

---

ЛЕГЕНДАРНОЕ  
ПОКОЛЕНИЕ:  
ИГОРЬ ГОРБАЧЕВ

---

Т. Б. Забозлаева

ОНИ ВЗРОСЛЕЛИ В ВЕЛИКУЮ  
ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЙНУ...

1. Виктор Аведюшко
2. Олег Анофриев
3. Вия Артмане
4. Алексей Баталов
5. Юлия Борисова
6. Олег Борисов
7. Леонид Броневой
8. Леонид Быков
9. Ролан Быков
10. Элина Быстрицкая
11. Вера Васильева
12. Евгений Евстигнеев
13. Олег Ефремов
14. Александр Зацепин, композитор
15. Людмила Касаткина
16. Юрий Каюров
17. Татьяна Конюхова
18. Кирилл Лавров
19. Алла Ларионова
20. Всеволод Ларионов
21. Евгений Леонов
22. Татьяна Лиознова, режиссер
23. Павел Луспекаев
24. Клара Лучко



Т. Б. Забозлаева

# Легендарное поколение: Игорь Горбачев

Санкт-Петербург • Невский ракурс

2017

## ОТ АВТОРА

3

Издание поддержано Санкт-Петербургским горкомом КПРФ  
и райкомом КПРФ Центрального района.

Забозлаева Т. Б. Легендарное поколение: Игорь Горбачев/Ред. Р. Ш. Бахтияров. — СПб., ООО «Невский ракурс», 2017. — 64 с., ил.

Книга «Легендарное поколение: Игорь Горбачев» посвящена творчеству выдающегося советского актера и режиссера, который в 1970–1980-е возглавлял Ленинградский академический театр драмы имени А. С. Пушкина (Александринский театр).

Народный артист СССР, Герой Социалистического Труда, заместитель Председателя Советского комитета защиты мира И. О. Горбачев (1927–2003) принадлежит поколению художников, которые родились в Стране Советов в конце 1920-х гг. Это были люди убеждения. Их детство и юность пришлись на период первых пятилеток, а взросление — на Великую Отечественную войну. В книге сделана попытка создать портрет героя на фоне его поколения.

Исследование приурочено к 90-летию мастера, который оставил по себе славу яркого публициста и выдающегося педагога, воспитавшего не одну сотню актеров.

Автор благодарит сотрудников Александринского театра  
Э. П. Смирнову и С. Ю. Спирину за помощь в оформлении книги.

На обложке — И. О. Горбачев в роли чеховского Иванова



ISBN 978-5-9905972-1-1

© Т. Б. Забозлаева, текст, 2017  
© Р. Ш. Бахтияров, перечень ролей, 2017  
© ООО «Невский ракурс», 2017

Многие столетия человечество спорит о том, что является двигателем общественного прогресса. Волеизъявление масс? Энергия трибуна? Или могучая идея, которая определяет и облик гения, и сплоченность народа нации?

В середине XIX в., когда русская классическая культура переживала кульминацию своего развития, отечественная интеллигенция ответила на этот вопрос весьма своеобразно. Русский театр, по словам поэта и критика Аполлона Григорьевича, сделался одним «из великих воспитателей всего нашего поколения».

Григорьев говорил конкретно об актере московского Малого театра П. С. Мочалове. Так же считали выдающиеся театралы С. Т. Аксаков, В. Г. Белинский, А. Д. Галахов, А. Н. Островский, Афанасий Фет и многие другие, их друзья и современники.

Но кроме поклонников Мочалова вспоминали свои счастливые мгновения в театре и те, кто восхищался петербургским трагиком В. А. Карагандиным (Н. В. Гоголь, В. А. Панаев, Г. М. Максимов), кто боготворил М. С. Щепкина (А. И. Герцен, И. И. Панаев, А. А. Стаковский), а дальше — ценители талантов А. Е. Мартынова, М. Н. Ермоловой, П. А. Стрепетовой... Короче, и талантам, и поклонникам в этом смысле несть числа.

Работая в 1890-х гг. над пьесой «Чайка», А. П. Чехов подвел итог: «... если общество носится со своими артистами и видит в них необыкновенных, то оно, значит, проникнуто идеальными стремлениями». Несколько видоизмененные, эти слова вошли и в окончательный текст пьесы. Там их произносит доктор Дорн — рупор идей самого драматурга.

Русский театр в 2016 г. отметил 260-летие своего официального открытия — днем его рождения по указу императрицы Елизаветы Петровны стало 30 августа 1756 г. Естественно предположить, что за такой

колоссальный отрезок времени были у нашего театра и взлеты, и падения. Но всякий раз театр оказывался для русского человека величайшей школой. Причем не только внутреннего самопознания личности. Театр, возможно, и вообще-то единственный вид творчества, который учит, как жить в социуме, отстаивая свои интересы и не попирая интересы другого.

Это знал уже царь Алексей Михайлович, находя огромный воспитательный смысл в коллективных ритуалах его любимой охоты, которые расписывал как театральное действие (см.: Полное собрание законов Российской империи. 1668. Б/д. № 440). Не случайно также в чертогах именино Алексея Михайловича появились и первые драматические спектакли. Театр в России на государственном уровне изначально был задуман как нравоучительное учреждение, которое через эмоционально яркие образы и переживания позволяет отличить добро от зла, правду от лжи и найти собственный путь в жизни, выработать свою мелодию в грандиозном многоголосии мироздания.

Театр — не бездумное времяпрепровождение. Это величайшая эмоциональная встряска, которая, если повезет встретить свой театр и своего актера, переворачивает ваше сознание, дает вам путеводную звезду, свою страсть и свой идеал.

Сегодняшние зрители, кажется, даже не догадываются, какие духовные бури испытывали в театре их деды и родители. Как они насыщались жизнью в зрительном зале, и как театр заменил им если не все, то очень многое.

В середине XX в., когда русский театр переживал очередной, возможно, самый яркий или во всяком случае самый длительный период своего расцвета, он заменил для жителей городов и нынешние телешоу, и клубные вечера, и переписку в Интернете, и шопинг, и селфи, и прогулки по крышам старых зданий... В театре заключался главный адреналин эпохи, который проявлялся в накаленной атмосфере обмена мнениями. Зритель задавал вопрос — театр отвечал. И это могло тянуться вечно. Ибо нет ничего увлекательнее диалога. А театр — это диалог.

Тогда, в 1950–1970-х гг., русские актеры опять, как во времена Белинского и Аполлона Григорьева, стали властителями дум нескольких поколений. И самое удивительное, у кумиров тех десятилетий были на редкость выразительные и непохожие друг на друга лица. Их невозможно было перепутать. Тогда это казалось само собой разумеющимся.

Сегодня на сцене и на экране появляется множество актеров, лица которых как будто под копирку. А в обществе превыше всего ценятся все возможные подделки, не самобытность, а похожесть на другого. В такой ситуации, наконец, осознаешь, каким достоянием мы когда-то обладали.

И как это ценно, когда индивид индивидуален во всем — в чертах характера и лица, в образе мыслей и в понимании мира, в желании воспламенять людей или просто учить их радоваться жизни. Ведь не случайно великие мыслители прошлого утверждали: «Художник должен любить жизнь и доказывать нам, что она прекрасна. Иначе мы усомнимся в этом». А ничто так успешно не учит любить жизнь реальную, как жизнь в театральных креслах, где эмоции через край.

Теперь об именах, которые создавали искусство сцены и экрана в благословенные для советского театра и кино десятилетия 1950–1970-х. Доминантой этих лет стали художники, которые родились в конце 1920-х.

Это было великолепное поколение. И вот их имена: Алексей Баталов, Олег Борисов, Юлия Борисова, Леонид Броневой, Ролан Быков, Элина Быстрицкая, Вера Васильева, Евгений Евстигнеев, Олег Ефремов, Кирилл Лавров, Евгений Леонов, Павел Луспекаев, Ирина Скобцева, Иннокентий Смоктуновский, Олег Стриженов, Вячеслав Тихонов, Михаил Ульянов, Евгений Урбанский, Нина Ургант, Леонид Харitonов, Людмила Хитяева, Василий Шукшин, Георгий Юматов, Юрий Яковлев...

Они отразили коллективный облик времени. Каждое лицо здесь — своя краска, свой человеческий тип. Образ интеллигентности и аристократического благородства воплотил Вячеслав Тихонов, гений полководца — Михаил Ульянов, характер борца — Евгений Урбанский, человека, который сам по себе, словно вырван из контекста, — Иннокентий Смоктуновский. А воплощенный положительный герой современности — это, безусловно, Игорь Горбачев.

Все вместе они создали многоголосый портрет поколения, родившегося и выросшего в Советском Союзе. Это были люди убеждения, детство и юность которых пришлись на годы первых пятилеток, а период взросления — на Великую Отечественную войну.

Их имена достойны и настоятельно требуют всестороннего изучения. Причем не только порознь, но и во взаимных связях, отталкиваниях и притяжениях. И здесь необходима когорта авторов, каждый из которых прошел бы длительный путь рядом со своим героем. Был бы его биографом и летописцем.

У меня такого опыта не набралось. Изо дня в день, из года в год и только с конца 1970-х, я наблюдала лишь творчество Игоря Горбачева. Его и выбрала из этого перечня имен как выдающегося энтузиаста Страны Советов.

Игорь Олегович начал свой путь в профессию ролью гоголевского Хлестакова. Сначала это был спектакль студенческого театра Ленинградского университета, где на рубеже 1940–1950-х учился мой герой. Затем в 1952 г. Горбачев снялся в фильме В. М. Петрова «Ревизор»

вместе с Ю. В. Толубеевым — Городничим, М. М. Яншиным — Земляникой. И — превзошел успех общепризнанных мастеров.

Тогда им восхищались все. Ибо он воспринимался как бокал шампанского на праздничном столе. Радость жизни была в нем ключом. А потом что-то случилось в отношении окружающих к актеру: уж слишком удачлив, что ли, как-то сказочно ему все удается. Среди ровесников Горбачева нет ни одного, кто бы в 25 лет, как он, сыграл центральную роль в классическом репертуаре. Ни одного, кто бы в таком возрасте получил всесоюзную известность и многомиллионную гвардию поклонников.

Спустя четыре десятилетия бывший руководитель старейшего театра страны — Александринского в Ленинграде–Петербурге, создатель мощной галереи положительных героев своего времени, сам Герой Социалистического Труда, заместитель Председателя Советского комитета защиты мира, трибун, оратор и вообще олицетворение коммунистических идеалов, он завершал свою карьеру ролями людей на пороге ухода: фельдмаршал Кутузов, поэт Сирано де Бержерак, шекспировский Лир.

6

Из актеров поколения Горбачева никто так не был автобиографичен в своем творчестве, как он. И более того — никто так полно не передал трагедию утраты социалистической идеи, в которую сам Игорь Олегович верил безраздельно.

## 1. МАРШ ЭНТУЗИАСТОВ

«Все мы родом из детства», — Горбачев нередко повторял эти слова. И не он один из того великого поколения наших старших современников.

«Откуда я родом?» — задавалась сходным вопросом Элина Быстрицкая. И сама же отвечала: «Из бедности, из коммуналки, из войны» (Быстрицкая Э. Встречи под звездой надежды. М., 2003. С. 8).

«Война опрокинула жизнь, когда мы были еще детьми», — писал Алексей Баталов (Баталов А. Судьба и ремесло. М., 1984. С. 11).

А «белая кость» советского театра и кино Олег Стриженов на одной из первых страниц «Исповеди» с гордостью рассказывал о своем главном юношеском трофее — медали «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» (см.: Стриженов О. Исповедь. М., 2009. С. 10).

Вероятно, многие из наших великих получили военные награды в детстве. Ибо кто-то гасил «зажигалки» на крышах, как Олег Стриженов и Вера Васильева в Москве или Горбачев в Ленинграде. Кто-то был в партизанском отряде, как Луспекаев. Или — освобождал населенные пункты от фашистских захватчиков, как Смоктуновский Варшаву. А кто-то, как Кирилл Лавров, ушел добровольцем и попал не на фронт, а в тыл — не все делились с потомками своим прошлым. Но одно безусловно: атмосфера времени, в которое человек родился, становится определяющей в дальнейшем формировании личности, в том, какие приоритеты она для себя выбирает.

Горбачев часто рассказывал, как в годы войны выступал в концертах перед ранеными. Был убежден, что укрепился в профессии именно в «сороковые, роковые», хотя еще долго сомневался, нужен ли он театру. Но как бы там ни было, война и ленинградская блокада жили в нем всегда.

И все же уверена: человеческие предпочтения Игоря Олеговича сформировались не в годы военных лишений. Он был человеком сугубо

7

мирным — строителем по натуре, как его отец и старший брат. Природа запрограммировала его на радостную, благополучную жизнь, которая не требует ни подвигов, ни славы. И в таком смысле через всю биографию Горбачева проходит знаменательный символ. Мама, учительница французского языка, еще в детстве научила его ценить превыше всего не розы, не гвоздики, а лесные ландыши. С тех пор они всегда сопровождали его: весной — живые, зимой — из тонкого стекла. Очень нежные и очень хрупкие. Одна такая стеклянная веточка рассыпалась вдребезги прямо на моих глазах. Просто так, без всякой видимой причины.

Реальность самым причудливым образом претворилась в судьбе этого крупного, мощного человека, создав характер ни на кого не похожий из его современников. И вот как это произошло.

Игорь Олегович родился 20 октября 1927 г. В день, когда завершилась юбилейная сессия ЦИК СССР, посвященная десятилетию советской власти, и когда все газеты были полны сообщений об этом знаменательном событии. Оставшиеся до начала 1928 г. два месяца также широко обсуждались в стране и прессе. 10 ноября в Москве проходил Всемирный конгресс друзей СССР, а 2–19 декабря состоялся XV съезд ВКП(б). Он продолжил XIV съезд (1925), взявший курс на индустриализацию страны, и объявил коллективизацию сельского хозяйства.

