “Ромео и Джульетте”, в “Отелло”, в «На дне» и «Вишневом саде» на Таганке, в спектаклях о современности – «Человеке со стороны», «Платоне Кречете», «Директоре театра» и др.

X x x

Атмосферу артельного братства литераторов, критиков, музыкантов, художников, объединенных общим поколенческим видением «картины мира» создавал в московском «Современнике» О.Ефремов. Вскоре кто-то добровольно или вынужденно уедет за рубеж, в родном отечестве судьбы многих «шестидесятников» складывалась подчас причудливо. Но общественная и художественная значимость «Современника» выходила далеко за пределы его профессионального окружения, она крепилась публикой, которая чутко воспринимала исповедническую страсть «Современника» к постижению истины в человеческих отношениях, неразрывную от жизни страны, как личную радость и боль. Выдвинув концептуальные понятия правды, сценической простоты, естественности, Ефремов защищал человека от мещанского лицемерия и лжи, от государственного и политического произвола – в бытовой драме «Вечно живые» В.Розова, в фантазмагорическом сюжете «Назначения» А.Володина, в лукавой интерпретации «Голого короля» Г.Х.Андерсена-Е.Шварца, в озорном фарсе В.Аксенова «Всегда в продаже». И жизненная «психологическая плотность», и игровая стихия спектаклей принималась зрителем как близкие ему формы нравственного и художественного существования.

В 1967 году, к 50-летию Октября «Современник» платил власти своеобразную дань, поставив историко-революционную трилогию – “Декабристы”, “Народовольцы”, “Большевики”. “Мы хотим исследовать нравственный облик людей, совершавших революцию, показать, что борьбу за будущее своего народа вели лучшие люди России, честные, бескорыстные люди высокого долга! – декларировал О. Ефремов. -- Мы хотим

проследить рождение замечательной традиции у русской интеллигенции, из поколения в поколение передающей эстафету борьбы за счастье своего народа. Все три пьесы документальны. Это сделано для того, чтобы через документы приблизить время событий, дать почувствовать его зрителю, как говорится, на ощупь". (7).

"Большевики" М.Шатрова имели подзаголовок "Тридцатое августа". В этот день 1918 года совершено покушение на Ленина. Члены правительства - интеллигенты и это обстоятельство автор и театр подчеркнули особо. Инструмент их деятельности -- мысль. Незаурядность, духовная значимость и масштабность сценических характеров Луначарского, Свердлова, Енукидзе, Цюрупы несли в зал пропагандистский миф о рождении нового гармоничного и высокоорганизованного справедливого общества. Будущее страны определяют гуманные интеллектуальные духовные ценности. Но трилогия «Современника» не разрешала важнейшего социального и художественного противоречия, в конечном счете она трактовала террор как эффективный инструмент «справедливого» переустройства общества.

Труппа «Современника» жила по своим внутренним законам личного и творческого общения. Здесь не боялись откровенных рискованных суждений и высказываний, но театру запретили ставить А.Галича, А.Солженицына, Е.Шварца, сняли «Случай в Виши» А.Миллера, отменили уже намеченную встречу труппы с автором пьесы. В 1959 году возникает иезуитский проект – отправить театр подальше от Москвы в Красноярский край – «с целью творческого укрепления Ачинского драматического театра». Опасность удалось преодолеть, но для оздоровления атмосферы в коллективе директором театра назначили жесткого министерского чиновника.

В 1970 году изначальная идея «Современника» показалась Ефремову исчерпанной. Уходя во МХАТ, он поставил «прощальный спектакль» – «Чайку», в котором отразил настроения творческой интеллигенции тех лет, показал нарастающий духовный разброд, крах иллюзий шестидесятничества – пламенное исповедничество обернулось праздно болтовней, дерзкие призывы к поступку, к действию – всего лишь шумной декларацией. В 1985 году Позже Ефремов вернулся к интерпретации «Чайки» на мхатовской сцене, он стремился обозначить тему обновления жизни ради высокой созидательной цели и это ему удалось. В преддверии грядущего социального слома новая версия «Чайки» была с пониманием воспринята публикой. После спектакля Ефремову позвонил М.С.Горбачев, выразил намерение встретиться, поговорить «о главном»: «Надо нам наш маховик раскручивать». А.Смелянский оказался свидетелем телефонного диалога: «Ефремов, казалось, общался в своем обычном стиле, не подлаживаясь к собеседнику. Положил трубку и вдруг вытер капельки пота со лба. Заметил мое удивление и с виноватой улыбкой пояснил вполне по-чеховски: «Знаешь, трудно выдавливать из себя раба». (8).

X x x

Когда в середине шестидесятых «Современник» «остепенился», обрел статус государственного театра, в Москве на базе курса Вахтанговского училища Ю.Любимова возник Театр на Таганке. С «Добрый человек из Сезуана» Б.Брехта на сцену пришло поколение молодых художников и зрителей с социокультурным опытом прожитых 50-х – начала 60-х годов. Театр осваивал свой неповторимый сценический язык, искал черты героя времени в постижении природы новых отношений художника со временем, с властью.

Любимов демонстративно отринул рутинные каноны психологического театра, он вышел на прямое общение с залом, с уличной толпой, ищущей игровых ситуаций, острых зрелищных впечатлений. Эйфория поэтических концертов, бравада бардовских стихийных тусовок 60-х годов определяли лицо нового театра, его эстетику. Актеры вместе с авторами спектакля – литераторами, музыкантами, художниками – создавали интонационно-мелодическую и пластическую основу представления, писали музыку и тексты, зрелище рождалось в ходе студийной коллективной импровизации. Связь между поэтическими выступлениями на стадионах, на площадях Маяковского и Пушкина,

вечерами в Политехническом музее четко просматривалась в спектаклях «Антимиры» по А.Вознесенскому, «Живые и павшие» по стихам молодых военных поэтов, «Послушайте!», где образ Маяковского «расслаивался» на пять ипостасей. Красноречив фрагмент официального акта приемки спектакля комиссией Управления культуры: «Театр сделал все, чтобы создать впечатление, что гонение на Маяковского сознательно организовано и направлено органами, представителями и деятелями Советской власти, официальными работниками государственного аппарата, партийной прессой... Выбор отрывков и цитат чрезвычайно тенденциозен... Ленинский текст издевательски произносится из окошка, на котором, как на уборной, написано «М». В спектакле Маяковского играют одновременно пять актеров. Но это не спасает положения: поэт предстает перед зрителями обозленным и затравленным бойцом-одиночкой. Он одинок в советском обществе. У него нет ни друзей, ни защитников. У него нет выхода. И в конце концов, как логический вывод – самоубийство. В целом спектакль оставляет какое-то подавленное, гнетущее впечатление. И покидая зал театра, невольно уносится мысль: «Какого прекрасного человека затравили! Но кто?.. Создается впечатление, что Советская власть повинна в трагедии Маяковского». (9).

