

# Марк начинается со студии

*Век. Москва - 1999 г. 2 абт. - 05*

Не ошибусь, если скажу, что одной из самых популярных тем в дискуссиях и спорах о театре является его смерть, ближайшая и тяжелейшая. Диагноз: удушье. Причина: финансовая удавка, оказавшаяся гораздо более жесткой, чем удавка идеологическая. «Клиническая картина», однако, расходится с теоретическими измышлениями и анализами: вместо хрипящей и кровоточащей агонии — ежевечерний шторм театральных подъездов, аншлаги даже на явно неудачных спектаклях, отсутствие «лишнего билета» ценой в размер месячной зарплаты. На периферии, правда, иначе, но в Москве именно так. Ну а театр, регулярно питаемый кроме хлеба и воды еще и зрительским интересом, умереть не может. Другое дело, если окажется прав один из наших режиссерских столпов, заявивший, что в мировом масштабе российский театр скатывается в арьергард. Но пока, посмотрев даже Штайна и Брука, за отечество не стыдишься. Опасность, как мне кажется, в другом — в исчезновении театральной лаборатории. Не школ, училищ, курсов, а именно лаборатории, испытательного полигона, какими были студии. Но борьба за зрителя и пищу не оставляет сил и времени на новые эксперименты. А жаль. Тем более что начиналось все так бурно и отчаянно... Обо всем этом — беседа с главным режиссером театра «У Никитских ворот» Марком Розовским.

## Роман САПРОНОВ

— Давайте, Марк Григорьевич, вспомним «Наш дом», Студенческий театр МГУ, обстоятельства старта...

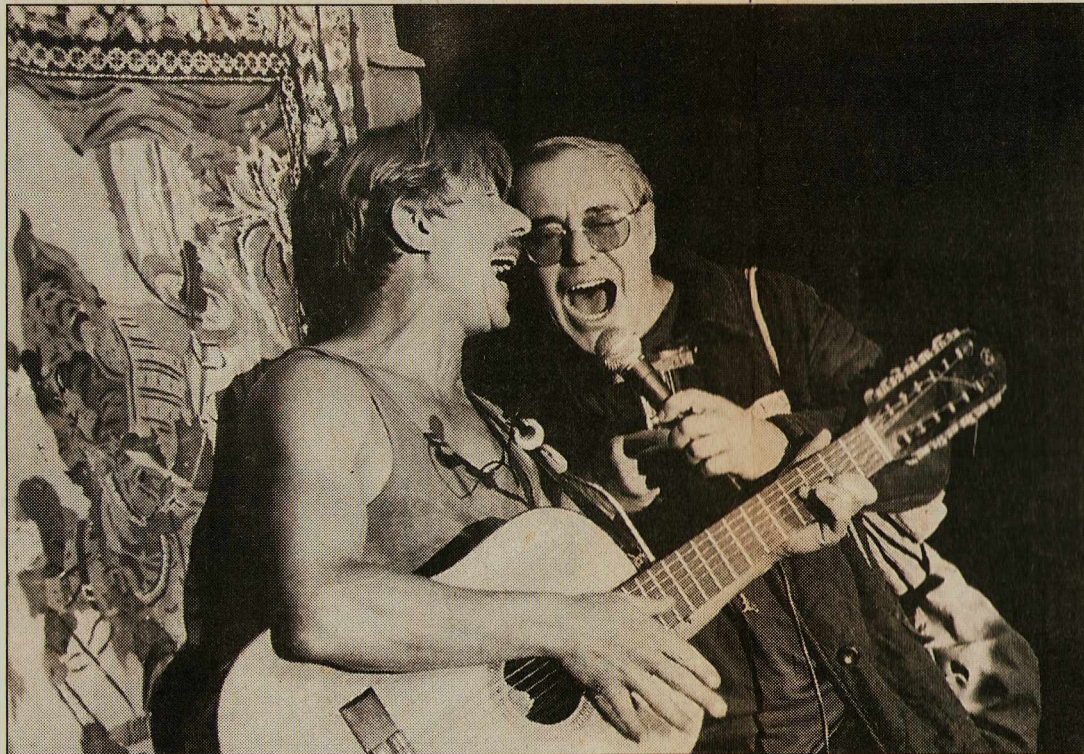
— Студенческий театр «стартовал» в начале лета 1958 года, мы — в декабре. Кто создал наши театры? Считается, что первый из них — Ролан Быков, а второй — Аксельрод, Розовский и Рутберг. Это правда. И все-таки смею сказать, что всех нас создал директор клуба на улице Герцена Савелий Михайлович Дворин. Он отнесся ко мне, студенту факультета журналистики, просто по-отечески. Дворин все время рисковал своим партбилетом и, естественно, креслом, постоянно прикрывая те новации, которые с его же разрешением проходили в старом клубе МГУ.