Таким образом, период революции, Гражданской войны и нэпа, который знаменовал для новой России процесс нашупывания почвы под ногами, к 1930-м завершился окончательно и бесповоротно. Страна вступила в новый этап непосредственного социалистического строительства и теперь открыто информировала своих граждан и весь мир о том, каким путем будет двигаться дальше.

Маленький Игорь часто страдал ангинами. Тогда его не пускали гулять и укладывали в постель. В эти дни, а то и недели его главным руководителем в жизни становилось радио. Он слушал советские песни, последние известия, симфоническую музыку и вообще все, что передавали, — радио в их доме работало всегда.

Впрочем, и в «здравые» дни родители, похоже, тоже стремились оградить сына от беззаботного ничегонеделания в так называемом золотом детстве. Совсем маленьким, не то первоклассником, не то и раньше, мама привела его к своей подруге в Дом художественного воспитания детей Петроградского района Ленинграда. Он провел там целый день, посетил все кружки. А когда упомянутый дом творчества заканчивал свой трудовой день, Игорь очутился в драматическом коллективе. «Я посидел на репетиции, — вспоминал Горбачев, — и остался с этим навсегда. С семи лет не было и часа, когда бы я чего-нибудь не репетировал,

не учил бы каких-нибудь текстов, стихов» (Игорь Олегович Горбачев: диалоги. СПб., 2012. С. 20). И это уже было начало творческой карьеры.

Советские дети, успешно занимавшиеся в художественных кружках, всегда были чрезвычайно востребованы в общественной жизни и своей школы, и своего района. Торжественные вечера, шефские концерты являлись непременной составляющей их праздников и будней. Игорь Олегович вспоминал, что и в сентябре 1941 г. их драматический коллектив должен был ехать в Москву на олимпиаду, а значит, все лето предстояло готовиться к ответственным гастролям, то есть жить взрослой жизнью, без скидок на детство.

При этом Горбачев вовсе не мечтал о театре как профессии. Хотел поначалу быть врачом, потом дипломатом. Но театр властно принял его в свои объятия, сызмальства начав формировать внешний и внутренний облик человека, которому предстояло всю жизнь провести под увеличительными стеклами сцены или экрана.

И здесь, видимо, многое пришлось преодолевать в себе. Хотя Горбачев никогда не жаловался на трудности профессии. Нет, по его словам, все было легко и просто, шло само собой.

Однако слабое ленинградское горло каким-то чудным образом породило голос с почти певческими модуляциями, голос не только поразительной красоты, но еще и способный покрывать огромные пространства без каких-либо усилителей звука. Да и маленький росточек с годами увеличился. И в зрелые годы на подмостках Александринского театра Горбачев из зала воспринимался чуть ли не исполном. Впрочем, в детской театральной школе на Охте, встречаясь с малышней, стремившейся на сцену, он как-то признался, что подростком страстно мечтал быть высокого роста. И даже поделился с мальчишками своим рецептом стройности: «Ешьте больше сырой моркови, а на ночь в изголовье и в ногах кладите две конские подковы — они вас «вытянут»».

Кажется, в этих подробностях нет ничего особенного. Кажется, все будущие знаменитости так или почти так начинали.

Нет, не все. Более того, из поколения Горбачева все начинали по-разному.

«Я жил счастливой мальчишеской жизнью, — вспоминал Михаил Ульянов свое детство в старом сибирском городе Тара. — Ездил в пионерский лагерь, ходил на рыбалку, в тайгу за кедровыми шишками; бегал на лыжах, участвовал в соревнованиях, помогал матери по хозяйству. В нашем городке люди сами себя кормили. Почти у всех были огороды, корова, другая живность... До 15 лет о театре я понятия не имел» (Ульянов М. Приворотное зелье. М., 1999. С. 16, 13). Театр

вошел в жизнь Ульянова вместе с Великой Отечественной войной. Тогда в Сибирь приехали актеры, эвакуированные из центральных регионов России.

Вячеслав Тихонов, живший до войны в Павловском Посаде, недалеко от Москвы, в годы лихолетья пошел в ремесленное училище, работал токарем. И был уверен, что рабочий человек обязательно должен курить — это признак его зрелости, о чем поведал в начале своих мемуаров (см.: Тихонов В. Жизнь — это такое воспоминание. М., 2011. С. 47).

Кирилл Лавров, родившийся чуть раньше И. Горбачева, окончив семилетку, подал документы в морской техникум. Самодеятельностью увлекся только во время войны, хотя родился в актерской семье и с детства его окружала театральная атмосфера (см.: Старосельская Н. Кирилл Лавров. М., 2011. С. 12, 13).

Горбачев начал свою профессиональную актерскую карьеру раньше других и, несмотря на феноменальную жизнерадостность, всегда соотносил свои желания с требованиями профессии. Это факт в его биографии принципиальный. И еще. Его человеческий характер — во многом порождение энтузиазма первых пятилеток. А будни великих строек нуждались в герое, который, по сути, себе не принадлежит — принадлежит державе.

Огромность России и вечная непочатость ее задач издавна предъявляли повышенные требования людям, ее населявшим.

Здесь конфликт в той или иной мере неизбежен. Потому что у частного лица (пусть даже и необыкновенного, хотя бы А. И. Герцена или П. Я. Чаадаева) и великой империи — согласитесь, разные желания и разные задачи. О чем практически все произведения русской классики. Пушкинский «Медный всадник» и чеховский «Иванов» — вот амплитуда этого конфликта.

Оба произведения были близки Горбачеву, он любил их и часто цитировал. Чаще всего описание скачущего Медного всадника, который погнался за пригравшим ему Евгением. И это было:

Как будто грома грохотанье —  
Тяжело-звонкое скаканье  
По потрясенной мостовой.

В обыденной жизни, дома, за чаем, в выступлениях перед коллегами, в многочисленных интервью Горбачев нередко вспоминал этот пушкинский фрагмент. Особенно три последние строчки. Они звучали у него победно, триумфально. Он воспринимал их как программные слова великой державы!

Впрочем, также воспринимал поэму «Медный всадник» император Николай I. Потому и звал премьера Александринского театра В. А. Карагатыгина читать эти пушкинские строки прямо в Зимнем дворце.

С веками имперская идея не иссякла. Но приобрела еще более трагический колорит. Противостояние державы и частного лица в ХХ в. сделалось тотальным. Перипетии такой битвы вновь обсуждались в нашей литературе. Откровенное и сконцентрированное многих выражалось Б. Л. Пастернак, отметив все основные «за» и «против» теперь уже вечного противостояния бесконечно малой (человек) и бесконечно огромной (держава) величин.

Иль я не знаю, что, в потемки тычась,  
Вовек не вышла б к свету темнота,  
И я — урод, и счастье сотен тысяч  
Не ближе мне пустого счастья ста?

И разве я не мерюсь пятилеткой,  
Не падаю, не подымаюсь с ней?  
Но как мне быть с моей грудною клеткой?  
И с тем, что всякой косности косней?

Напрасно в дни великого совета,  
Где высшей страсти отданы места,  
Оставлена вакансия поэта:  
Она опасна, если не пуста.

Под вакансией поэта Пастернак разумел вообще душу, все личное, заповедное, что в атмосфере пятилеток должно было отойти на сотый план, если не сгинуть совсем во времени и пространстве. И потребны были титанические силы, прежде всего государства, чтобы вырастить новую формуацию людей, которые общее поставили бы выше личного.

Размышления о трудностях человеческого взросления быстро попали в поле зрения Игоря Олеговича. В начале артистического пути он получил роль революционного матроса Алексея в пьесе Всеволода Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1955). В его исполнении это был образ бенефисного плана, когда он выходил на сцену с неизменной гармонью и, растягивая во всю ширь ее мехи, запевал: «Зачем нам лиры, зачем нам франки, когда нас любят американки».

Он расхаживал по огромной ансамблевой сцене, нахально расстегнув бушлат не по уставу и сдвинув бескозырку на затылок. И сколько

в нем было шальнойной энергии! «Оч-чи ч-черные, оч-чи страстные, о-чи жгучие и прекрасные...» — эти бесконечные «ч», казалось, жгли его изнутри, обугливали внутренности, выворачивая душу наизнанку. Он резко поворачивался на каблуках, разрывая, казалось, гармонь пополам, оттого что и в революции не мог найти ответа на тревожащие его вопросы.

«Сами-то только и ищем, что бы приволочь, отхватить, разжиться... «мое» — вот бы вам на этой штучке не споткнуться», — ревел он в лицо Комиссару. И этот вопрос в его устах звучал всесокрушающе, почти как вопрос Гамлета «быть или не быть». Да Алексей и был его Гамлетом. Хотя старожилы Александринского театра настаивают: впоследствии Горбачев как будто недолюбливал эту роль. А, может быть, то, что мутило театрального героя, мучило и самого актера?

Ибо действительно трагизм столкновения («мое» и «наше») для России на протяжении веков оставался всеобъемлющим. Он вовлекал в свою орбиту людей разных интересов, живших в разные эпохи, но внезапно становившихся либо единомышленниками, либо антагонистами, если речь шла о противостоянии этих понятий. Поразительный в таком смысле пример есть в отечественной истории: выдающийся знаток старинынского московского быта И. Е. Забелин еще в конце XIX в. размышлял о типах русского характера в политической терминологии будущих 1930–1940-х гг. Забелин настаивал, что огромная Россия, дабы выжить и процветать, нуждается в людях патриотического склада, верящих в свой народ. Но внутри страны, по словам историка, всегда находятся «совсем неверующие. Это либералы-западники.., вечно нонюющие, плачущие, недовольные окружающим беспорядком». Забелин называл их космополитами. Они, по его словам, хотят жить исключительно «для себя». Тогда как Россия нуждается в самопожертвовании своих граждан. Причем не по принуждению, а по зову сердца (Забелин И. Е. Дневники. Записные книжки. М., 2001. С. 175, 176, 169).

Советское государство тоже встало перед этой проблемой и потому, разобравшись с промышленностью и сельским хозяйством, рьяно взялось за надстройку.

Необходимо было заново организовать повседневность советского человека. В 1930-е гг. власть начала разворачивать колосальное культурное строительство, формировать иерархию гуманистических ценностей, которая была бы плодотворна в нынешних условиях.

Именно в 1930-е гг. с таким размахом стали отмечать самые разнообразные, казалось бы, и весьма удаленные от потребностей дня исторические юбилеи. 75-летие Чехова, 300-летие со дня смерти Лопе де Веги,

25-летие кончины Льва Толстого, 100-летие со дня рождения Добролюбова, 100-летие со дня трагической дуэли Пушкина, 750-летие поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре», 150-летие со дня рождения Байрона, 750-летие «Слова о полку Игореве» и 1000-летие армянского эпоса «Давид Сасунский»...

В одном перечислении юбилейных дат чудятся контуры какого-то величественного представления, действующими лицами которого становятся века, народы, цивилизации. Мировая история, словно спрессованная во времени и пространстве, поглощалась строителями нового общества в огромных дозах и как бы залпом. Советский Союз готовился отметить 20-летие Октября, и этот праздник должен был явиться торжеством нового человека и нового быта.

В середине 1930-х советский быт уже во многом утратил аскетизм революционных лет. В повседневность начали возвращаться радости домашнего очага, которые еще недавно считались пережитком царизма. Более того, в деле формирования новых реалий советская власть теперь пошла по проверенному царскому пути, в известном роде повторяя шаги Петра I, который ведь тоже вознамерился переменить быт россиян. И даже перенес в 1700 г. празднование Нового года с 1 сентября на 1 января. Советское государство таких глобальных перемен не совершило. Но в середине 1930-х праздник елки, отмененный после революции, начал свое возвращение.

Это время сегодня часто связывают исключительно с чудовищными репрессиями, которых, к слову сказать, немало было и до и после 1937 г. Конечно, ту боль нельзя унять никакими аргументами, что не подлежит сомнению. Но быт 1930-х — не только тюремные застенки и расстрелы, о чем тоже не надо забывать.

В 1934 г. произошла отмена карточек. В профкомах предприятий появились бесплатные билеты в театр, кино и на концерты. Бесплатные путевки в дома отдыха и санатории также пополняли бюджет советских людей. Страна преобразилась. И это зафиксировала советская сцена.

На театральных подмостках вместо сурового конструктивизма 1920-х гг. появились уютные интерьеры с обилием цветов. Роши деревьев буквально заполонили столичные сцены. Актеры облачились в шикарные костюмы в классических спектаклях. И даже в современных пьесах небрежно и некрасиво одевались теперь исключительно отрицательные персонажи. «Это им вменялось в вину, и зритель с этим соглашался», — писал тогда же критик Ю. Юзовский в статье «Цветы на столе» (Юзовский Ю. Разговор затянулся за полночь. М., 1966. С. 76). И над всеми этими феноменальными преображениями

доминировала новогодняя елка, с шампанским, с боем кремлевских курантов — новый советский праздник. Ибо в Российской империи Новый год так не встречали, даже елка была только рождественской.

Похоже, что Горбачев начал формироваться как творческая личность именно в атмосфере, условно говоря, новогодней обстановки. Кстати, видимо, не он один. Его ровесник режиссер Э. А. Рязанов и в зрелости не мог избавиться от обаяния новогодних торжеств, возвращаясь к ним в фильмах «Карнавальная ночь» (1956), «Зигзаг удачи» (1968), «Ирония судьбы» (1975). Отдал дань новогодней теме и Олег Ефремов в спектакле «Старый Новый год» (1973).

Друг и однокашник Олега Николаевича Н. И. Якушин, вспоминая предвоенный Арбат, рассказывал, что, несмотря на репрессии, о которых знали все, и даже дети, «в Москве в это время царило приподнятое настроение. Проводились разные праздники, на бульварах открывались кафе, для детей устраивались аттракционы», то есть праздничным был каждый день. «Что же касается нас с Олегом, то мы жили своей жизнью и события, происходившие в стране, воспринимали как нечто, не имеющее к нам непосредственного отношения...» (Олег Ефремов. Пространство для одинокого человека. М., 2007. С. 787–789).