Отношения художника и власти обретали на Таганке свое прочтение в булгаковских «Мастере и Маргарите», в гоголевской «Ревизской сказке». Из исторического и литературно-драматургического материала Любимов отбирал доминирующие нравственные, социально-психологические черты персонажей, определявшие современные черты массового сознания, мироощущения, ценностные личностные ориентиры. В инсценировке поэмы С.Есенина "Пугачев" сценическая конструкция обнаженно-символична -- крутой дощатый помост, железная цепь, деревянная плаха с вонзенными в нее топорами, тяжелые набатные колокола, виселица. По уходящему вглубь сцены грубому дощатому помосту с грохотом катятся буйные головы казненных, железная цепь врезается в обнаженные тела бунтовщиков, набатный колокол оповещает о народном горе -- каждый символ предметен, функционален. Эстетика уличного балагана утверждалась гротесковыми скороморошьими масками интермедий, разыгрываемых при дворе императрицы Екатерины Великой. Метафора «Художник и Власть» укрупнялась нарастающей стихией взрыва народного бунта, мощью трагических страстей завершающих спектакль монологов.

В сценических решениях Любимова огромную смыслообразующую роль играло оформление художника Д.Боровского. Критик А.Гершкович описывал финал запрещенного к показу спектакля «Борис Годунов»: «В финале, после убийства детей Бориса, смешанный хор медленно выступал на зрительный зал и замирал в ужасе перед самой кромкой помоста. Немая сцена. На зрителя в упор глядят расширенные остекленевшие глаза. Полураскрытые рты, застывшие в немом крике лица-маски. В этот момент из бокового прохода зала появляется Годунов. Теперь Губенко (исполнитель роли Годунова – В.Д.) одет в свой обычный московский костюм. Ничем не отличаясь от сидящих в зале, он не спеша, поднимается на сцену и обращается к зрителям почти без укора, без особой надежды услышать ответ:

--Что же вы молчите? Кричите: да здравствует...

Народ в зале безмолвствовал.

В растерянности молчал на сцене и хор. Но через мгновение, подчиняясь ритму драмы, прерывал молчание и запевал «Вечную память» по всем невинно убиенным». (10).

Ю. Любимов выстраивал Таганку как театр политический, он умело создавал вокруг него общественное мнение, а параллельно выходил на прямые диалоги с высшими руководителями страны. В противостояние театра и власти Любимов включал и зрителей, использовал их энергетику как своеобразный защитный заслон. Встречи труппы с публикой и обсуждения спектаклей Любимов режиссировал и обставлял как полемический митинг. На обсуждении «Бориса Годунова» 25 апреля 1982 года к микрофону выходили видные искусствоведы, композиторы, историки, социологи,

публицисты, коллеги-режиссеры, литераторы... Заключал обсуждение Ю.Любимов на кульминационной и даже угрожающей ноте: «Наступает рубеж, и начальники понимают, что будет жестокая схватка ряда крупных художников, живущих в этом государстве, с такими дурными начальниками. Эти дурные начальники, не уважающие культуру своего народа, граждан своего народа. Один из начальников, когда уходил, сказал мне на прощание, что он не может выносить этого. Зря вы, товарищи начальники, ушли, надо уметь слушать. Почему же мы десятилетиями отважно слушаем поучения, да еще такие, что диву даешься и стыдно слушать». (11).

Влияние спектаклей Театра на Таганке «резонировало» далеко за пределы Таганской площади и даже Москвы, оно распространялось на широкие слои населения, проникая вглубь массового сознания, формировало взгляды молодежи, увлекало художественную и научную элиту самого высокого уровня. Это крепило и положение самого театра. Театр создавал общественное мнение, рекрутируя толпы поклонников в сознательных единомышленников. Социальное настроение, порожденное театром, активизировало публику и в Москве, и на гастролях в СССР, и за рубежом. Молодежь, интеллигенция, художественная и научная элита, которая в силу своего авторитетного положения крепила гражданскую репутацию театра в обществе, пытались защитить его от произвола властей.

Уже находясь в Англии, Любимов заявил представителям прессы: правительственные чиновники невежественны, они вредят не только театру, но и всему культурному престижу страны. А спустя четыре месяца в другом интервью режиссер по сути дела поставил советским властям ультиматум: «Я должен подождать, пока мне не будут предоставлены условия, при которых я могу работать. Там есть министр культуры Демичев. Я жду того, что он получит отставку, а он ждет того, что я умру; но что ж, посмотрим». (12).

22 декабря 1986 года Любимов из Вашингтона отправил в Кремль телеграмму: «Уважаемый Михаил Сергеевич! Благодарю Вас за любезность и внимание к просьбе моих учеников, артистов, друзей, поклонников театра о моем возвращении на родину в мой родной дом – Театр на Таганке. Я был бы рад, если это послужит началом разговора с эмиграцией. Я верю в серьезные намерения Вашего правительства по устранению несправедливостей прошлого правления. С уважением, Юрий Любимов». (13). В 1987 году Ю.П. Любимов вернулся в Москву.

х х х

М.Захаров обратил на себя внимание театральной общественности в начале 1960-х годов спектаклями Студенческого театра Московского Университета «Карьера Артура Уи» Б.Брехта (поставлен при участии С.Юткевича) и «Дракон» Е.Шварца. Выбор пьес примечателен – на «Драконе», как и «Голого короля» Е.Шварца был наложен запрет еще в 1940-х годах. И теперь выпуск «Драконе» проходил трудно. Разрешение дали лишь благодаря хлопотам мэтра кинематографа С.Юткевича, поддержке режиссеров О.Ефремова, В.Плучека, писателя и общественного деятеля Н.Хикмета.

Захаров настойчиво и последовательно развивал свою репертуарную линию. Он поставил острую «новомировскую» повесть В.Войновича «Хочу быть честным!». Режиссер вывел на сцену дерзкого рабочего-строителя, решившего существовать вопреки служебным директивам, по собственным нравственным законам. (Заметим: призыв Солженицына «Жить не по лжи!» громко прозвучит спустя восемь лет). После постановки в Студенческом театре к инсценировке повести Войновича обратились 157 театров страны.