Вместе с Двориним работал и второй наш ангел-хранитель — художественный руководитель клуба Евгений Николаевич Золотарев. Третьей в этой компании была Тамара Ивановна Смирнова, заведующая массовым отделом (позже, в тот период, когда Студенческий театр возглавлял Роман Виктюк, она даже играла в некоторых постановках). Они поддерживали все новое, живое, мелкое... Интересно, что мы, их подопечные, будучи уже вроде большими мальчиками и девочками, не чувствовали для себя никакой опасности. Я, например, не понимал, что за каждым нашим шагом пристально наблюдают всемогущие органы, что в ДК гуманитарных факультетов МГУ на любом мероприятии сидят стука-

чи, которые тут же информируют обо всем соответствующие инстанции. Наоборот, для нас «студенческий театр» ассоциировался с «молодежными революциями», движением хиппи, общим креном в левизну, увлечением Маркузе, Мао, Че Геварой... Студенческие театры всего мира находились в эпицентре этих процессов. Когда мы бывали на любом зарубежном фестивале — в Польше ли, во Франции, то сразу оказывались в гуще театральных экспериментов, театрального авангарда.

И вот стало известно, что Ролан Анатольевич Быков ставит пьесу Павла Когоута «Такая любовь». Сначала этому никто не придал большого значения. Ну, подумаешь, чешская пьеса, драматургия братской страны. Кем станет Когоут через десять лет, невозможно было даже предположить. Все вполне привычно и вполне невинно. Наступает день премьеры. И зритель — потрясен! Потому что видит грандиозное режиссерское решение, связанное с привнесением в театр условности. Ведь не было еще тогда ни Театра на Таганке, ни «Ленкома»... Время театрального застоя, все кругом пусто и скучно. И на таком фоне возникает живой, мощный, страстный театр, в котором психологизм сочетается с чертами условности. Самодеятельные актеры играют великолепно, а лучше всех — две актрисы-красавицы: Ия Саввина и Алла Демидова. Постановку Быкова смотрела тогда вся театральная Москва!

После Быкова в театр пришел Сергей Иосифович Юткевич — выда-



Марк Розовский (справа) и Александр Вилков. «Песни нашего двора»

ющийся режиссер театра и кино, ученик Мейерхольда, человек пляды Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Колинцева и Трауберга. Друг Пикассо...

— Зачем?

— За свободой! И за самоутверждением!..

— Что, ему всего этого не хватало на «Мосфильме»?

— А что он вынужден был там ставить? «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году»? Правда, он поставил еще «Отелло» — картину, получившую приз на Каннском фестивале... Но работать в Студенческом театре было для него по-своему очень престижно. Он по-мейерхольдовски пришел к молодым! Он совершил поступок. Дух 20-х годов — вот что питало Студенческий театр! Мы еще не понимали тогда, что такое серебряный век в русском искусстве. А вот дух 20-х — ощутили. Дух Мейерхольда, Вахтангова, Маяковского, лучших традиций революционного театра, остроту формы, принципы «знакового» искусства, все, что к началу 60-х было забыто, забыто, изгнано, растоптано. В общем, Юткевич, как человек, принадлежащий к «левому фронту искусств», с огромной радостью пришел в университетский театр.

— Одной из самых ярких постановок середины 60-х была «Карьера Артуро Уи» Бертольда Брехта. Ее ставил Юткевич, а ассистировал ему совсем еще молодой Марк Захаров...  
— Замысел принадлежал, конечно, Юткевичу — человеку широкой культуры, высокообразованному

«европейцу». Я уже говорил, что он дружил с Пикассо, подарившим ему много картин и рисунков. Он вообще часто бывал на Западе. Помню, как он показал мне однажды газовую зажигалку — такое я увидел впервые, прежде знал только бензиновые: «Сергей Иосифович, а где вы, простите, ее заряжаете?» — «Как где? В Париже!». Это звучало фантастично. В то время выехать даже в Болгарию было сложнейшей проблемой. А тут Париж... Мне тогда и в дурном сне не могло присниться, что когда-то и я смогу ездить в Париж, Нью-Йорк...

Язык брехтовского театра был тогда для всех нас в новинку. Спектакль получился шумным — во всех смыслах. Там было много выстрелов, световых эффектов, там работала пантомима — вообще была темпоритмовая энергетика, присущая Марку Захарову. Марк — одаренный актер театра миниатюр Полякова — никому не известная тогда личность, пришедшая в самодеятельность заниматься режиссурой, — конечно, многое определил в этой постановке. Именно от него шла склонность к пиротехнике, зрелищным эффектам, «цирковым» аттракционам, призванным с самого начала ослепить и ошеломить зрителя. Пусть некоторые из этих эффектов и казались примитивными — зато действовали мгновенно и сногшибательно. Эта театральная повадка присуща ему и сегодня, а тогда это было очень в новинку. Хотя, я бы сказал, его талант раскрылся в полную силу больше в двух следующих спектаклях, где он

работал уже самостоятельно. Это были постановки «Хочу быть честным» (по рассказу Владимира Войновича, только что опубликованному в «Новом мире») и грандиозный «Дракон» Шварца.