Ну а Игорь Олегович, вспоминая 1930-е, возвращался памятью к своим близким. Все они были веселые, активные, любили делать подарки и вообще приятное другим. Без домашних концертов не проходило ни одно семейное застолье. При этом «живость темперамента и жажда общения», по словам самого актера, явно уводили его от занятий строгой наукой в мир искусства (Неделя. 1997. № 45).

Позже живость темперамента и жажда общения проявились как определяющие черты в характере горбачевского Хлестакова, который тоже будто зародился в фантазии актера в новогоднюю ночь. Подобная трактовка, конечно, была в новинку после незабытых еще старыми театралами мрачнейших Хлестаковых Михаила Чехова и Эраст Гарина. Да и весь облик молодого актера, такой жизнерадостный, солнечный, мажорный, явился, по словам кинокритика Леонида Муратова, сенсационным (см.: Актеры советского кино. Вып. 10. Л., 1974. С. 77). Казалось, Горбачев будет тиражировать приметы своего юного героя до конца дней.

Многие критики так до сих пор и считают. Вспоминают, что, взрослея, Горбачев неоднократно выступал в роли Чичикова, называл его постаревшим Хлестаковым, играл на телеэкране Остапа Бендера, да и в его Якушеве («Операция “Трест”», 1970) находили прежде всего ловкого мистификатора на службе ГПУ. Хотя здесь не было никаких повторов и возвратов. Хлестаков порхал по жизни мотыльком и ничего не опа-

сался. Чичиков боялся тюрьмы и огласки, а дворянин-монархист Якушев жизнью рисковал, когда помогал ГПУ обезвредить белоэмигрантов, предотвратить террористические акты. Медленное, драматическое рождение нового человека стало здесь предметом творчества актера.

Но тема Хлестакова действительно нет-нет и возникала в других его ролях. Здесь вспоминается дон Цезарь де Базан из драмы В. Гюго «Рюи Блаз», эпикуреец, любящий и славящий удовольствия, — его Горбачев сыграл на сцене Большого драматического театра имени М. Горького в Ленинграде (1952). А еще знаменитый редактор газеты «Северная пчела» Фаддей Булгарин в спектакле Александринского театра «Болдинская осень» (1969) и купчина Ахов в комедии А. Н. Островского «Не все коту масленица» (1991). Там, правда, старого мистификатора перехитрила ловкая, пронырливая молодежь, как случилось и в реальной жизни руководителя Александринского театра, которого «переиграла» его собственные ученики, отлучив учителя от Александринской сцены. Но это уже детали.

Мотивы 1930-х, из которых во многом был соткан горбачевский Хлестаков, прорывались и в режиссуре Игоря Олеговича. В 1963 г. он поставил пьесу А. Е. Корнейчука «Платон Кречет», главным героем которой был врач милостью Божьей, человек глубокий, серьезный, вдумчивый. Но вот поднимался Александринский занавес, и на фоне черного бархата возникала невероятных размеров цветущая яблоневая ветка. И это, безусловно, была дань той — цветочной — теме в советском театре, которую упоминал критик Юзовский в цитированной ранее статье «Цветы на столе».

Великая Отечественная война и слава русского оружия стали второй доминантой творчества Горбачева, о чем дальше. А вот третьей — явились годы учебы в Ленинградском университете на психологическом отделении философского факультета и тот гуманистический опыт, который передали Горбачеву его учителя. Иногда все три доминанты существовали в творчестве актера порознь, иногда пересекались, а порой сливались в единое целое. В разных ситуациях Горбачев признавался: «Я родом из детства»; «Я родом из войны»; наконец, «Я родом из Ленинградского университета»... Но во всех случаях самым дорогим для него было поразительное чувство солидарности, когда отдельные личности начинали ощущать себя народом. И в университете тоже.

Горбачев вспоминал эту удивительную общность, которая соединяла профессоров и студентов, будущих филологов, историков, психологов, экономистов, а также студентов разных специальностей, занимавшихся в художественной самодеятельности ЛГУ. Все делалось сообща, все принимали участие во всем — то как непосредственные создатели, то как преданные

зрители. Истосковавшиеся за годы войны по духовному общению люди устраивали диспуты, пели песни, читали стихи — *внимали своим учителям*.

Наставниками Горбачева в этот период были ученые-энциклопедисты. Академик-литературовед М. П. Алексеев, который, по словам его коллег, «писал о древних эпохах и о современности, о русской, английской, французской, немецкой, испанской, итальянской, венгерской, американской, бразильской, западнославянских (особенно польской) и скандинавских литературах», а также являлся специалистом в изучении творчества Пушкина и Тургенева (Россия, Запад, Восток: встречные течения. СПб., 1996. С. 47, 49). Игорь Олегович вспоминал, какими насыщенными были лекции В. М. Жирмунского, который специализировался в области западноевропейской литературы, и знатока русской литературы В. Е. Евгеньева-Максимова.

Мировоззрение Горбачева складывалось под влиянием науки о человеке — *онтогенологии*, которую разрабатывал ученик В. М. Бехтерева профессор Б. Г. Ананьев. И, будучи уже сам профессором, Игорь Олегович нередко говорил об онтогенезе, о той удивительной способности человеческого эмбриона и плода проходить в своем развитии путь всего человечества (см.: Ананьев Б. Г. Человек как предмет познания. Л., 1968. С. 106).

«Мы получали не профессию, а высшее гуманитарное образование, — вспоминал Горбачев свои университетские годы. — Настолько велика у изголодавшихся, опаленных войной людей была жажда интеллектуального возрождения. И Ленинградский университет, с его традициями могучей петербургской культуры, дал нам в этом смысле много. Точнее сказать, все — чувство неистребимого уважения к человеку, преклонение перед самоценной значимостью личности, благоговение перед искусством» (цит. по: Забозлаева Т. Б. Игорь Горбачев. Л., 1985. С. 9).

Колосальную роль в жизни Горбачева сыграла также его педагог по актерскому мастерству в университете театре Евгения Владимировна Карпова. Уроки ее прошли актеры Сергей Юрский, Иван Краско, режиссеры Вадим Голиков, Юлий Дворкин и многие другие.

Вообще Горбачев всегда повторял, что ему чрезвычайно везло на учителей, и в этом смысле он — счастливый человек, почему так и назвал свою книгу об искусстве сцены. До конца дней он благодарили судьбу, что привела его в Александринский театр, когда там творила выдающаяся плеяда актеров — Н. К. Черкасов, Ю. В. Толубеев, Н. К. Симонов, Е. И. Тиме. Педагогом на курсе Елизаветы Ивановны в Театральном институте начинал молодой Игорь Олегович, а я проходила там же театроведческую практику. Вот вам и ниточка традиций.

Горбачев часто вспоминал главного режиссера Александринского театра Л. С. Вивьена, который всегда повторял своим актерам: «В театре все должно быть видно, слышно и понятно».

Заметный след в судьбе Горбачева оставил и Леонид Федорович Макарьев, который был его наставником в Ленинградском театральном институте на Моховой. Именно Леонид Федорович учил Игоря Олеговича: «На сцену не надо выходить ради того, чтобы поражать, потрясать своим талантом, красотой, темпераментом, обаянием. Сцене нужен человек, который выходит для того, чтобы научить, помочь, спасти» (Горбачев И. О. Я — счастливый человек. Л., 1977. С. 26).

Впоследствии режиссер С. Н. Колосов, который снимал Горбачева в фильмах «Операция “Трест”» (1970), «Свеаборг» (1972), «Мать Мария» (1982) и сам еще в детстве познакомился с Макарьевым, подтверждал, насколько плодотворным и для него, и для Игоря Олеговича было это общение. По словам Колосова, Горбачев оправдал надежды учителя, он был умным, образованным человеком, работать с ним «было легко и приятно. Он охотно шел на любые поиски и варианты, никогда не осложнял репетиционный процесс “выяснением отношений”» (Касаткина Л., Колосов С. Судьба на двоих: воспоминания в диалогах. М., 2005. С. 258).

Но помимо жизненных реалий, помимо воспитания и образования в человеке должен совершаться и внутренний процесс накопления *своих идей*, который Горбачев называл выбором позиции.

Такой принципиальный выбор в творчестве актера произошел в 1954 г. Тогда в Большом драматическом театре имени М. Горького, где начинал сценическую карьеру актер, он совместно с О. М. Бойцовой поставил пьесу А. Н. Арбузова «Домик на окраине».

## 2. ЧТО ТАКОЕ НОРМА?

Пьеса «Домик на окраине» была написана в некой зависимости от драматургии Чехова, в частности от чеховских «Трех сестер».

18 Там — три сестры Прозоровы. Здесь — три сестры Ивановы. Там — один брат. Здесь — тоже. Правда, его зрители даже не увидели, он погиб на фронте. Там — «взрослый» герой Вершинин, замучившийся с женой и девочками и мечтающий о лучшей жизни. Здесь — инженер Коробейников, жена и дочь которого погибли в блокадном Ленинграде. И он приехал в Москву с найденной у разбомбленного дома маленькой девочкой. Там — генеральский дом потомственных военных. Здесь — рабочий, с традициями не менее крепкими, родовыми. Там — будни, мучительный, ненужный, не приносящий удовлетворения труд и мечтатоска о будущем (каким оно будет?). Здесь — голод, холод, бомбежки, смерть, танкостроительный завод, подлежащий эвакуации под обстрелом. И переполняющее душу каждого из персонажей чувство своей нужности народу, стране, фронту. «Знаешь, вот такое чувство, — говорит один из героев пьесы, — будто на пороге стоишь, — сделай только один шаг и будет счастье...»

Здесь и полемика, и перекличка с Чеховым. И все-таки переклички больше. Ибо без «тех» трех сестер не было бы этих. Ибо есть генетическая память: любовь к Родине, чувство ответственности и долга передней, дар самоотвержения ради общего дела и общего блага.

Тема русской культуры как великой преемственности великих традиций была главной для Горбачева. Тема колLECTИВИЗМА как питательной среды русского характера влекла его уже сейчас, 27-летнего актера, чтобы впоследствии пройти через всю его жизнь. Доминантой спектакля «Домик на окраине» стал монолог одного из героев: «Очень хорошо мне сказали в Комитете обороны: знаете, чем ваше дело всего дороже? —

Тем, что на пустом месте, не щадя своих сил, сошли с наши простые люди и, считая государственное дело своим кровным, личным, создали предприятие, необходимое фронту... Вот почему мы никогда ни одной войны не проиграем...»

Спустя десятилетия постаревший Игорь Олегович нередко повторял одну и ту же фразу: «Традиции — не охрана пепла, а поддержание огня». Над Горбачевым смеялись и смеются до сих пор — о чем это он? Так вот как раз о родственности советских людей чеховским персонажам, о памяти, о ниточке преемственности, которая тянется через всю тысячелетнюю историю России, о той идее онтогенеза, которую открыл ему еще на студенческой скамье выдающийся ученый Борис Ананьев.

Кстати сказать, почти через три десятка лет, в 1981 г., Горбачев вновь вернулся к военному сюжету о танке, выпущенном в эвакуации, чуть ли не под открытым небом, на пределе сил. Спектакль так и назывался «Предел возможного».

19 Игорь Олегович никогда не предавал никого. В том числе и самого себя. А почти параллельно с пьесой «Домик на окраине», но уже в Александринском театре, он получил роль, которая совершила перелом в его актерской биографии. Это был Александр Ведерников из драмы все того же Арбузова «Годы странствий» (1954).

Новая пьеса Арбузова была написана в знаменательное для советского театра время, когда отдельная личность, самоценная, ни на кого не похожая, стала вызывать к себе обостренный интерес.

Тогда в искусстве обнаружилась потребность вникнуть в духовную суть обыкновенного, частного лица и утвердить значимость единичной человеческой жизни.

*Людей неинтересных в мире нет.  
Их судьбы — как истории планет.  
У каждой все особое, свое,  
И нет планет, похожих на нее, —*

чуть позже писал Е. А. Евтушенко.

Судьба человека. Не крупного руководителя, не полководца, не учёного и не художника, а просто человека. На рубеже 1956 и 1957 гг. газета «Правда» опубликовала рассказ М. А. Шолохова «Судьба человека», название которого звучало символически.

В самом начале этого нового для нашего театра этапа и появился Ведерников. Образ его вызвал оглушительные споры.

Арбузовского героя обвиняли в распущенности, безответственном

отношении к женщинам. В самом деле, бросал одну, женился на другой — еще до начала пьесы; с первых минут действия ухаживал за третьей, при этом всем беззастенчиво врал, да еще и нахально оправдывался: «Я не врун... Я так сказать, мистификатор». Советский Хлестаков!

Самонадеянность Ведерникова не знала пределов. В годы войны, когда все жили общим, он, врач-экспериментатор, воздвигал вокруг себя стену. Ища средство от гангрены, пытался дойти до цели один, хотя время требовало не самоутверждения, а скорейшего достижения результата.

Независимость, отсутствие обязательств перед окружающими — все это увлекало поначалу Ведерникова в жизни. Да и сам Горбачев за недолгие годы пребывания в искусстве тоже успел привыкнуть быть самому себе хозяином, самому себе критерием и эталоном. Подобное совпадение между исполнителем и ролью побуждало с особым интересом вглядываться в перипетии драмы.

Спектакль Александринского театра в постановке А. А. Музиля был о том, как примирить себя со всеми и всех с собой, как найти чаемый лад человеческих отношений, который легко складывается в воображении, но трудно осуществляется в реальности.

В центре постановки была та классическая коллизия, с рассмотрения которой еще в XVII в. началась история отечественной сцены, о чем мы говорили в начале. И Горбачев великолепнейшим образом акцентировал в роли Ведерникова тот нравственный рубеж, преодолев который его герой становился взрослым человеком, способным отвечать за свои поступки.

В пьесе «Годы странствий» была небольшая сцена третьего акта. Даже не сцена, а блицмонолог в несколько фраз, когда склоненный тифом Ведерников в бреду кричал о крысах, которых ему не хватало для продолжения эксперимента. Сколько страсти, жертвенного огня во имя науки проявлялось в этом почти безумном всплеске! Одну-две минуты длился эпизод. Но Горбачев успевал сыграть драму своего героя, обнажив то сокровенное, что зрело в Ведерникове под прикрытием юношеской бравады, и лишь в критический миг горячки дало о себе знать сполна.