«Доходное место» А.Островского Захаров поставил весной 1968 года в Театре Сатиры – это «Хочу быть честным» уже на излете «оттепели», в разгар «пражских событий», когда обреченность наметившихся «шестидесятнических» надежд становится очевидной. Захаров позволил себе «грубо осовременить» и «исказить» русскую классику

-- уже после того, как официозная критика за те же «нездоровые тенденции» «строго поправила» А.Эфроса, П.Фоменко, Г.Товстоногова. Одним из ключевых эпизодов стал диалог Вышневецкого (Г.Менглет) и Жадова (А.Миронов). В ответ на пылкий призыв к независимому общественному мнению, Жадов получал насмешливую отповедь исполненного житейской мудрости старого чиновника: «У нас общественного мнения нет, мой друг, и быть не может в том смысле, в котором ты понимаешь. Вот тебе общественное мнение: не пойман – не вор. Какое дело обществу, на какие доходы ты живешь, лишь бы ты жил прилично и вел себя как следует...».

Жадов метался по сцене и обращался к публике с выдвинутой в зал «площадки совести» с пламенным признанием. «Я не герой, я обыкновенный слабый человек. У меня мало веры, как почти у всех нас. Нужда, обстоятельства могут загнать меня, как загоняют почтовую лошадь. Но довольно одного урока, чтобы воскресить меня... Я могу колебаться, но преступления не сделаю, я могу споткнуться, но не упасть».

На этой последней фразе спектакля возникала грустная и в то же время светлая мелодия; Миронов печально и вместе с тем просветленно улыбался... Это была эмоционально кульминационная завершающая точка спектакля. Жадов признавал свое поражение, вынужденность «жить как все», но готовность «быть честным» его не покидала. Монолог звучал программно и даже пронзительно. Публика рукоплескала. Крах и размежевание начавшейся было формироваться в современном обществе духовной оппозиции четко просматривались в спектакле Захарова: в обнажившемся конфликте «отцов и детей» обеспокоенная власть почувствовала угрозу своей идеологической монополии. Спектакль запретили.

Реабилитацию у власти Захарову принес «Разгром» по повести А.Фадеева, поставленный в 1971 году в Театре им. Вл.Маяковского при покровительстве его художественного руководителя А.Гончарова. Захаров отказался от помпезности, привычной в историко-революционных сценических полотнах, увлек зрителя яркостью театрально-поэтических символов и метафорических знаковых обозначений. Вышедшие из тьмы таежных глубин партизаны – в звериных шкурах, надвинутых на лоб меховых шапках, с пиками, олицетворяли стихийную полудикую силу, её подчинял своей железной воле коммунист Левинсон – А.Джигарханян.

На волне художественного и идеологического успеха Захарову доверили Театр им. Ленинского Комсомола. Теперь он стал сам формировать труппу и выращивать своих «звезд». Представление «Тиль» по пьесе Г.Горина, написанной по мотивам «Легенды об Уленшпигеле» Ш.де Костера, стало программным спектаклем. Эстрадно-балаганное зрелище крепилось атрибутикой современного шоу-обозрения, куплетами Ю. Кима и рок-музыкой Г. Гладкова. Тиль в исполнении Н.Караченцова напоминал молодому зрителю, впитавшему клишированные стандарты поверхностного дискотечного мышления, о смысле и значимости идей и настроений «шестидесятничества». ...В Фламандском королевстве возбраняется читать, хранить и распространять книги мудрецов, здесь господствует правовой произвол, а награда положена доносчикам, здесь в палачи и стукачи идут по вдохновению, грустно оправдываясь -- "время такое — инквизиция, костры, плахи, где тут талантливому человеку развернуться?» Тиль-Н.Караченцов бросал вызов власти и ослепленной толпе, увлекал публику темпераментом веры в справедливость, преданностью чести, достоинству, ответственности за судьбы близких людей.

В историческом репертуаре «перестроечной» поры пьесы М.Шатрова о Ленине занимали особое место. В «Синих конях на красной траве» Шатров позиционировал себя строгим и дотошным историком-фактографом. Но, как известно, документ, факт, исторический персонаж в умелых руках интерпретатора -- не более, чем яркая марионетка, искусно управляемая скрытым за ширмой виртуозом-кукловодом. Шатров создавал театральную мифологию о Ленине в русле антисталинской направленности,

опровергал пропагандистскую риторику предшествующих десятилетий, наполняя документальную схему актуальным пропагандистским смыслом.

В «Диктатуре совести» М. Захаров и М. Шатров выстраивали на сцене наглядную «связь времен». Они обращались к «совести шестидесятника», некогда боевому заводителю Студенческого театра, а ныне редактору газеты Баташову: "Это шанс вашего и нашего поколения... может, больше никогда такого удачного стечения обстоятельств не будет — мир на дворе и мы можем вести драку, чтобы вернуть словам их первоначальный смысл и ценность». Но «потускневший шестидесятник» замешкался, как, впрочем, и сидевший в зале зритель. Рушились стены, обваливался потолок, эффектно крошилась люстра и на развалинах бутафорского «социалистического благополучия» ярко высвечивалось выдвинутое в зал игровое пространство -- "площадка совести" – своего рода режиссерская реминисценция, если вспомнить запрещенное в 1968 году "Доходное место". На «площадку» "вызывались" герои "Бесов" Ф.Достоевского, известные исторические персонажи и рядовые «простые люди», выхваченные из потока современной жизни – злодей Верховенский, пламенный коммунист Андре Марти, мрачный шофер с соседней московской улицы -- сторонник «сталинской сильной, властной руки» и др. Их социальная и нравственная сущность обнажалась в импровизированном выплеснутом в зал перекрестном диалоге.

В зале присутствовал приглашенный Захаровым Б.Ельцин. Ведущий спектакль Олег Янковский, поддержанный возбужденной публикой, пригласил его выйти на сцену, но Ельцин ограничился короткими репликами «с места». Впрочем, к интерактивному общению аудитория в ту пору подготовлена не была, зрители на задаваемые вопросы реагировали робко, испуганно, да и сам театр еще социально творчески не созрел до свободной импровизационной беседы. «Игроки театра», преувеличенно-возбужденно пикируясь между собой, «дотягивали» спектакль уже на своей сценической территории.

Пьесы М.Шатрова стали доминантой «политическо-демагогического» театра 1980-х годов, они же стали и его финалом. Митинговая стихия бурлила у стен Кремлевского Дворца Съездов, на телеэкранах, на городских улицах и площадях. Пора сценического карнавала завершилась, театральные игры с властями и историческими масками публику мало интересовали.