Сюжет Войновича до сих пор злободневен. В этой стране все хоят — но не могут! — быть честными. Потому что условия жизни таковы, что человек вынужден идти на нечестные поступки, думая, что делает их во благо. При этом еще и душевно страдает...

А «Дракона» вскоре запретили (ассоциации оказались слишком явными), но все-таки несколько раз спектакль на сцене ДК МГУ прошел. В нем прекрасно играл Вадим Зобин.

— А кто еще из актеров этого периода «сверкал»? Появились ли звезды калибра Ии Саввиной и Аллы Демидовой?

— Тут, пожалуй, я могу сравнить СТ МГУ с моей студией «Наш дом». Нам удалось вырастить из неизвестных молодых людей настоящих больших артистов — таких, как Филиппенко, Фарада, Хазанов, Точилин, Михаил Филиппов (а за роялем у нас сидели Максим Дунаевский, Олег Янченко).

— А почему «Наш дом» запретили в конце 1969 года, а Студенческий театр МГУ как-то удержался?

— «Наш дом» был сатирическим театром, мы были наотмашь. Так что, с точки зрения «остроты», наши спектакли казались начальству более опасными. А Студенческий театр существовал все-таки в рамках какой-то приканной культуры.

— Даже «Карьера Артуро Уи» и «Дракон»?

— Ну, Брехт — лауреат Ленинской премии мира. Это учитывалось. А у нас шел опальный Андрей Платонов — я ставил пьесу по его «Городу Градову». Если открыть эту книгу и прочитать любой отрывок на выбор в сегодняшней Госдуме, коммунисты разнесут тебя в клочья. Потому что более антикоммунистическую прозу трудно себе вообразить. А у меня такой спектакль шел. При этом он был поставлен «к дате» — 50-летию Октябрьской революции. Мы были эстрадной студией, театром острых форм. Когда нас закрыли, то этим как бы захлопнули все «шестидесятичество». Преследуя нас, открыто делал карьеру секретарь парткома МГУ Владимир Ягодкин. В декабре он нас запретил — а в январе 1970-го уже работал секретарем по пропаганде и агитации Московского горкома партии. То есть — стал вторым лицом в городе после Гришина. Руководителем всей идеологии в городе.

Но ведь существовал еще и клуб на Ленгорах, в котором работал еще один — третий в Университете! — театр, о котором сейчас почему-то мало вспоминают. А они ставили пьесу «Маяковский начинается». И как вы думаете, кто играл в этом спектакле Маяковского? Николай Константинович Черкасов! Приезжал из Ленинграда на «Красной стреле», чтобы играть в самодеятельном коллективе! Эта пьеса, кстати, не шла больше нигде, потому что имя Маяковского, как это ни странно, тоже было опальным. А кто такой Черкасов? Человек Эйзенштейна, «засланный» в самодеятельность...

Руководителем их труппы довольно долго был Петр Наумович Фоменко. Замечательный был у него спектакль, нигде больше не шедший, «Веселие на Руси есть пшеница, или Татьянин день» (по Власу Дорошевичу). Главную роль в этой постановке играл профессор Уиницки-тета (тогда еще только кандидат наук) Андрей Степанов. Крупный ученый, который занимался проблемами космоса. Тот самый Андрей Степанов, которого я позже заманил в свой театр «У Никитских ворот»: он играл у меня в «Истории лошади» — после Евгения Лебедева. Спросите моих артистов — они считают исполнение Степановым этой роли гениальным. А тогда я впервые увидел его в «Татьянин день» у Фоменко... Был у них так же спектакль, посвященный Михаилу Светлову. Он был подготовлен Зиновием Паперным, который собрал все шутки, байки и анекдоты Светлова и уязал их в одну историю (тогда было очень модно делать «факто-монтажи» — документальные драмы). Этот спектакль имел успех, прессу. По тональности он казался романтически-комсомольским, но там была масса убойных реприз — он был весь соткан из таких фраз, хохм и словечек.

— Сегодня, уже с дистанции в тридцать-сорок лет, могли бы вы сформулировать, что дало то «время студийности»?

— А посмотрите, как срежиссировала дальше жизнь — этот самый главный режиссер — судьбы Быкова, Захарова, Левинского, Виктюка, Фоменко... А начиналась их слава не в профессиональных театрах, а в студенческих...