Ведерников был тяжело болен тифом. Но он был болен и поиском жизненного призыва. Неистовая приверженность профессии, многократно усиленная болезнью, делала его чище, строже, благороднее. Здесь начинался образ, который до конца дней владел Горбачевым, — смысл его звучал заголовком романа Ю. П. Германа «Дело, которому ты служишь».

И еще. Как заметила критик В. В. Иванова, в finale спектакля «герой Горбачева впервые задумывался над тем, как бы, проходя по жиз-

ни, не ушибить идущего рядом» (Портреты актеров. Вып. 1. Л., 1971. С. 78). Грандиозная подробность!

Ибо Горбачев оказался первооткрывателем образа, который вышел на повестку дня чуть ли не десятилетие спустя. Герои Баталова (Устименко и Гусев в фильмах «Дорогой мой человек», 1958; «Девять дней одного года», 1972), коммунист Урбанского в одноименной киноленте (1958), даже Трубников Ульянова («Председатель», 1964) шли путем, проложенным Ведерниковым Горбачева. Но только там, где они побеждали нетерпимостью и максимализмом характеров, Горбачев удивлял зрителей прежде всего своей деликатностью.

Играя людей дела, он всякий раз оставался подвижным, веселым, добрым человеком. Более того, в его героях нет-нет да и просвечивало некое моцартианство. Так с оглушительным успехом появились в репертуаре актера французский писатель Антуан де Сент-Экзюпери (1966) и художник кукольного театра Балаяников из пьесы «Сказки старого Арбата» (1976). Не просто действующие лица — сказочники, творцы мечты, за балаяничанием которых открывается смысл бытия.

Но задолго до этого, уже в начале 1960-х, критика заговорила о том, что герои Горбачева совершенно оригинальны, вторых таких на нашей сцене нет.

А дело в том, что в начале 1960-х вышла серия спектаклей, герои которых своей правильностью напоминали друг друга, как близнецы-братья, и даже именовались если не одинаково, то похоже. Это Платов из пьесы Л. Г. Зорина «Друзья и годы» — его играли Горбачев в Александринском театре (1961) и П. Г. Чернов в МХАТ (1963). И это Платонов из пьесы А. П. Штейна «Океан», который вошел в репертуар К. Ю. Лаврова в БДТ, Е. В. Самойлова в Московском театре имени Маяковского, А. А. Попова в Центральном театре Советской армии (все в 1961 г.).

Перечисленные актеры в подавляющем большинстве играли своих Платовых-Платоновых строгими, подтянутыми, суровыми людьми. Герои Чернова, Лаврова, Самойлова, Попова, конечно, различались между собой. Однако все они по натуре и в первую очередь были начальниками. Притом что не всегда занимали ответственные посты. А в балагурстве Платова-Горбачева сквозило что-то донельзя несеръезное, лукавое, смешное. И больше — нечто свойское.

«Ну, вот сталкиваюсь я с какой-нибудь несправедливостью, тупостью, мне, понятное дело, хочется драться, ломать стулья — словом, делать все, что положено здоровому, нормальному человеку...» — монолог Платова-Горбачева тонул в хохоте и аплодисментах зрительного зала. Ибо советский положительный герой всегда являлся некой образцово-

показательной величиной. А тут только что не перифраз из «Ревизора»: «Александр Македонский, конечно, великий человек, но зачем же стулья ломать». Горбачев так и произносил монолог своего Платова, в расчете на ответную улыбку. Хотя ирония здесь не отменяла серьеза. Актер действительно считал мгновенную отзывчивость своего героя на всевозможные житейские безобразия нормой для порядочного человека.

То же и в монологе кукольного мастера Балляникова из пьесы «Сказки старого Арбата»: «Ты прекрасно знаешь, что я не мыслю себя вне коллектива, — я должен быть окружен людьми. Я должен быть в гуще драки, я должен пробивать, советовать, помогать. Я не мыслю своей жизни без этой дьявольской кутерьмы». Оба монолога зритель одобриительно поддерживал, угадывая в них характер даже не героя пьесы, а самого исполнителя роли. И это было для Горбачева чрезвычайно ценно. Он нередко повторял, что материалом для создания образа является аппарат самого актера. И все, что впоследствии составит на сцене характер действующего лица, актер должен извлечь из тайников собственного «я».

Действительно, по тем образам, которые Игорь Олегович создавал в тот или иной момент, можно безошибочно определить, что происходило с ним тогда в реальной жизни.

В 1975 г. он возглавил Александринский театр, и девиз любимых его героев «Я отвечаю за все» приобрел для него самого экстраординарный характер. Тогда, в середине 1970-х, он начал формировать свою программу развития пушкинской сцены. «Все специальности уважаемы, — говорил актер, — но для меня священны две — врач и учитель. Считаю, что актерская профессия стоит рядом с ними... Актер — всегда воспитатель. Естественно, он должен быть сам нравственно здоров» (Горбачев И. О. Я — счастливый человек. С. 23).

Еще в XIX в. наши выдающиеся просветители Гоголь и Белинский говорили о том, что сцена — это кафедра, что театр может и должен быть вторым университетом. Зримый образ театра-кафедры Горбачев заявил в спектакле по киносценарию Д. Я. Храбровицкого «Пока бьется сердце» (1977), в котором выступил и как постановщик, и как исполнитель центральной роли хирурга Крымова.

Это была во всех отношениях программная постановка. Именно здесь тон монументальной образности был последовательно выдержан от начала и до конца, гармонично соотносясь со стилем архитектуры К. Росси. Именно здесь в композиции пространства, в лепке характера главного героя была достигнута та ораториальность звучания, которая эмоционально перекликалась с образом старого театра, была его живым порождением и продолжением.

Художник Д. Д. Лидер выстроил на сцене ряды амфитеатра, где сидела почти вся труппа, занятая в спектакле «Пока бьется сердце», — ассистенты, ординаторы, врачи, наблюдавшие за уникальной операцией хирурга Крымова. Ярусы зрительного зала и амфитеатр на сцене сливались в общий замкнутый круг, в центре которого, как на античном форуме, стоял человек. Образ героя был наглядно выделен в спектакле.

Для Горбачева это был совершенно новый принцип существования на сцене. В роли Крымова актер очевидно делал над собой какое-то страшное, не без потерь усилие. Он отказывался от себя — такого милого, с юморком, всегда умевшего подыграть публике, пройтись по сцене эдакой «характерной» походочкой, покричать, посуетиться, распевая что есть мочи на мотив цыганского романса: «Пара хромых» (вместо «гнедых»). Сколько таких «сольных» номеров было у Горбачева и в Устименко, и в Экзюпери, даже в Протасове из горьковской пьесы «Дети солнца» — в серьезной его работе!

В Крымове подобного не было и в помине. Скупость мизансценических переходов — актер почти все время в одной позиции, в центре сцены. Строгое ограничение в пластике, в жестах, в мимике, в интонациях. Куда делись протяжные горбачевские верхи, когда казалось, он вот-вот запоет? Ни одной подачи на зал, хотя вся роль строилась на авансцене, игралась глаза в зрителю.

В начале XX столетия, размышляя о путях развития русской сцены, критик А. Р. Кугель утверждал: «Техническая сторона теснейшим образом связана с существом театра, с самым сокровенным и важным в искусстве актера. Реалистическая манера разговаривать и держаться на сцене “как в жизни”, забывая будто бы о публике, повела к дальнейшему разрыву между публикой и действующими лицами; не глядеть на публику — значит прятать глаза свои; прятать глаза свои — значит избавить себя от необходимости говорить правду и переживать ее всеми силами души» (Кугель А. Р. Утверждение театра. [М., 1923]. С. 107).

Вряд ли Горбачеву было известно это забытое высказывание старого критика. Но пафос его исканий имел аналогичные корни. Он выходил к рампе не так, как это было принято в театре 1960–1970-х — распространенный театральный прием! — не исповедуясь, не самораскрываясь. Он не ставил себя вровень со зрительным залом: смотрите, мол, какой я, такой же, как вы, вот и судите меня. Нет. Он сам судил своего героя судом яростным и беспощадным за то, что целиком посвятил себя делу и не заметил человека, который умирал от любви к нему. Это была не исповедь. Это была проповедь. Горбачев играл героя, который приносил все богатство своей натуры в жертву долгу во имя спасения

человеческих жизней, многих жизней. Но и глубоко страдал при этом, переживая отсутствие гармонии, обыкновенного счастья в судьбе его Крымова.

Фатальный колорит характера и судьбы вызывал аналогии с античной драмой, о чем писала критика, в частности Ю. А. Смирнов-Несвицкий (см.: Театр. 1979. № 1. С. 34). Нечто непреодолимое, роковое ощущалось во всем облике Крымова–Горбачева, в его беспредельной, фанатической приверженности делу.

Игорь Олегович явно стремился воплотить на старейшей сцене страны театр мощных обобщений и могучих образов. В конце 1970-х – первой половине 1980-х он выпустил серию спектаклей, в которых затронул проблемы глобального масштаба:

«Веранда в лесу» – притча о погубленном заповеднике. Спектакль – предупреждение о том, что Земля может погибнуть в наши дни из-за равнодушия и разгильдайства человека.

«Предел возможного» – спектакль об истории России и русского характера, которые связаны в сознании нашего народа с понятием беспредельности. Образ дороги стал доминирующим в спектакле, обрастаю непрестанно новыми смыслами и новыми символами. Однако главным достоянием этой работы оказался все-таки тот разворот характера, который Горбачев показал в образе Ремеза. Директор завода, руководитель, сформированный войной и закаленный в годы войны. В образе героя угадывались черты директора Кировского завода в Ленинграде И. М. Зальцмана, и это усиливало впечатление. Ремез в исполнении Горбачева всю жизнь был верен максимализму и бескомпромиссности подвига. «Надо» – вот слово, которое обладало для него неоспоримым приоритетом. Ибо связывалось в его сознании не с престижной должностью, не с почестями или выговорами, не с выполнением плана, а с выбором «жизнь или смерть», который возник в 1941 г. перед нашей страной.

*В те дни исчез, отхлынул быт.  
И смело в права свои вступило бытие, –*

писала в блокадном Ленинграде Ольга Бергольц.

Диалектика такого преображения не давала покоя Горбачеву. Возможность показать сценическими способами тот миг, когда быт становится легендой, а поступок – подвигом, будила его воображение. В спектаклях «Пока бьется сердце», «Веранда в лесу» и «Предел возможного» он искал такие образные ходы в сценографических решениях.

Готовясь к торжествам 40-летия Победы, он пошел кружным метафорическим путем в самом выборе материала для постановки. Прославляя память Великой Отечественной войны, он выбрал старую, да еще стихотворную пьесу В. А. Соловьева «Фельдмаршал Кутузов».

Многоактная эпопея, с огромным количеством действующих лиц, с пространными монологами, с разветвленной интригой, да еще в стихах –казалось, современный зал не способен выдержать такое. Ведь зритель 1980-х вырос на пьесах производственной драматургии, где видимое сходство с обыденностью максимально. Сторонние наблюдатели и вне, и внутри Александринского театра только разводили руками.

Между тем Горбачев взялся-таки за пьесу об Отечественной войне 1812 г., написанную на пороге другой войны – Великой Отечественной. Именно эта перекличка времен волновала режиссера.

Огромная сцена Александринского театра предстала в тумане голубовато-серых драпировок, как будто в дымке белых ночей. Тревожную атмосферу – ранним утром началась Великая Отечественная война – усилили спускающиеся с колосников такие же серовато-голубые шнуры и кисти, словно огромные офицерские аксельбанты (сценография М. Ф. Китаева). В старинных гравюрах, тенями возникавших на полу-прозрачных занавесах, угадывался абрис Петербурга, который то вспыхивал из толщи времени, то тонул в темноте, мысленно расширяя границы сценического пространства. Город культуры и город боевой славы России, архитектурный памятник народу, победившему в войне 1812 г.: арка Главного штаба, Александровская колонна на Дворцовой, Нарвские ворота, Казанский собор с застывшими перед ним фигурами Кутузова и Барклай де Толли, Исаакий, Галерея 1812 г. в Зимнем дворце, наконец, многочисленные изображения оружия в интерьерах Александринского театра, который открыли к 20-летию победы над Наполеоном, – все приметы народного подвига и памяти о нем.

Идея возродить на Александринской сцене память о *той* Отечественной войне в связи с *этой* была на редкость удачной. Ибо рождала самые неожиданные ассоциации, обращаясь к тайникам зрительского сознания. Кто-то из сидящих в зале вспоминал во время спектакля что-то одно, когда-то читанное, кто-то – другое, когда-то слышанное. Приведу только один такого рода пример.

В историю Северной столицы вошла легенда (а может, и быль) о том, как 30 августа 1812 г. на сцене Большого (Каменного) театра, где ныне Консерватория (Александринской сцены тогда еще не существовало), играли пьесу «Всеобщее ополчение». В маленькой роли унтер-офицера вышел один из основоположников отечественной драмы 78-летний

И. А. Дмитревский. Вышел и не смог сдержать слез. Вместе с ним зарыдал и весь зрительный зал.

А наутро следующего дня актер получил бриллиантовый перстень с запиской: «Истинному сыну Отечества и великому актеру». Подарок прислал 16-летний Николай Павлович, будущий император Николай I, который спустя 20 лет возвел великолепное здание александрийской сцены как памятник победе.

В русской истории все самым тесным образом перемешалось. Ясно одно: перед лицом национального бедствия все равны и все в строю. Именно такое ощущение рождалось на спектакле Горбачева.

А что касается актерской работы Игоря Олеговича, то в смысле общественного звучания и магии воздействия на зрительный зал он создал в фельдмаршале Кутузове образ ошеломляющей силы. Это была кульминация его творчества, его звездные мгновения и триумф актера, который за полувековую жизнь в искусстве вырос в общественного деятеля и подлинного трибуна.