Х х х

Каждая сторона предлагает свой социальный идеал и настаивает на его приоритете. Художнику дорога «презумпция нравственности» в конкретном и в широком смысле, в конечном счете, он сам ставит себя перед выбором – мораль, истина, свобода эстетического и гражданского высказывания, безупречная творческая репутация или «половинчатость», благоразумный расчетливый компромисс, или открытая сервильная прагматическая целесообразность.

На определенном этапе «художники-шестидесятники» обрели огромную социальную и эстетическую энергетику и государство вынуждено было с ними считаться, хотя и стремилось внести раскол в их ряды. Солидарность либеральной интеллигенции, готовность овладевать широкой информацией, реально помогать несогласным, правозащитникам отозвались широким общественным резонансом. Призыв А.Солженицына «Не лгать! Не участвовать во лжи! Не поддерживать ложь» оказался воспринят разными слоями населения. Солженицын призывал помочь новому поколению: «Жаль молодежь? Но и чье же будущее, как не их? Из кого ж мы и ждем жертвенную элиту? Для кого ж мы и томимся этим будущим? Мы-то стары. Если они сами себе не посядут честного общества, то и не увидят его никогда». (13).

...Так случилось, что последним властным жестом Президента Советского Союза М.Горбачева стал указ о присвоении званий народных артистов А.Пугачевой и О.Янковскому.

В 1996 году, уже через пять лет после этого знаменательного события О.Янковский в интервью «Известиям» вспоминал: «В тот момент я находился в Париже, вернулся домой с репетиции, а на столе стоит мой любимый напиток – виски и супруга говорит: «Давай отметим!» – «Что отметим?» «Только что позвонили из Москвы, тебе присуждено звание народного артиста СССР». – «Какой Советский Союз? Давай отказываться... Так что я должен быть в книге рекордов Гиннеса. Станиславский – первый, я – последний...».

Диалог происходил в предвыборные дни, в марте 1996 года. Корреспондент не мог удержаться от «политического» вопроса:

– Как вы воспринимаете возможный возврат коммунистов?

– Интеллигенция поддерживает здравомыслие. Хотя я понимаю, что коммунисты не те, что были в прошлые годы, но все равно страшновато. Ситуация абсолютно непредсказуемая.

– Вы в своей политической позиции равняетесь на Марка Захарова? (Корреспондент имел в виду экстравагантное сожжение Захаровым в пепельнице своего партийного билета перед изумленной телеаудиторией. – В.Д.).

– Я не занимаюсь политикой. Мне предлагали быть вторым, третьим человеком в одной, в другой, в третьей партии, что-то там пропагандировать. Я – нигде. Занимаюсь своей профессией – думаю, что это и есть для меня самая главная политика». (14).

Понятия «власти», как и представления о ее вертикальной иерархии и горизонтальной взаимозависимости, становятся весьма многозначными, дифференцированными. Художник неизбежно сталкивается с режимом государства, идеологии, общества, экономики, разных уровней администрации, с амбициями авторитетов, наконец, с наследием устойчивых традиций и предрассудков – как творческих, так и житейских и пр. И зависимость от этих проявлений власти может быть многоступенчатой и трудноразличимой в разных условиях и на разных социально-психологических, административно-экономических, профессиональных уровнях. Нередко центральная ведомственная власть бывает мягче, чем власть местная, региональная. Функционер «при власти» как правило старается заслониться щитом «государственной необходимости», «интересами общего дела, народа, общества, страны» и не склонен «открывать лицо», «персонифицироваться» в глазах художника или общественности. Художник же, наоборот, предпочитает искать контактов с властью через личный контакт с ее уполномоченным представителем. И здесь возрастает роль и значимость личности, индивидуальности, присущих ей нравственных качеств, моральных устоев и принципов, категорий гражданского и профессионального достоинства, наконец, харизмы как самого художника, так и контактирующей с ним властной персоны. В таком диалоге обнажаются этические качества конкретных участников диалога – для кого-то личностное, гражданское достоинство оборачивается всего лишь отжившим предрассудком, которым можно легко пожертвовать во имя неких общих «высших» интересов государственной, общественной, корпоративной или иной целесообразности, а для кого-то это – высшая цель, стимул творческой деятельности, духовного самовыражения, профессионального призвания, смысл бытия.

Здесь видится важный узел проблем, который определяется конкретно-исторической, социально-психологической обстановкой, корректирующей параметры личной и общественной морали, культуры, повседневного бытия и пр. Взаимозависимость, «баланс интересов» для художника крайне важны, но не менее важно существование в гармонии с самим собой, со своим кодексом чести, со своей «картиной мира». Конфликт «художник и власть», «художник и рынок», «художник и публика», «художник и творческое сообщество» разрешается не столько во внешней ситуации, сколько – и может быть, прежде всего – в сознании самого художника...

...Сотрудничество художника и власти имеет последствия для обеих сторон. Ангажируя художника, власть, по сути дела, его растлевала, но и художникам подчас удавалось «раздвинуть щель» в заборе идеологического монополизма, растлить сознание номенклатурных чиновников, «перевербовать» их в свой лагерь. Властным персонам льстит «общение с небожителями», близость к «миру искусства», возможность оказаться в нем «своим», «добрым советчиком», «мудрым экспертом», «тонким ценителем» и даже соучастником художественного процесса, превратиться из функционера-запретителя в друга-покровителя. Но и художникам близость к власти бывает не чужда – просыпается надежда на высочайшее покровительство. Прекрасный тезис «жить не по лжи» в реальных условиях часто оказывался неконструктивен и на скользкой тропе *разумного* компромисса – ради достижения высокой художественной цели – приходилось «поступаться принципами». В искусстве демагогической эквилибристики важно было устоять на почве реальности, не потерять репутации – творческой и гражданской. Любимов отвечал на нападки власти стремительной неотразимой напористостью и хваткой, Товстоногов заслонялся высочайшим мастерством созданной им труппы и в то же время весомостью регулярных «датных спектаклей», Ефремов обезоруживал прямоотой, непримиримостью, открытостью, лукавым обаянием, блоками «революционных полотен» и острой публицистикой «производственных» драм. А.Эфросу и П.Фоменко демагогия чужда и оскорбительна, они уходили «в оборону» и часто проигрывали силовому напору, М.Захаров с игривой невозмутимостью отважно входил в репутационную «зону риска». Но что безусловно – благодаря умелой, ловкой и даже талантливой демагогической тактике театральным лидерам подчас удавалось поставить и обнародовать свои сценические шедевры, позиционируя их как свидетельства лояльности государственной идеологии и ее высоких ценностных ориентиров. Так художники отвечали власти на предложение партнерства, «по умолчанию», понимая его неравенство, делая вид, что верят в возможность «истину царям с улыбкой (а иногда и без нее) говорить». Власть также «по умолчанию» делала вид, что такое сотрудничество возможно и даже плодотворно.