Не могу забыть один из сыгранных им спектаклей. Шел детский утренник, весенняя пора, но зал был переполнен. Кутузов–Горбачев, обращаясь к Барклаю де Толли, произнес свой монолог о Бородинском бое:

*Сражение сие дано не за Москву!  
За дух российских войск я дал сие сраженье!  
И не был сломлен этот дух!  
Он победил на Бородинском поле!  
Так как же ты, Барклай де Толли,  
Понять сего не можешь вдруг?!*  
*Скажи, Барклай, что есть война  
И чем решается она?  
Позиций выбором?  
Удачу обхода?  
Но ведь не все же в ней подвластно нам двоим,  
Война — еще душа народа  
В единстве с замыслом твоим!*

После этих слов зрители как один подались к сцене.

За окном гудели 1980-е, люди грезили перестройкой и новой жизнью по европейскому образцу. Но, казалось, позови их Кутузов–Горбачев на улицу отстаивать вечные идеалы патриотизма, бескорыстия, гражданственности, и они не задумываясь ринулись бы за ним.

Не ринулись только театральные критики. Они упрекали Горбачева

в закоренелой архаике взглядов, в том, что предлагаемые им пути преодоления жизненных противоречий не согласуются с новой эпохой, у которой другие законы. Газета «Смена» поучала мэтра отечественной сцены: «Давайте не будем смотреть на перестройку с пределов вечности и беспредельности. Она сегодня, сейчас, реальна, как желание выжить» (Кравцова А. ...Или предел возможного? // Смена. 1987. 28 окт.). Скоро выяснилось, что это было желание выжить за счет других и вместо традиционных, выстраданных в веках нашим народом ценностей новая реальность ничего предложить не смогла.

С тех пор минуло три десятилетия. Между тем и сегодня кто-то из старых театралов недоумевает: вот-де Горбачев был выдающимся актером, и зачем ему понадобилось лезть в политику? Однако постоянно думая об огромной просветительской роли театра в обществе, о том, что театр может принести много добра людям, Игорь Олегович подчеркивал такой очень значимый для него момент: «Глубоко убежден в том, что артист воздействует на аудиторию не только тогда, когда играет свою роль. Он делает это самим фактом своего существования в жизни, своими поступками, тем, как он ведет себя в семье, на работе, в обществе. Считаю, что примерно 50% суммарной оценки актера состоит не из того, что он делает на сцене, а из того, как он живет, как работает в смежных видах искусства — в кино, на телеэкране или радио, как умеет общаться с людьми» (Горбачев И. О. Я — счастливый человек. С. 29).

Игорь Олегович считал, что таким образом вокруг актера создается аура общественного мнения, которая во время спектакля заставляет относиться к его героям как к родным и близким людям. Дистанция между сценой и зрителем сокращается, и все, происходящее с героем, обретает пронзительную остроту. Поэтому любую встречу со зрителем Горбачев воспринимал не как досадную нагрузку или дополнительный заработок, а как неотъемлемую составляющую своих профессиональных интересов.

О неутомимой шефской работе Игоря Олеговича с ленинградскими предприятиями, о его поездках по стране и бесплатных выступлениях перед взрослыми и детьми в учебных заведениях ходили легенды. Но, как заместитель Председателя Советского комитета защиты мира, он еще и мотался по свету, рассказывал о том, как живут в советской стране. И всякий раз его обворожительная улыбка привлекала к нему тысячи жителей Земли. Публика всегда радостно отзывалась на лиющую и лучезарную готовность Горбачева встречаться и разговаривать с людьми.

Помню один такой шефский концерт в Москве во второй половине 1980-х в Центральном доме работников искусств. В тот вечер Горбачев

привез с собой многочисленную братию александринцев с фрагментами спектаклей, в которых он лично не был занят. Никто его об этом не просил — люди собирались увидеть именно его и никого другого. Но он даже помыслить не мог, чтобы поехать в столицу тесным кругом. Игорь Олегович был щедрый человек.

И он обожал помогать всем в обыденных проблемах: устраивать в больницы, доставать лекарства, для сотрудников Александринского театра добывать квартиры и телефоны. Режиссер Н. М. Шейко, работавший в 1980-х в Ленинграде, возмущался и досадовал: «С Горбачевым невозможно говорить о деле. Его телефон раскалился и непрестанно звонит. И все чего-то просят. И главное, он всем помогает. Работать просто нет никакой возможности».

А еще ученики, с которыми Горбачев всегда носился со временем университетского театра: он и тогда уже преподавал. И студенты были всегда частью его не только профессиональной, но и семейной жизни. Он их приглашал домой, поил и кормил. Об этом знали даже те, кто никогда не учился у Горбачева. «Он действительно поворачивался к своим ученикам какой-то самой великолушной и благородной гранью, — вспоминала институтские годы критик Татьяна Москвина. — ... Помню, когда нас послали на картошку, единственный руководитель, который приехал к своему курсу, был Игорь Олегович Горбачев. С каждым поговорил, сделал им какой-то подарок, что нескованно нас тогда удивило, потому что он был для нас чугунным символом советской власти» (Петербургский театральный журнал. 2003. № 32. С. 141).

В отечественной традиции при определении душевных качеств человека принято говорить о таланте материинства. Вспоминаю только один, и притом грузинский, фильм, повествующий о судьбе отца. Если допустить, что в природе мужчины нет настоящей потребности любить и пестовать своих питомцев, то Игорь Олегович и в этом оказался уникален. Он был снедаем жаждой отцовства. Старейшая сотрудница литературной части Александринского театра Эльвира Павловна Смирнова вспоминает: «Когда у Горбачева появился сын, Игорь Олегович как-то заметил между делом: “Эльвирочка, вы не представляете себе, какое это счастье, когда рядом с тобой ползает крохотное существо”».

Вообще и в институте, и в театре Горбачева часто называли «отец родной». Так говорили и в шутку, и всерьез. Тем более что огромную александринскую труппу к концу 1980-х уже во многом составляли бывшие ученики Игоря Олеговича, то есть люди ему не чужие. По сути, его семья, о которой он привык заботиться, считая это само собой разумеющимся.

Горбачев с нескрываемым удовольствием ходил по инстанциям.

Актер Александринского театра В. Ф. Смирнов (не ученик) вспоминал в книге «Игорь Олегович Горбачев: диалоги» (с. 59), как в Смольном «секретарши между собой остирили: вот к нам должен прийти Горбачев, надо готовить место, где он будет стоять на коленях». Это был театр, сущий спектакль, когда маститый актер брал обкомовских начальников шутками-прибаутками.

Но этот театр продолжался и перед просителями. Возвращаясь «из инстанций» с квартирами, телефонами, лекарствами, Горбачев, как Дед Мороз, любил получать знаки благодарности. И заранее предупреждал, что у него имеется своя такса за усердие: маленькая водки обязательно, и только маленькая. Открыв бутылочку, он капал жгучую влагу в стопку или рюмку, изрядно разбавляя ее водой и выпивал за здоровье всех и каждого. Делал он это виртуозно, как большой артист. Но виртуозность его была трепетной и задушевной.

«Он очень многим помогал, — повторял актер Виктор Смирнов. — Причем это не входило в его обязанности. Он мог ничего такого не делать, неходить по инстанциям, не просить, наконец, не унижаться. Но вот парадокс: люди, для которых он все делал, совсем не обязательно были ему потом за это благодарны. Многие считали подобные хождения за должное. Наверно, Игорю Олеговичу все это было больно. Хотя он ничего такого не говорил, но печаль... ощущалась».

Ощущалась она прежде всего в ролях актера, добавляя в них краску тоски, скорби, короче, человечности. Знаменательной в таком смысле была работа Горбачева в спектакле «Ночью без звезд» (1973). Игорь Олегович сыграл в нем Виля, преуспевающего кораблестроителя и глубоко обездоленного человека.

Мужчина любил женщину еще с институтской поры. Был ее мужем, жил с ней не один год. И как-то утром, пока жена привычно спала, а муж привычно хлопотал на кухне, ему на глаза попалась газета, в которой он прочел извещение о собственном разводе. В советское время, как и в Российской империи, принятые были такие публикации.

Герой Горбачева собрался и вышел из дома. Потом все мучился, не распаялся ли чайник, забытый на плите.

Жена, не подозревая о проделке предпримчивого поклонника, давшего в газете объявление, между тем легко забыла кораблестроителя и стала подругой моряка. Прошли годы. Она узнала об измене своего второго мужа. И в новогоднюю ночь за полярным кругом, оказавшись одна, неожиданно встретила прежнего Виля.

Немолодой человек надевал на лицо новогоднюю маску (опять новогоднюю!), прятал глаза — боялся, что выдадут. И, набравшись духу,

легкомысленно и звонко вразумлял бывшую подругу: «Я не был в тебя влюблён. Я тебя любил». Делал люфт и уж совсем игриво заканчивал: «Учи, будь добра, — в прошедшем времени».

Бесконечно добрый, бесконечно одинокий, бесконечно любящий, он ласково-ворчливым тоном утешал непутевую женщину, которая уже было собралась махнуть на своего командира, благо верный Виль оказался под рукой. Он развлекал ее так, слегка, словно пунктиром, растягивая это мучительное наслаждение разговаривать с ней. А потом сгибал руки в локтях, приподнимал их, как в цыганочке, к голове и в такт доносившейся издалека мелодии казачка начинал приплясывать, медленно поворачиваясь вокруг собственной оси.

В этом осторожном, неспешном кружении, в огромных, широко распахнутых глазах было нечто до невозможности отчаянное.

Прав актер Александринского театра Виктор Федорович Смирнов: свою печаль Игорь Олегович не обнаруживал в жизни — если только в своих ролях. И лишь незадолго до смерти, уже в больнице, на вопрос Татьяны Москвиной «Вы жалеете о чем-нибудь», запальчиво ответил: «Да, я жалею. Я был слишком добр».

Но, к сожалению или к счастью, другим Игорь Олегович быть не мог. «Знаете, — говорил он, — у меня хобби — я люблю доставлять людям приятное: делать подарки, устраивать чьи-то дела, искать лекарство больным. Еще люблю всех веселить, развлекать, люблю праздник, люблю счастливые лица. Наверно, это эгоизм. Ибо потом все начинают меня благодарить, и я сам становлюсь счастливым» (цит. по: Забозлаева Т. Б. Игорь Горбачев. С. 135).

Такой это был человек.

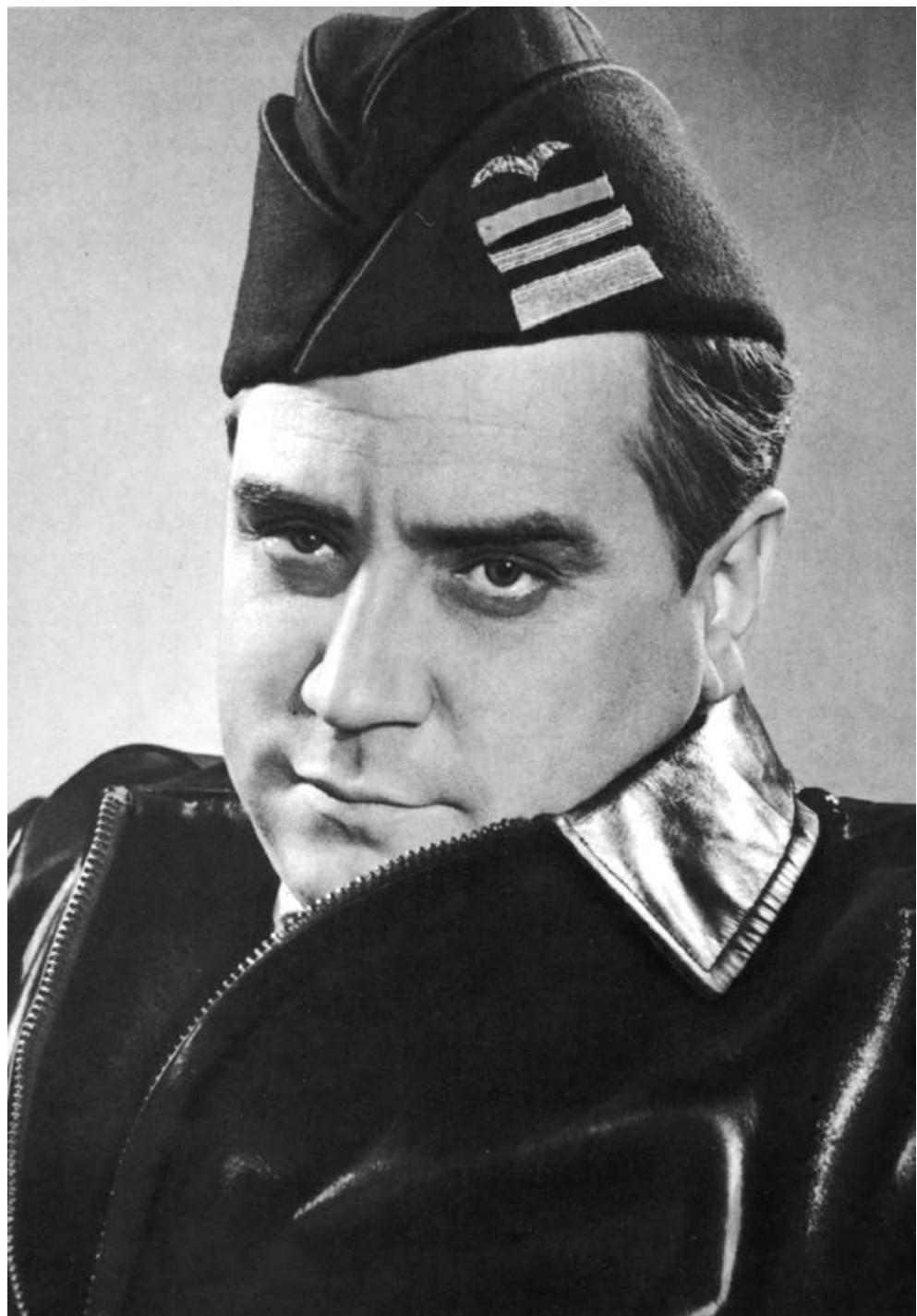


Хлестаков. К/ф «Ревизор»

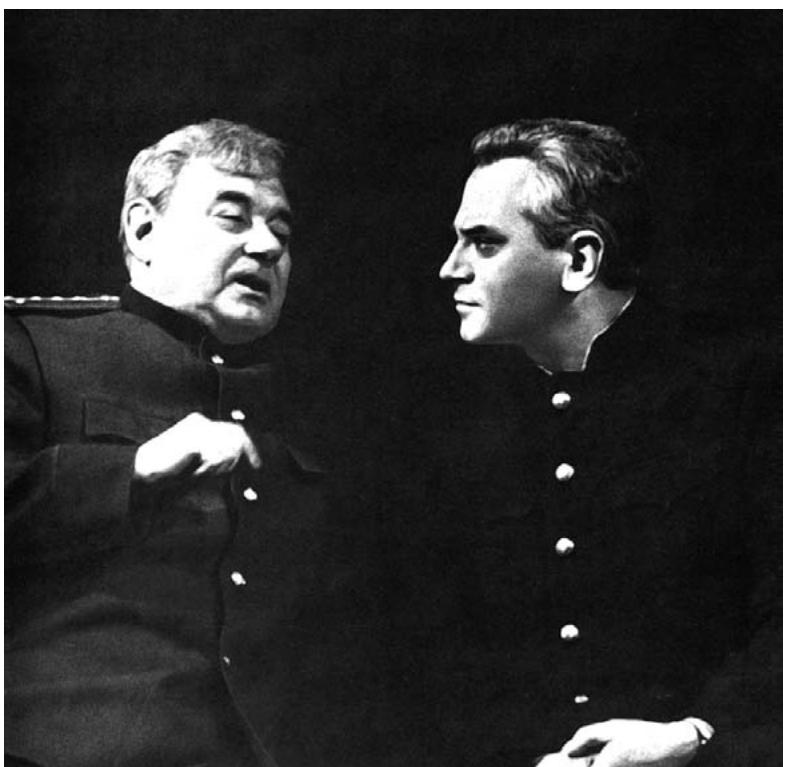


32

Костя. «Одни, без ангелов»



33



Боголюбский — Ю. В. Толубеев, Устименко — И. О. Горбачев. «Дело, которому ты служишь»

В роли Антуана де Сент-Экзюпери

34

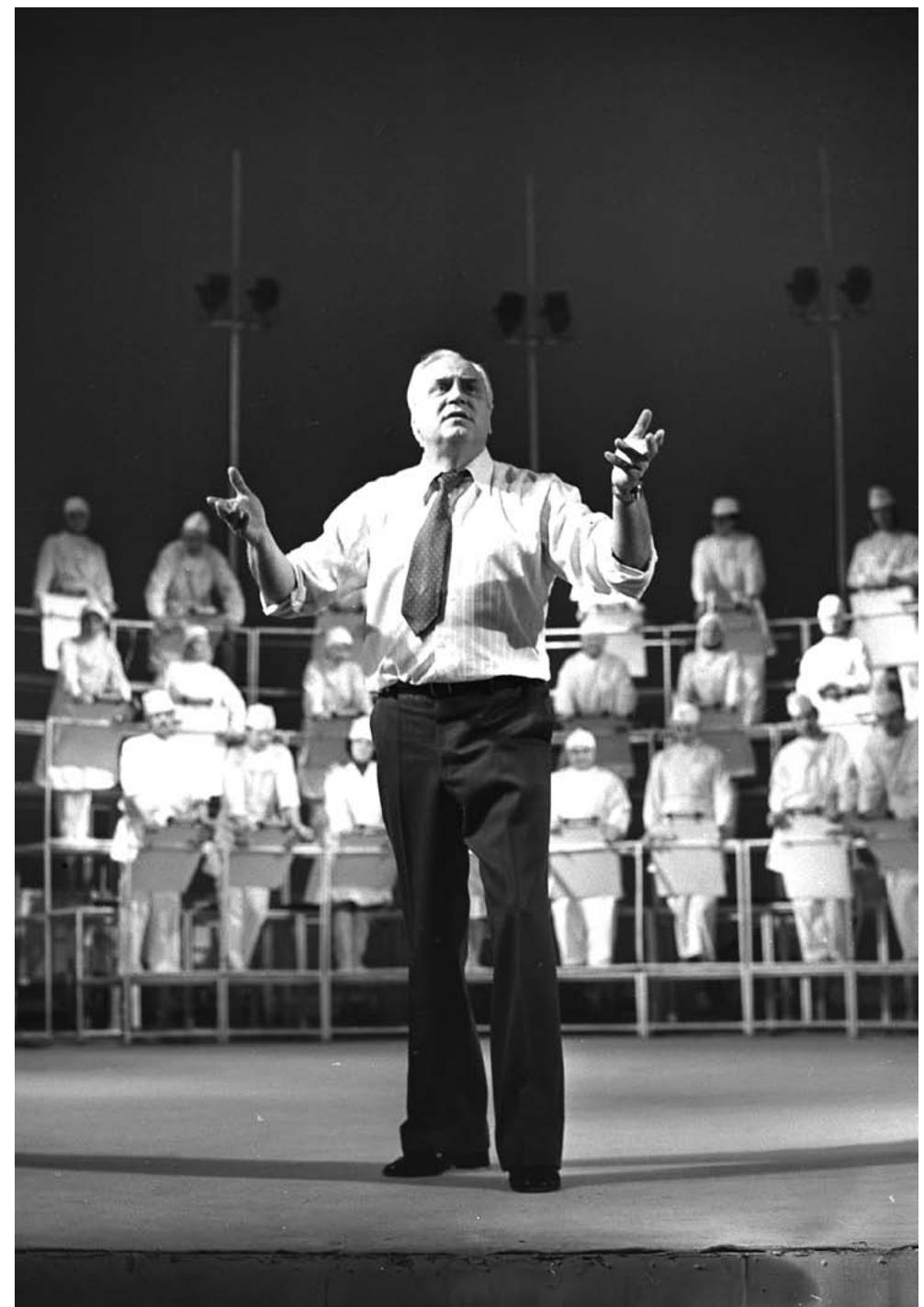


Якушев. «Операция "Трест"»



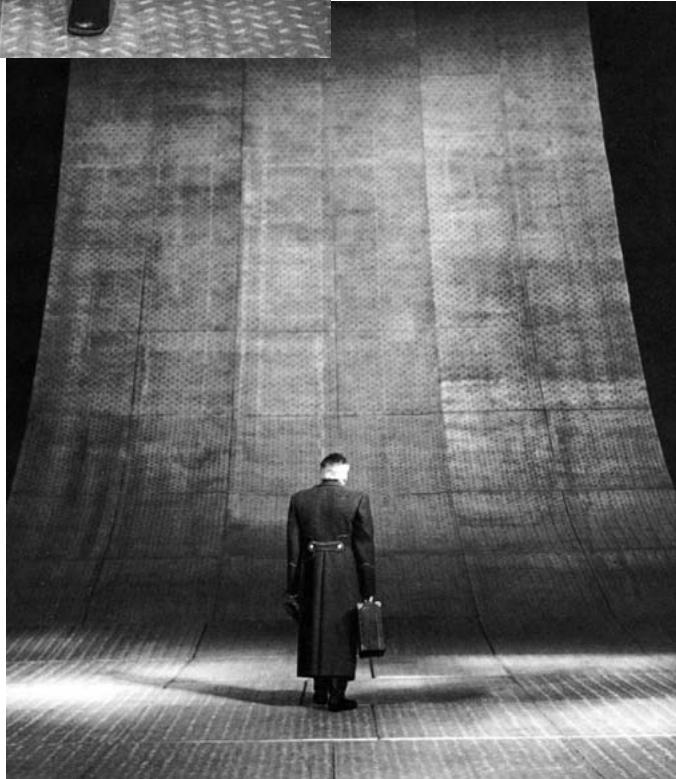
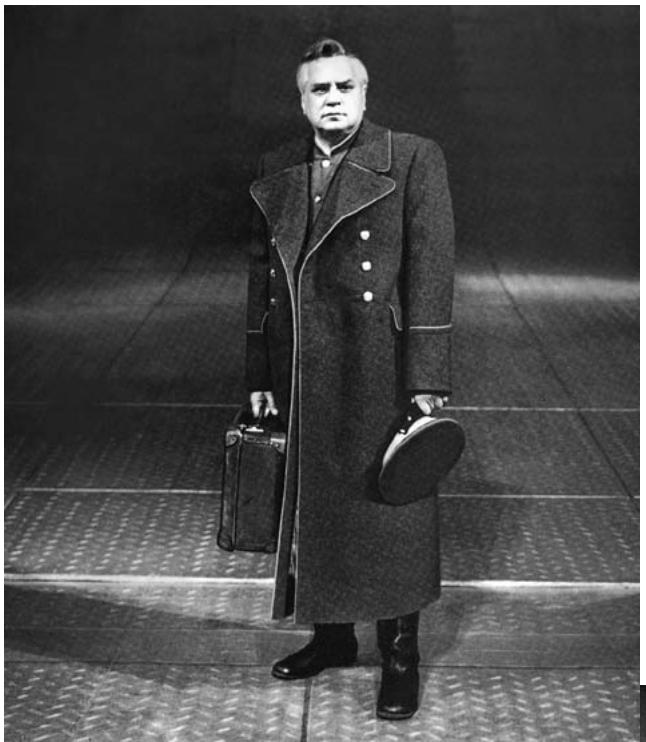
С К. Ю. Лавровым в фильме «Укрощение огня»

35

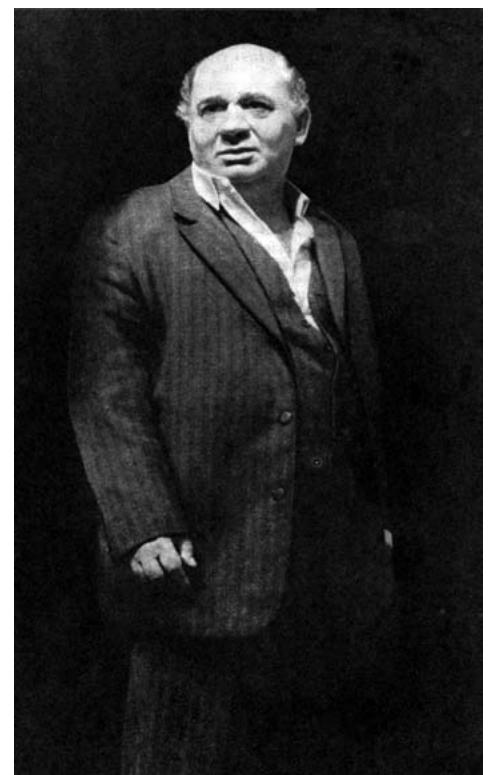


Крымов. «Пока бьется сердце»

36



Ремез. «Предел возможного»



И. О. Горбачев, Е. П. Леонов,  
И. М. Смоктуновский  
в роли чеховского Иванова

37

38



Празднование 225-летнего юбилея Александринского театра (1982)

39



Юбияров поздравляет директор Эрмитажа Б. Б. Пиотровский



40



«Фельдмаршал Кутузов»



41

В актерском фойе Александринского театра. У портрета Ю. М. Юрьева



С давними друзьями — рабочими ленинградской «Электросилы»



42

Преподаватели Школы Русской Драмы: Л. М. Елисеев, Л. Г. Гаврилова, С. С. Сытник, Т. П. Кулиш, И. О. Горбачев, А. И. Стурсова



Игорь Олегович с учащимися Школы

### 3. ПРИРОДА ОБАЯНИЯ ХУДОЖНИКА

То, насколько будет принят в обществе художник, во многом зависит от того, насколько он по-человечески импонирует эlite своего круга и разделяет ее взгляды. Насколько эта элита, которая задает тон в данный момент или направление моды, сочтет художника своим. Ведь чужаков не любят. Здесь вспоминается горькая фраза из письма Чехова А. С. Суворину: «17 октября не имела успеха не пьеса, а моя личность». Речь о неудавшейся премьере чеховской «Чайки» в Александринском театре 17 октября 1896 г.

И, похоже, такая догадка писателя была хорошо прочувствована Горбачевым: в 1954-м он сыграл Треплева на Александринской сцене, а в 1990-м сам поставил «Чайку». Значит, думал о том же, о чем говорил Чехов.

Но как бы там ни было, только в конце XX в. непреодолимое желание некоторых сообществ вытеснить из своего круга неугодного члена, несмотря на его заслуги и творческий потенциал, оказалось в порядке вещей. И даже получило научный термин для своего определения — мобинг, что значит пренебрежение к личности и ее взглядам. На Западе уже давно разработана целая теория этого явления, с подробным объяснением его причин. А если по-русски, по-простому, то такие кампании во все времена назывались травлей.

Среди сверстников Игоря Олеговича подобных изгоев, пожалуй, не было, если не считать Олега Стриженова, творчество которого в новой России замолчали. Авторитет же Баталова, Ефремова, Лаврова, Эльдара Рязанова, Смоктуновского, даже Михаила Ульянова, который ассоциировался с советскими идеалами, не вызывал сомнений. Этим именам всегда доверяли.

Другое дело — Горбачев.

На исходе советской власти, чтобы отлучить Горбачева от руководства Александринским театром, были задействованы чуть ли не такие же силы, как для того, чтобы отстранить КПСС от руководства страной. Собирались

43

подписи, сочинялись возвзвания, публиковались разгромные выступления в СМИ. Сам мэр Анатолий Собчак обращался в правительственные инстанции с требованием избавить александринцев от репертуара, предложенного Горбачевым, а заодно и от него самого. Клеймо консерватора и ретрографа сопровождало Игоря Олеговича с тех пор до гробовой доски. Но особо утешал тот факт, что активную роль в преследовании мастера играли его ученики. На что, правда, Горбачев ответствовал весьма философически. «Не напоивши, не накормивши, — товарищал он, — врага не наживешь». Очевидно и то, что стремительный распад советских идеалов подействовал на него угнетающе, он стал болеть и физически, и нравственно.