И тем не менее, вне зависимости от произносимых деклараций, для каждого художника – как мне представляется – оставалось трезвое и жесткое реальность: моральная проблема неразрешима вне рамок проблемы социальной. Личная ответственность человека – художника, ученого, общественного деятеля, идеолога – даже за коллективный подвиг или за коллективное преступление остается – за ним, она «персональна» и не может списываться «отдельными недостатками», «просчетами системы» – человек при всех обстоятельствах остается хозяином своей судьбы – личной, профессиональной, художественной. «Наружу выходит столько истины, сколько мы выводим, – рассуждал Галилей – В.Высоцкий в спектакле Ю.Любимова «Жизнь Галилея». – Я предал свое призвание и человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки».

Для Эфроса бремя руководства Театром имени Ленинского Комсомола обернулось административной ссылкой в Театр на Малой Бронной – тема «человек и общество», «художник и власть» обнаружила свою явную неуместность в репертуаре труппы, ведомственно подчиненной ЦК комсомола. Захаров, придя в «Ленком», занял лукавую позицию: вывеску молодежного театра обернул в свою пользу, предложив идеологическому аппарату ЦК ВЛКСМ себя в качестве надежного защитника советской молодежной культуры, способной перенаправить негативный агрессивный напор в русло развлекательной энергетики.

В когорте режиссеров-«шестидесятников» Марк Захаров занимает особое место не только потому, что он, будучи младшим среди них, сохранил в себе столь мощный жизненный и творческий ресурс. Главное, пожалуй, заключается в том, какую своеобразную и в чем-то неожиданную для современников парадигму развития – социальную и художественную – приобрел его режиссерский талант в переломных

условиях развития нашего общества. И на этом обстоятельстве следует, на наш взгляд, остановиться особо.

В пору «горбачевской перестройки» Захаров завоевал прочную репутацию легитимного художника-политика, генератора радикальных идей реформирования не только театрального дела, но и всего советского общества. Захаров – в центре идеологической и политической жизни страны. После статьи в «Огоньке» и сенсационных телевизионных выступлений с требованиями вынести из Мавзолея тело Ленина и защитить кремлевские соборы и захоронения немецких военнослужащих от поругания и запустения, Горбачев по-приятельски откликнулся: «Ну и накидал ты нам вопросов!» (17).

На смелые инициативы режиссера незамедлительно отреагировал и Съезд народных депутатов СССР. Постоянный президиум съезда, возглавляемой Сажи Умалатовой, предложил лишить звания народных артистов СССР Марка Захарова и Михаила Ульянова – «за предательство интересов советского народа» и огульное охаивание истории Отечества советского периода».(18). Съезд решение не утвердил, а вскоре СССР рухнул и страна обрела исконное название – Россия

Марк Захаров в «перестроечную» и «постперестроечную пору» на гребне событий. Он – секретарь Союза театральных деятелей России, лауреат Государственных премий СССР и РСФСР, народный депутат СССР, член комитета Верховного Совета СССР по науке, народному образованию и воспитанию, член Высшего консультативного совета при Председателе Президиума Верховного Совета РСФСР, член Президентского консультативного совета, позднее – академик Академии Российского телевидения, академик Международной академии творчества, член Союза писателей Москвы и др. Когда к концу 1980-х митинговая стихия переместилась в Думу, на площади, на телеэкраны, Захаров снимает с афиши «Ленкома» политические спектакли -- «Диктатура совести», «Синие кони на красной траве» М.Шатрова, «Оптимистическую трагедию» Вс.Вишневского, выносит из фойе монументальное многофигурное полотно, украшавшее интерьер многие годы – «Выступление В.И.Ленина на 3-м съезде РКСМ».

В середине 90-х М.Захаров осознает в себе масштаб идеолога и политического трибуна. Он ведет рубрики в газете «Известия» и на ТВ, в публицистических эссе он обличает нацизм, большевизм, интернациональный коммунизм, мечтает о проведении над КПСС нечто вроде Нюрнбергского процесса, требует захоронить Ленина на Волковом кладбище в Петербурге, поддерживает право народов на самоопределение, хотя и не распространяет его на Чечню (19), он выступает за ужесточение Уголовного кодекса во имя укрепления национального единства России. (20). Нравственных, идейных авторитетов Захаров находит в отечественной философии: И.Ильин, Н.Бердяев -- его любимые цитируемые мыслители.

Суммируя высказывания и поступки М.Захарова можно придти к выводу: лидер молодежного театра – сторонник прочной державности, замешанной на идее православия, народности, порядка, дисциплины, законности. На эту идею Захаров нацеливает и лидеров государства как в своих публичных выступлениях, так и в ходе неформального общения с ними. Поддерживая на выборах 1996 года Б. Ельцина, М.Захаров пишет : «Вместе с президентом Ельциным народы России совершают сейчас отчаянный прыжок через пропасть, к которой привел нас коммунизм»; отвергнув Ельцина, общество рискует оказаться перед угрозой фашизма.(21). В телепередаче «Серпантин» осенью 1993 года М.Захаров снова призвал захоронить Ленина на кладбище, согласно традициям православной обрядовости, он ищет поддержки и у возрождающегося дворянского сообщества, и у русского казачества, приветствует новую российскую символику («прекрасный двуглавый орел»), хвалит новую книгу А.Рущкого, предвидит появление на политическом горизонте сильного харизматически яркого национального лидера, отчетливо дает понять, что Ельцин отвечает этим качествам как никто другой.

К мысли о необходимости скорейшего обретения народом национальной идеи Захаров возвращается после гастролей «Ленкома» в Израиле – его сильно впечатлили встречи с соотечественниками, подавленными необдуманном отъездом из России. (На сцене «Ленкома» эта тема реализовалась в постановке Г.Панфиловым пьесы А.Галина «Сорри» с участием И.Чуриковой и Н.Караченцова) (22). Само присутствие Ельцина и Лужкова в храме, со свечами, Захарову видится знаковым событием и в статье под заголовком, заимствованным из седьмой молитвы св. Иоанна Златоуста – «Господи, даждь ми мысль благу» он призывает вернуть общество к христианскому единоверию: «Все выдающиеся ученые в конце жизни приходили к религии», -- категорично убеждает Захаров, демонстрируя явную неосведомленность в этом деликатном вопросе: его поспешил поправить в «Литературной газете» известный ученый, член-корреспондент Академии Наук Е.Фейнберг (22). Но Захаров твердо убежден: «Истинно российскому воинству нужна церковь» (23). В контексте этих заявлений понятна восторженная поддержка восстановления архитектурных реликвий и прежде всего Храма Христа Спасителя: «Так пусть же воссоздание Храма Христа Спасителя станет остовом нового державного мышления, первой зримой строкой общественного покаяния, началом восхождения к нравственному, эстетическому восхождению, без которого Россия не сделает осязаемых шагов к своему духовному и экономическому преобразению». (24). Главную заслугу в этом очистительном благородном процессе Захаров отдает новой власти, мэру Лужкову, благодаря которому «...храм во имя Христа Спасителя вознесся над телом Москвы в одно мгновенье, сразу, в едином дерзновенном порыве. ...Быть может, когда над Храмом Христа Спасителя воссияют золотые купола со святыми византийскими крестами, сердца наши, в том числе атеистические, станут чуточку добрее». (25).