Однако причины столь трагического неприятия художника и человека в его родном театре не сразу бросаются в глаза. И потому в них стоит разобраться.

Критики всегда много писали о Горбачеве и при жизни, и после смерти. Статьи сохранились в Петербургской театральной библиотеке, и составляют три папки-скорошиватели. В этих отзывах много исторических подробностей. Но и вымысла тоже хватает.

Вроде того, что 20 февраля 2003 г., на другой день по кончине мастера, опубликовала «Независимая газета». Автор некролога Григорий Заславский констатировал: «Он (Горбачев. — Т.З.) сыграл немало партийных начальников и так называемых положительных героев».

О том же, в сущности, поведал в своей прощальной статье с Горбачевым уже цитированный на этих страницах «Петербургский театральный журнал»: «Он (Горбачев. — Т.З.) работал в области создания мифологии советского начальника среднего звена. Здесь ему не было равных. И как они его любили — секретари обкомов, горкомов! Им хотелось быть такими же красивыми, поскольку у каждого в прошлом была какая-то темная судьба, рабоче-крестьянское происхождение, годы существования в номенклатурной системе. А Горбачев давал им форму — как говорить, держаться, его темой был номенклатурный работник как образец человека».

Темное в рабоче-крестьянском происхождении добродой половины нашего народа оставим на совести автора некролога. А что касается начальников, то Горбачев играл их не больше, чем другие актеры его поколения. Во всяком случае, не они составили его славу у зрителей. Из ролей на александринской сцене, вошедших в его послужной список, вспоминается в такой связи исключительно Ремез-Зальцман, наладивший в тылу танкостроительное производство.

Горбачев не играл партработников и депутатов. Не играл В. И. Ленина, как его ровесники Броневой, Каюров, Лавров, Ульянов. Неставил пьес

о большевиках, как Олег Ефремов. Да и сам лично не торопился возглавить идеологический фронт в старейшем театре страны. В советское время такое стремление человека очень легко было обнаружить. Ибо тот, кто хотел сделать карьеру руководителя, прямо из комсомола подавал заявление в ряды КПСС.

В отличие от сверстников, вступивших в партию до тридцати (Лавров в 1946 г., комсорг Вахтанговского театра Ульянов в 1951 г., Ефремов в 1955 г. и т. д.), Горбачев получил партбилет лишь в 1969 г., когда уже разменял пятый десяток. И то, надо сказать, стал членом КПСС по большой общественной необходимости. Это было тяжелое время для Александринского театра. Тогда труппа почти одномоментно потеряла и своего руководителя Л. С. Вивьена, и ведущего актера Н. К. Черкасова (оба перешли в мир иной в 1966 г.), и В. И. Честнокова, руководившего александринцами с 1966-го по 1968-й, до своей кончины. В итоге во главе театра была назначена художественная коллегия.

Горбачев вошел в ее состав самым молодым членом. Помимо него в коллегии заседали А. Ф. Борисов, В. В. Меркуьев, Ю. В. Толубеев — люди, которым он по возрасту годился в сыновья. Они хорошо помнили его Хлестакова. Он был для них, достигших творческих высот, слишком молодым и неискушенным. Его неизменный оптимизм раздражал, всегдашая импровизационность существования казалась ветреностью, обаятельность просто пугала. Думалось, он органически не способен быть руководителем старейшей драматической труппы страны. Мысль о том, что прежнего Пушкинского театра больше нет, что поколение, принесшее ему некогда славу, осталось в меньшинстве и катастрофически стареет, воспринималась чуть ли не дискуссионно. Хотя это было именно так. Требовались чрезвычайные меры. К тому же вскоре скончался долго болевший Меркуьев (1978). 70-летний Борисов не претендовал на руководство. Остались Горбачев и Толубеев. Конфликт, разыгравшийся между ними, похоже, был началом конца для Игоря Олеговича. Ибо Толубеев демонстративно покинул Александринский и перешел в БДТ, где вскоре умер.

Виновником этой смерти сначала потихоньку, потом все увереннее стали считать Горбачева. Хотя сын Толубеева Андрей (тоже актер и сотрудник БДТ) до конца дней чтил память своего учителя Игоря Олеговича и был его преданным учеником. Но в человеческом сообществе обычно предпочитают слухи, сплетни, домыслы.

Поставив себе задачу возрождения александринской сцены, Горбачев начал разрабатывать свою концепцию государственно значимого театра. Ведь еще в 1900 г. власть опубликовала «Проект законоположений

об императорских театрах», где черным по белому заявлено: «Императорские театры служат Академией всех видов искусств в России и, как таковая, представляют собой учреждение государственное, путем **образцовых** зрелищ выполняющее общие **воспитательные** задачи правительства (подчеркнуто мной. — Т. З.)» (Погожев В. П. Проект законоположений об императорских театрах: в 3 кн. СПб., 1900. Кн. 1. С. 95).

Критики иронизировали: Горбачев сделал из Александринского театра императорский театр Союза ССР. Что ж, остроумно!

Но мы помним также, что во все времена Россия нуждалась в людях патриотического склада, которые ценили бы общее выше личного. Выдающийся советский литературовед Н. Я. Берковский писал в книге «О мировом значении русской литературы» (Л., 1975. С. 36): «В России невозможно было жить отдельным интересом и своей отдельной судьбой. Под общей судьбой стояли все, общий интерес нации не отпускал от себя никого».

Постигая традиции петербургской государственной сцены, Горбачев в качестве девиза взял призыв ее корифея Ю. М. Юрьева: «Истинное назначение театра давать обществу такие устои, на основе которых могли бы вырасти лучшие его стремления» (Юрев Ю. М. Записки: в 2 т. М.; Л., 1963. Т. 2. С. 383).

В рамках такой программы складывался и лирический герой самого Горбачева. Чаще всего и больше всего он играл врачей. Это были Ведерников, военный медик Плакуша (к/ф «Командир корабля», 1954), Платон Кречет, Владимир Устименко, хирург Крымов, доктор Боткин (к/ф «Берег его жизни»), доктор Дорн в «Чайке», профессор Серебровский (к/ф «Мой лучший друг генерал Василий, сын Иосифа», 1991). К врачам у Горбачева всегда было особое отношение. Даром, что он в юности сам хотел стать медиком. Да и всю жизнь помнил, как болел в детстве и как лечил его тогда знаменитый ленинградский педиатр А. Ф. Тур. В 1972 г. в документальной ленте «Доктор» Игорь Олегович рассказал об этом удивительном детском враче. Дружеские узы связывали его с выдающимся кардиологом В. А. Алмазовым и уникальным хирургом Ф. Г. Угловым, который вошел в историю как самый пожилой оперирующий врач в мире.

К людям этой профессии Горбачева привлекал еще и тот факт, что на заре отечественной медицины государство выделило врачей в особый клан, который должен бескорыстно служить отечеству. Медицина — не проплаченное ремесло, а миссионерство — такая установка была уже в законодательстве Петра I. Или, как образно заметил врач и писатель В. В. Вересаев, медицина — значит «безмездность».

Игорь Олегович понимал это буквально. В 1985 г. у меня тяжело заболела мама. Я обратилась к Горбачеву с просьбой устроить нам консультацию академика В. А. Алмазова. Он тут же договорился. Собираясь в Институт кардиологии, я спросила, а как мне рассчитаться с доктором. Игорь Олегович вскинул: «Татьяночка Борисовна, вы уж, пожалуйста, не позорьте меня, не предлагайте Алмазову деньги. Вот снесите ему свою книжечку обо мне, он будет рад».

Ну и кроме того, помимо положительных героев Горбачев немало сыграл карьеристов, начальников, приспособленцев разных эпох. В этом списке Виктор Потапенко из фильма по роману Д. А. Гранина «Искатели» (1957), чинуша Морозов, отправлявший жизнь на сцене и на экране сугубо положительному Дронову-Черкасову («Все остается людям», 1959; к/ф, 1963), утонувший в провинциальном болоте чеховский Туркин (к/ф «В городе С.», 1967), знаменитый на всю Россию редактор «Северной пчелы» Фаддей Булгарин («Болдинская осень», 1969)...

Но больше всего и лучше всего Горбачев, действительно, играл положительных героев, просто в силу своего психофизического типа. Его внешность, повадки, интонации голоса не тянули на серийного убийцу или диверсанта. «Когда-то критики называли меня мастером благополучных финалов, — писал Горбачев. — Если в это вкладывать мысль о слаживании жизненных противоречий действительности, то это неверно, поскольку моим героям бывает все же чаще трудно, чем легко. Им знакома и печаль, и горечь глубоких переживаний, им далеко не всегда удается одерживать и победы. Но верно и не обидно для меня, если подразумевают под “благополучными финалами” общий оптимистический тонус, который стремлюсь сообщить в зрительный зал. Да, меня привыкли видеть чаще в образах положительных героев современности, борцов за новую жизнь... Большинство сыгранных — именно такого плана. Если какие-то из них удались, то, вероятно, потому, что близки и понятны помыслы и чаяния героев, потому что через образы советских людей, которые мне пришлось создавать на сцене, хотелось провести тему любви к жизни, веру в победу добра» (Горбачев И. О. Я — счастливый человек. С. 19–20).

Однако, похоже, театральная общественность не нуждалась в объяснениях, а просто не хотела принимать саму личность Горбачева. Что же так раздражало оппонентов?

Думаю, главной характеристической особенностью Игоря Олеговича было его обаяние — качество природное, которое вряд ли можно воспитать, только что развить. Обаяние — либо оно есть, либо его нет. Горбачев бесспорно обладал этим свойством, которое как только

не склоняли критики, называя его беспроигрышным, медовым, чарующим, а голос актера — томным, ленивым, вкрадчивым.

Обаянию Горбачева посвящали многие страницы те критики, которые писали о нем в сборниках актерских портретов: Л. Г. Муратов (Актеры советского кино. С. 77–80), В. В. Иванова (Портреты актеров. С. 75, 81), Е. А. Фролова (Актер на телевидении. Вып. 2. М., 1977. С. 94). Иванова подчеркивала, что обаяние Игоря Олеговича — обоюдоостре оружие, «которое так влечет к нему зрителей и так разжигает критические страсти». Почему? Да потому, по словам Ивановой, что герои Горбачева просто не могут не раздражать думающего человека своей несгибаемостью. У них всегда все хорошо или будет хорошо, и это, с точки зрения пишущих о театре, плохо.

Парадокс какой-то получается. Прямо цитата из фильма Ролана Быкова «Айболит-66», а там песенка с ироническим припевом: «Это очень хорошо, что пока нам плохо». И еще одна присказка оттуда же: «Нормальные героя всегда идут в обход».

Нормальный герой Горбачева всегда шел своим путем и чаще — прямым.

Поскольку фильм «Айболит-66» создали ровесники Игоря Олеговича Олег Ефремов (Айболит) и Ролан Быков (Бармалей), то, можно предположить: Горбачев раздражал тем, что шел наперекор течению.

Критик Фролова в сборнике «Актер на телевидении» посвятила свой очерк об Игоре Олеговиче диалектике обаяния вообще и горбачевского обаяния в частности. Процитировала Толковый словарь В. И. Даля, где есть такая фраза: «Обаятель — чародей, колдун; умеющий завладеть умом и волею другого, очаровать его». А позже — обмануть доверившегося, — продолжала мысль автор статьи.

В Горбачеве была удивительная пластичность переходов. В юности, как мы помним, он хотел стать дипломатом. Видимо, он был бы истинным приобретением для дипломатии. Ибо в его натуре имелась редкая способность улаживать конфликты, шлифовать острые углы обстоятельств, наконец, «уходить» от неприятного и по большей части неплодотворного разговора, который в обыденности принято называть выяснением отношений... И в этом смысле Игорь Олегович предложил знаменательную трактовку чеховского Иванова (1978). Форменный златоуст, его Иванов то и дело оставлял недалекого доктора Львова буквально с разинутым ртом, легко прервав его на полуслове. «Ненавижу этого Тартюфа, возвышенного мошенника, всей душой», — почти стонал Львов–Анисимов в спектакле Александринского театра, когда в оче-

редной раз упускал возможность пристыдить Иванова–Горбачева, исключне не понимая, чего тому не хватает в этой жизни.

«Тартюф» — пожалуй, никто из известных исполнителей роли чеховского героя в конце 1970-х не соответствовал такому определению ни в коей мере. Ни Евгений Леонов, ни Иннокентий Смоктуновский. Они были глубокомысленно серьезны. Не то Иванов Горбачева. В процессе действия казалось, он всегда выйдет сухим из воды, обведет всех вокруг пальца и взлетит к небесам, уносимый дьявольской бричкой, как это уже случилось в спектакле Александринского театра «Похождения Чичикова» (1974), где герой Горбачева в финале действительно взлетал к колосникам...

Образованный, деятельный, смелый, Иванов Горбачева был блестящий русский интеллигент, которому в силу его социальной принадлежности нужна была уверенность в том, что его труды не пропадут втуне. Ему необходим был общественный резонанс, общественный отклик. Атмосфера всеобщей изоляции его утнетала, а потом и убивала. Но вникать в тонкости этой трактовки никто не собирался: «нечеховский герой», «нечеховское исполнение» — на том и порешили.

Обаяние — вещь незаменимая для сцены и для экрана. Только не каждый зритель хочет поддаваться обаянию. И не умея порой противостоять его чарам, не находя аргументов в споре, как не находил их доктор Львов, раздражается вне всякой меры. И причины собственных неудач видит в чрезмерной удачливости моего героя, которому всегда везло...