Впечатляет способность Захарова придать планетарную масштабность локальной личной акции, трансформировать свой выход из КПСС, день рождения или юбилей труппы в праздник едва ли не федерального значения. Когда ТВ показывало армию уборщиков в желтых жилетах, метлами сгребавших у здания ЦК КПСС на Старой площади выброшенные многочисленными москвичами и «гостями столицы» ненужные теперь красные книжицы, Захаров как режиссер, истинный мастер «суперпрофессии», поставил «акт своего отречения» развернуто и помпезно – перед телекамерой на глазах изумленной многомиллионной публики он поджег свой партбилет и превратил его в пепел. (Заметим, грамоту советского правительства о присвоении звания Народного артиста СССР он оставил неприкосновенной и до сих пор подписывает высоким титулом афишу своего театра).

Наблюдения Захарова, сделанные в креслах депутатских собраний и президентских советов, позволили ему придти к весомым обобщениям. «Компромисс перестает обозначать «трусость», «предательство» и вообще какой-то ущербный поступок, -- убежден Захаров. – Компромисс постепенно становится элементом нормального мышления, инструментом практической работы депутатов...». В президенте СССР Захаров видит безусловного лидера нации. «Не желая славословить нашему высшему руководству, скажу: нередко приходилось удивляться тому, что Горбачеву удавалось изменять настроение такого большого количества людей. Такое умение – часть нашей режиссерской профессии, и именно с точки зрения режиссуры меня и удивляло и поражало подобное мастерство... Председательствующий проявил в тот момент и свой большой политический талант и, в какой-то степени, подлинно режиссерский дар... И такие качества нашего политического лидера я как профессионал оцениваю очень высоко» (26). (Возможно, такие оценки Захарова укрепились в нем после известного заседания Верховного Совета, на котором Горбачев столь умело направил агрессию возбужденного зала советских депутатов против выступающего А.Сахарова).

Захаров размышляет о постановке спектакля, посвященном президенте СССР: «Горбачев – великая историческая фигура. В спектакле о нем его роль мог бы сыграть Абдулов. Я за сильную власть в пору переходного периода к демократическому

государству». (27). Но стремительное и неустойчивое время опережало смелые замыслы Захарова; после развала СССР страну возглавляют новые персоны и Захаров спешит их достойно обслужить. В Голливуде он принимает присвоенную Б.Н.Ельцину награду Американского фонда исполнительского искусства – «в знак признания его мужества и смелости на пути демократии, на который вступил он и его народ». «13 апреля я передал награду Президенту Российской Федерации, – отчитывается Захаров в газете «Культура», – и имел с ним беседу по самым широким вопросам нашей культуры. В беседе были также затронуты некоторые вопросы внутренней и внешней политики». (28). Более развернуто о встрече с Ельциным Захаров повествовал в «Известиях», в очерке «Визит к президенту».

Вообще, личные неформальные общения с первыми лицами страны приводят Захарова в состояние восторга и умиления, о чем он спешит рассказать широкой аудитории. « – Я так и не научился обманывать, -- признался Захарову в приватной беседе Б.Ельцин. -- Так нельзя, -- сказал я с умным видом, -- повествует Захаров. – Политика – грязная вещь. Надо обманывать». Ельцин категорически не согласился. Захаров стоял на своем, «говорил, есть одно качество, за которое я, как театральный режиссер, ценю нашего президента: не боится терпеть рядом с собой яркие фигуры, людей новой генерации». (29). И в самом деле, рядом с собеседниками-президентами Захаров видится фигурой равновеликой, он щедро делится навыками режиссерской профессии, попутно высказывая конструктивные замечания относительно ведения общего державного дела. И президенты, и Захаров «взаимно-демократичны», к тому же с точки зрения режиссера президенты – те же зрители, а зритель, как считает Захаров всегда прав: «Как покупатель в магазине. Если ему что-то не нравится, я никогда не спорю, я всегда на его стороне» (30). В такой позиции, видимо, и заключен секрет художнического и политического «менталитета Захарова», демонстрируемое его художественное и политическое кредо как «властителя дум», озабоченного судьбой Отечества – зритель, как и покупатель всегда прав.

Известные художники, ученые, общественные деятели, приобретая популярность, авторитет, образуют в обществе своего рода «референтную группу». Доверие к ним предполагает «принятие ими полномочий» на выражение чаяний масс или интересов политических элит, или по крайней мере, определенных субкультурных сообществ. Доверие расширяет поле творческих исканий, возвышает, облагораживает, укрепляет репутацию, харизму, имидж, оно свидетельствует о признании таланта и принятии норм поведения «публичного человека», о значимости его деяний, которые ведут общество к духовному оздоровлению. Этим социально-психологическим рычагом демагогически пользуются политики, рекрутируя в ряды своих единомышленников популярных харизматических деятелей искусства, науки, спорта в ходе разного рода избирательных кампаний. Вместе с тем и сама «референтная группа» отнюдь не однородна – «официозные правдоискатели» принимают «сильную сторону» безусловно, становятся её преданными волонтерами, «приводными ремнями», и сознательно, в своих часто небескорыстных целях, противопоставляют себя «инакомыслящим», диссидентам и иным «несознательным элементам».

Конечно, между искусством и государством, художником и властью, художником и публикой при всех политических режимах возникают сложные отношения. Широковещательно артикулируя свои идеалы, художник неизбежно выступает сторонником или противником корпоративных интересов, властных сил, партийных группировок, наконец, своих коллег. Аргументируя общественную позицию, воплощаемую в своих произведениях, художники апеллируют опять же, к «высшей истине», к «правде времени», оказываются перед выбором – оставаться верным нравственным, эстетическим, художественным, гражданским идеалам, «своей правде», или сознательно подчинить творчество политическим конъюнктурным задачам, стать

рупором власти, при этом пытаюсь сохранить привлекательную репутацию самоотверженного правдоискателя и пр.

...Время непреодолимо. Ушли из жизни А.Эфрос, Г.Товстоногов, О.Ефремов, ушли и их авторитетные наставники и покровители – С.Юткевич, А.Гончаров, В.Плучек, М.Кнебель... Основателя Театра на Таганки Ю. Любимов «отодвинул» на «старую сцену» бывший его единомышленник Н.Губенко ещё в пору своего министерского правления. Из театральных лидеров конца 1980-90-х гг. на гребне успеха остался, пожалуй, лишь М.Захаров, отважно переживший «бури и натиски» лихолетья. Хроника жизни режиссера постсоветских десятилетий – общественной, творческой, личной – насыщена значимыми событиями.

1993 год – год шестидесятилетия Марка Захарова. Он полон творческих сил и замыслов. В преддверии юбилея режиссер выпускает «Женитьбу Фигаро». 3 марта на премьеру съезжается весь правительственный бомонд во главе с предсовмином Егором Гайдаром – министры, руководители госкомитетов, советники, референты, мэр Москвы Юрий Лужков с сопровождающими высокими лицами. Александр Руцкой откровенно признается «Я весь 92- и начало 93-го года не смеялся. И поэтому я благодарен Театру: наконец-то засмеялся». (31)

Долг платежом красен: в апрельской телепередаче «Киносерпантин» Захаров хвалит новую книгу А.Руцкого и уверяет, что архитектурный облик Москвы под руководством Лужкова сильно меняется к лучшему. (33).

Как гражданина глубоко волнует Захарова морально-нравственное состояние общества. «Могут ли рабы выбирать?» – задается вопросом Захаров в «Известиях» 5 ноября 1995 года, и отмечает тревожную ситуацию: «Сегодня, надо признать, рабское сознание проснулось в немалом количестве россиян и они в сладком томлении потянулись под начало родной партноменклатуры». (33). Спасение от грозящей беды Захаров видит в религии: «Пусть воссозданный Храм Христа Спасителя станет остовом нового державного мышления началом восхождения и нравственному и эстетическому прозрению, без которых Россия не сделает осязаемых шагов к своему духовному и экономическому преображению». (34).

В октябре 1993 года –13-го числа Захарову исполнилось 60! – звезды политики и культуры снова почтили своим посещением театр «Ленком». Вечер открылся сценами из выдающихся спектаклей юбиляра, затем – приветствия Михаила Ульянова, Екатерины Максимовой Владимира Васильева, Иосифа Кобзона, Кристины Орбакайте, Галины Вишневской, Мстислава Ростроповича, Владимира Этуша, Андрея Вознесенского, Михаила Жванецкого, Геннадия Хазанова... Мэр Москвы Юрий Лужков выступил под псевдонимом Август Сентябрьский и подарил Захарову балалайку. Огласили и приветствие от президента Ельцина – он в эти минуты летел из Японии в Россию. (35).

Рубеж веков плодотворен для «Ленкома», но важной сферой деятельности Захарова остается политика. «Нам не нужны судьбоносные выборы, – категорично утверждает Захаров в статье в газете «Известия» – Вместе с президентом Ельциным народы России совершают сейчас отчаянный прыжок через пропасть, к которой привел нас коммунизм». (36). В той же газете год спустя Захаров пламенно приветствует государственную мудрость Лужкова и предлагает Ельцину баллотироваться на президента вторично, сравнивая его с Рузвельтом. (37).

Но остается время и для юбилеев. Чем больше прожито лет – тем пышнее празднование. 70 лет Театру «Ленком» – дата, достойная всеобщего ликования. В зале президент Б.Ельцин со свитой, ордена «За заслуги перед Отечеством» разных степеней вручаются М.Захарову, И.Чуриковой, Л.Бронеову, А.Абдулову, А.Збруеву, орден Почета Н.Караченцову. Орденами дело не ограничилось – в разделе особо ценных подарков – семь автомобилей. «Такого экстаза от слияния с властями мы не наблюдали уж лет пятнадцать, – писала потрясенная масштабами торжества журналист С.Тарощина – Речь Захарова напоминала здравицу от имени и по поручению. Мол, так и так, господа и дамы,

беспрецедентный выход президента на сцену должен обрадовать все театры, так как это и есть корректировка в делах культуры» (38). Она же, уже на страницах «Общей газеты» предложила вывести и единицу измерения политической пластичности творческого индивидуума – «один Марк Захаров». «При Горбачеве он ввел «Диктатуру совести» (название пьесы М.Шатрова), отмеченную кристальной ясностью аллюзий Ленин – Горбачев, и прямо на экране и сжигал партбилет. У Ельцина он был идеологом кампании «Голосуй или проиграешь». Одновременно начиналось сближение с Лужковым... Пройдет немного времени, и Захаров сделает выбор в пользу мэра. Выбор, однако, оказался неокончательным. Стоило на политическом небосклоне взойти звезде Путина, как Марк Анатольевич тотчас поспешил в «Президент-отель» с группой граждан». (39)

Осенью 2000 года, М.Захаров вошел в инициативную группу по выдвижению в президенты России В.Путина и аргументированно поставил его в ряд выдающихся мировых политиков уровня Франклина Рузвельта. «Путин один из тех людей, которых я уважаю за дееспособность, мобильность, умение говорить и, самое главное, активно и много работать. Не скрою, что в этом отношении моим кумиром долгие годы оставался и остается Юрий Михайлович Лужков. О таких фигурах, как Горбачев или Ельцин, я сейчас сознательно не говорю, потому что это – космические фигуры в нашей истории... Посмотрите внимательно: Путин делает почти то же, что делал Рузвельт: он говорит – это меня лично приятно удивило! – в том числе и о том, что у него не получилось, в чем он ошибался». (24).

Социальное чутье не обмануло Захарова: президентом избрали Путина.

Время неудержимо... 13 октября уже 2008 года на спектакле Московского театра «Ленком» в день празднования семидесятипятилетия его главного режиссера Марка Анатольевича Захарова среди публики оказался замечен президент России Дмитрий Анатольевич Медведев. Захаров был приятно удивлен и тут же пригласил Медведева в свой кабинет.

...«Старые фотографии и афиши, охапки цветов, – описывает встречу журналист «Известий», – накрытый для чаепития маленький круглый стол...

– Уже подписали? Не передумаете? – усомнился режиссер, услышав от президента об указе, награждающем его, Захарова, высшим российским орденом.

– Во-первых, уже подписал. А во-вторых, это сделано по велению сердца, а не как-то иначе, – отверг сомнения Медведев.

– Это самая высокая награда, дальше некуда. Хотя еще можно Герой России. – Захаров с серьезным лицом демонстрировал абсолютную несерьезность, не желая вести себя «как положено». – Но для этого нужно быть в «горячих точках».

– Вам лучше заниматься тем, чем вы занимаетесь, всё, что нужно совершить в жизни, вы уже совершили, – отказался от «призывника» президент.

– Я план ваш выполнил по демографии, дожил до 75... – произнес, глядя в чайную чашку, Захаров.

– А все, кто посещает театр, живут дольше, у них настроение другое, – раскрыл неожиданный секрет долголетия Медведев. – А как отмечаете? Расскажите мне, а заодно и всей стране.

– Я больше всего хотел, конечно, дематериализоваться, – вздохнул юбиляр и уже орденосец. – Но раз публичный я человек, прятаться нельзя... Вот сегодня соберемся небольшим составом...

– Небольшим – это сколько? – подвох Медведев сразу уловил.

– Да человек пятьсот, – со смехом отозвалась Александра Захарова, на сей раз играющая в «Ленкоме» исключительно роль дочери.

– Человек пятьсот? Сопоставимо с приемом в Кремле. Думаю, будет весело. Во всяком случае, другим, не вам, все-таки юбилей – трудное дело.

Сошлись на том, что дни рождения оба отмечать не любят. «– Простите, но вы гений», – резюмировал Медведев шуточную перепалку на предмет того, верить или не верить (по системе Станиславского, конечно же) в неприятность юбилея для самого юбиляра.

...Внесли шампанское, – продолжает репортаж журналист. – Раздался звон разбившегося бокала. Если он падает из рук столь многомудрого официанта (иного рядом с президентом быть не может), значит, действительно на счастье. Но тост за себя Захаров произнести так и не дал. И самым что ни на есть обычным образом перебил президента Медведева, уже начавшего говорить о том, что коли он не попадает на прием, то... Как, наверное, перебил бы любого другого, решившего перед телекамерами говорить о его, Захарова, заслугах.

– Вы стали больше улыбаться! За вас!

– Видимо, работы стало меньше... За вас!

И вскоре и труппа «Ленкома», и просто друзья Захарова дождались своего любимого режиссера. Который и в юбилей, и без него – действительно первой степени». (41).

Корреспондент «Известий» Сергей Мамонтов сфотографировал компанию: за чаем смущенно улыбающийся Захаров с президентом, женой и дочерью. Счастливые смеющиеся лица.

...Но расслабляться, однако, рано ни хозяевам, ни гостям: осенью 2013 года грянет 80-летие Народного артиста СССР Марка Анатольевича Захарова! Согласно традиции, празднование обещает быть масштабным и красочным.

Примечания:

1. Станиславский К.С. Собр. соч., в 9 т. М., 1999. Т.9. С.205
2. Анненков Ю. Дневник моих встреч, в 2 т. М., 1991. М.2. С.81.
3. Каменская М.Ф. Воспоминания. М., 1991. С. 213.
4. Станиславский К.С. Указ. соч. Т.6. С. 251.
5. Там же. Т.9. С.238.
6. Смелянский А. Предлагаемые обстоятельства. М., 1999. С.84.
7. Ефремов О. Перед премьерой. // Московская правда, 1967, 10 февраля. С. 3.
8. Смелянский А. Там же. С. 45-46.
9. Новые документы // Современная драматургия. 1996, №3. С. 249-250.
10. Гершкович А. Театр на Таганке. М., 1993. С.133.
11. «Борис Годунов» на Таганке. // Вопросы театра. М., 1990. С. 328.
12. Гершкович А. Там же. С.141.
13. Гершкович А. Там же. С.145.
14. Солженицын А. Образованщина. // Русская интеллигенция. История и судьба. М., 1999. С.149.
15. Коваленко Ю. Олег Янковский: «Играть можно только дома» // Известия, 1996, 19 марта. С.4.
16. См. Соколов Н. Говорит и показывает Марк Захаров // Известия, 1992, 9 мая. С.3.
17. См.:Марк Захаров благодарит Сажи Умалатову. // Московский Комсомолец, 1991. 29 марта. С.2.
18. См.: Райкина М. У нас Марк Захаров // Московский комсомолец, 1994, 24 марта. С.3.
19. Захаров М. Нам не нужны судьбоносные выборы // Известия, 1996, 13 сентября. С.3.
20. Захаров М. Из дальних странствий возвратясь... // Лит. газета, 1992, 11 марта. С.3.
21. Захаров М. Господи, даждь ми мысль благу // Известия 1994, 5 ноября. С.4.
22. Фейнберг Е. Веруете? Воля ваша. Только не надо претензий на монополию // Лит. газета, 1995, 16 января. С.4.

23. Захаров М. Война – хижинам, мир – храмам. //Изнестия, 1994, 5 ноября. С.4.
24. Захаров М. Там же.
25. Захаров М. Обретение компромисса // Театр, 1990, №4. С.3.
26. Московский Комсомолец, 1990, 24 сентября. С.4.
27. Борис Ельцин принял Марка Захарова. // Культура, 1992, 18 апреля. С.4.
28. Захаров М. Визит к президенту. // Иззнестия, 1992, 22 апреля. С.3.
29. Материалы Международной конференции Союза театральных деятелей РФ «Театр и тоталитарное государство» М., 1991. С.97.
30. Безумный вечер... Лит. газета, 1993, 3 марта.С.5.
31. Новости ТВ // Экран и сцена, 1993, 8 апреля. С.5.
32. Захаров М. Могут ли рабы выбирать? // Иззнестия, 1995, 5 ноября. С.4.
33. Захаров М. Война – хижинам, мир – храмам. // Иззнестия, 1994, 8 октября.С.4.
34. См. Филатова Ж., Шатрова О. Безумный день... или Людям это нравится. // Невское время, 1993, 30 октября. С.4.
35. Захаров М. Нам не нужны судьбоносные выборы // Иззнестия , 1996, 13 января.с.7.
36. Захаров М. Нетерпение. // Иззнестия, 1997, 2 октября. С.4.
37. Тарощина С. Театр – это когда неприлично. // Лит. газета, 1997, 1 октября. С.5.
38. Тарощина С. Подхалимляне // Общая газета, 2000, 20-26 января. С.4.
39. Захаров М. «Не надо сторониться власти...» // Московский комсомолец, 2000, 15 апреля. С.3.
40. «Простите, но вы – гений» // Иззнестия, 2008, 14 октября. С.2.