Осенью 1997 г. в преддверии своего 70-летия Горбачев ответил на мои вопросы. Он говорил о жизни, о любви, о своих приоритетах, и в частности: «Я вообще люблю гармонию. Когда вижу что-то гармоничное — мне это доставляет радость. Скромная комната, но как гармонична. Она мне доставляет больше удовольствия, чем роскошные апартаменты, где косо стоит шкаф или криво покрыт стол. Мне всегда в таких случаях хочется подойти и поправить... У меня просто болезненное ощущение дисгармонии. Вот видите: лежит коробок спичек под углом к краю стола — мне это больно, я его обязательно должен переложить... Жизнь, к сожалению, приносит мало примеров гармонии. Я считаю так: надо суметь прожить жизнь в гармонии с действительностью и в ладу со своей совестью. И если это не получается — все равно не изменять себе, а попробовать изменить действительность» (Смена. 1997. 18 окт.).

## ЧТО МЫ ПОТЕРЯЛИ?

### ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

На другой день после исторического собрания в Александринском театре, где Горбачев был отстранен от руководства, соратнику и партнеру Игоря Олеговича, актеру и педагогу С. Сытнику, позвонил их бывший ученик Владимир Стародубцев. Когда-то он пробовал учиться на актера, но бросил и стал предпринимателем. Стародубцев сказал Сытнику: «Спросите у Горбачева, не хочет ли он организовать частный институт? Я дам денег» (Игорь Олегович Горбачев: диалоги. С. 54).

Шальная, казалось бы, идея удалась. Хотя денег Стародубцева хватило лишь для начала. И до последних дней Горбачев ходил с протянутой рукой, добывая средства на финансирование своей мечты: обучение бесплатное, а если удастся, то еще и стипендия студентам.

В начале 1990-х Горбачев возобновил некогда существовавшую при Александринском театре школу петербургского стиля, которая называлась Школа Русской Драмы.

Так она называется и сейчас, вот уже четверть века поставляя русской сцене таланты, которые украшают не только петербургскую афишу.

Поразительный факт, но выходит, что Горбачеву действительно всегда все удавалось и его благополучные финалы — это не фикция, а самая что ни на есть реальность. И лишенный Александринского театра, вообще профессиональной русской сцены, наконец, жизни на земле, он до сих пор живет в русском театре и в кино через своих учеников, количество которых исчисляется не десятками, а сотнями.

В такой связи остается только недоумевать, как новая Россия могла столь бесхозяйственно распорядиться одним из ярчайших своих дарований.

Впрочем, в самом деле, обществу потребления и иванам, не помнящим родства, Горбачев был как полено в глазу. Ибо не переставал повторять, что его крайне огорчает утрата русской актерской школы, фор-

мировавшейся веками, и что театр забыл одну из главных заповедей отечественной культуры — разучился пробуждать «чувства добрые». И вообще: «Ведь сегодня самое страшное — не экономика. Мир раскололся по принципу нравственности. Или мы будем жить по законам индивидуализма, или по выстраданным народом нашим законам коллективизма — соборности — общинности, где человек человеку друг, товарищ и брат» (Игорь Горбачев: «Мне воспевать нечего...» // Славянин. 1996. № 1. С. 66).

В начале 1970-х критики удивлялись: «Вряд ли найдется зритель любого рода театральных пристрастий, который не знал бы имя Игоря Горбачева» (Портреты актеров. С. 70).

В начале 2000-х удивлял уже другой факт. Не было такого режимного объекта, куда не пустили бы Игоря Олеговича без пропуска и даже без упоминания имени. Отяжелевший, задыхавшийся, он только подходил к историческим дверям Ленинградского радио на Итальянской, как охранники, повскакав со своих мест, вытягивались перед ним во фронт. Авторитет его для этих простых людей, возможно, даже не бывавших в Александринском театре, был непререкаем.

51

Да и во всем облике этого обессиленного болезнью человека ощущалось нечто до такой степени впечатльное, чему и противники его не могли противостоять. Тогда они называли его последним императором. Наверно, потому, что последней его работой на радио стала сказка Андерсена «Соловей». Игорь Олегович читал «Соловья» прекрасно. Но только сам он был не последним императором, а последним патриархом.

Он отразил отблеск великой эпохи, ее потрясающий оптимизм и до конца дней остался несокрушимым в своих приоритетах. При жизни актера его оппоненты не могли простить ему преданности идеалам социализма, звание Героя Социалистического Труда, которое он получил в 1987 г. Но признание, теперь уже народное, сопровождало его и после смерти.

Его отпевали на Конюшенной, где отпевали Пушкина: священник Константин Смирнов некогда был партнером Игоря Олеговича по Александринской сцене. Через три года после кончины актера на доме, где он жил, открыли памятную доску, хотя закон повелевает делать это только после десятилетней паузы. Средства на могильный памятник собирали всем миром. И Школа Русской Драмы имени Игоря Олеговича Горбачева продолжает жить благодаря его соратникам-александринцам и верным ученикам.

Поистине он был народный артист и до сих пор народный герой.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аксаков С. Т. 3

Александр Македонский 22

Алексеев М. П. 16

Алексей Михайлович, царь 4

Алмазов В. А. 46–47

Ананьев Б. Г. 16, 19

52

Андерсен Г. Х. 51

Анисимов А. А. 48

Арбузов А. Н. 17–21

Байрон Дж. Г. 13

Барклай де Толли М. Б. 25, 26

Баталов А. В. 5, 7, 21, 43

Белинский В. Г. 3, 4, 22

Берковский Н. Я. 46

Бергтольц О. Ф. 24

Бехтерев В. М. 16

Бойцова О. М. 17

Борисов А. Ф. 45

Борисов О. И. 5

Борисова Ю. К. 5

Боткин С. П. 46

Броневой Л. С. 5, 44

Булгарин Ф. В. 15, 47

Быков Р. А. 5, 48

Быстрицкая Э. А. 5, 7

Васильева В. К. 5, 7

Вересаев В. В. 46

Вивьен Л. С. 17, 45

Вишневский Вс. В. 11

Гаврилова Л. Г. 42

Галахов А. Д. 3

Гарин Э. П. 14

Герасимов И. А. 24, 36

Герман Ю. П. 20

Герцен А. И. 3, 10

Гоголь Н. В. 3, 22

Голиков В. С. 16

Горбачев Б. О., брат 8

Горбачев О. Б., отец 8

Горбачева В. А., мать 8

Горький М. 15, 17

Гринин Д. А. 47

Григорьев А. А. 3, 4

Гюго В. 15

Даль В. И. 48

Добролюбов Н. А. 13

Дворкин Ю. Б. 16

Дмитревский И. А. 26

Евгеньев-Максимов В. Е. 16

Евстигнеев Е. А. 5

Евтушенко Е. А. 19

Елизавета Петровна, императрица 3

Елисеев Л. М. 42

Ермолова М. Н. 3

Ефремов О. Н. 5, 14, 43, 45, 48

Жирмунский В. М. 16

Забелин И. Е. 12

Забозлаева Г. П. 47

Забозлаева Т. Б. 16, 30

Зальцман И. М. 24, 44

Заславский Г. 44

Зорин Л. Г. 21

Иванова В. В. 20, 48

Каратыгин В. А. 3, 11

Карпова Е. В. 16

Касаткина Л. И. 17

Каюров Ю. И. 44

Китаев М. Ф. 25

Колосов С. Н. 17

Корнейчук А. Е. 15

Кравцова А. 27

Краско И. И. 16

Кугель А. Р. 23

Кулиш Т. П. 42

Кутузов М. И. 6, 25, 26, 40

Лавров К. Ю. 5, 7, 10, 21, 34, 43–45

Ленин В. И. 44

Леонов Е. П. 5, 37, 49

Лидер Д. Д. 23

Лопе де Вега 12

Луспекаев П. Б. 5, 7

Макарьев Л. Ф. 17

Максимов Г. М. 3

Мартынов А. Е. 3

Маяковский В. В. 21

Меркуьев В. В. 45

Москвина Т. В. 28, 30

Мочалов П. С. 3

Музиль А. А. 20

Муратов Л. Г. 14, 48

Николай I 11, 26

Островский А. Н. 3, 15

Панаев В. А. 3

Панаев И. И. 3

Пастернак Б. Л. 11

Петр I 13, 46

Петров В. М. 5

Пиотровский Б. Б. 39

Погожев В. П. 46

Попов А. А. 21

Пушкин А. С. 10, 11, 13, 16

Росси К. 22

Ростан Э. 6

Руставели Ш. 13

Рязанов Э. А. 14, 43

Самойлов Е. В. 21

53

## УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

54

Сент-Экзюпери А. де 21, 33  
Симонов Н. К. 16  
Смирнов В. Ф. 29, 30  
Смирнов К. М. 51  
Смирнова Э. П. 28  
Смирнов-Несвицкий Ю. А. 24  
Собчак А. А. 44  
Смоктуновский И. М. 5, 7, 37, 43, 49  
Соловьев В. А. 25  
Стародубцев В. 50  
Старосельская Н. Д. 10  
Стахович А. А. 3  
Стрепетова П. А. 3  
Стриженов О. А. 5, 7, 43  
Стурова А. И. 42  
Суворин А. С. 43  
Сытник С. С. 42, 50  
  
Тиме Е. И. 16  
Тихонов В. В. 5, 10  
Толстой Л. Н. 13  
Толубеев А. Ю. 45  
Толубеев Ю. В. 6, 16, 32, 45  
Тур А. Ф. 46  
Тургенев И. С. 16  
  
Углов Ф. Г. 46  
Ульянов М. А. 5, 9, 10, 21, 43–45  
Урбанский Е. Я. 5, 21  
Ургант Н. Н. 5

Фет А. А. 3  
Фролова Е. А. 48  
  
Харитонов Л. В. 5  
Хитяева Л. И. 5  
Храбровицкий Д. Я. 22  
  
Чаадаев П. Я. 10  
Черкасов Н. К. 16, 45, 47  
Чернов П. Г. 21  
Честноков В. И. 45  
Чехов А. П. 3, 12, 18, 43  
Чехов М. А. 14  
Шейко Н. М. 28  
Шекспир У. 6, 12  
Шолохов М. А. 19  
Штейн А. П. 21  
Шукшин В. М. 5  
  
Щепкин М. С. 3  
  
Ю. Юзовский (псевдоним, наст. имя  
Юзовский И. И.) 13, 15  
Юматов Г. А. 5  
Юрский С. Ю. 16  
Юрев Ю. М. 41, 46  
  
Яковлев Ю. В. 5  
Якушин Н. И. 14  
Яншин М. М. 6

«Айболит-66». К/ф 48  
«Болдинская осень» Ю. М. Свирина  
15, 47  
«В городе С». К/ф 47  
«Веранда в лесу» И. М. Дворецкого 24  
«Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели 13  
«Все остается людям» С. И. Алешина 47  
«Всеобщее ополчение» С. И. Висковатого 25  
  
«Гамлет» У. Шекспира 12  
«Годы странствий» А. Н. Арбузова 19–21  
  
«Давид Сасунский» 13  
«Двенадцать стульев». Т/ф 14  
«Девять дней одного года». К/ф 21  
«Дело, которому ты служишь»  
Ю. П. Германа 20, 23, 32  
«Дети солнца» М. Горького 23  
«Доктор». Док./ф 46  
«Домик на окраине» А. Н. Арбузова  
17–19  
«Дорогой мой человек». К/ф 21  
«Друзья и годы» Л. Г. Зорина 21  
  
«Жизнь Сент-Экзюпери» Л. А. Малютина 21, 33  
  
«Зигзаг удачи». К/ф 14  
«Иванов» А. П. Чехова 10, 37, 48, 49  
«Ирония судьбы». К/ф 14  
«Искатели». К/ф 47  
  
«Карнавальная ночь». К/ф 14  
«Коммунист». К/ф 21  
«Король Лир» У. Шекспира 6  
  
«Мать Мария». К/ф 17  
«Медный всадник» А. С. Пушкина 10, 11  
  
«Не все коту масленица» А. Н. Островского 15  
«Ночью без звезд» А. П. Штейна 29, 30  
  
«Одни, без ангелов» Л. А. Жуховицкого 32  
«Океан» А. П. Штейна 21  
«Операция “Трест”». К/ф 14, 17, 34  
«Оптимистическая трагедия»  
Вс. В. Вишневского 11  
  
«Платон Кречет» А. Е. Корнейчука 15  
«Пока бьется сердце» Д. Я. Храбровицкого 22–24, 35, 44  
«Похождения Чичикова, или Мертвые души» по Н. В. Гоголю 14, 49

55

## РОЛИ, СЫГРАННЫЕ И. О. ГОРБАЧЕВЫМ

«Предел возможного» по И. А. Герасимову 19, 24, 36  
«Председатель». К/ф 21

«Ревизор» Н. В. Гоголя 5, 14, 15, 22, 31, 45  
«Рюи Блаз» В. Г. Гюго 15

«Свеаборг». К/ф 17  
«Сирано де Бержерак» Э. Ростана 6  
«Слово о полку Игореве» 13  
«Соловей» Г. Х. Андерсена 51  
«Сказки старого Арбата» А. Н. Арбузова 21, 22  
«Старый Новый год» М. М. Рошина 14  
«Судьба человека» М. А. Шолохова 19

«Тартюф» Ж. Б. Мольера 48–49  
«Три сестры» А. П. Чехова 18  
«Укрощение огня». К/ф 34

«Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева 6, 25, 26, 40

«Чайка» А. П. Чехова 3, 43, 46  
«Я отвечаю за все» Ю. П. Германа 22

### СТУДЕНЧЕСКИЙ ТЕАТР ЛЕНИНГРАДСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

Валер. «Тартюф» Ж. Б. Мольера.  
Панталоне. «Слуга двух господ» К. Гольдони.  
Жадов. «Доходное место» А. Н. Островского.  
Гарри Смит. «Русский вопрос» К. М. Симонова.  
Леонид. «Машенька» А. Н. Афиногенова.  
Гольцов. «Шутники» А. Н. Островского.  
Дон Гуан. «Каменный гость» А. С. Пушкина.  
Хлестаков. «Ревизор» Н. В. Гоголя.

### ЛЕНИНГРАДСКИЙ БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ М. ГОРЬКОГО

- 1951      Швандя. «Любовь Яровая» К. А. Тренева. Постановка И. С. Ефремова.  
1952      Борис Инев. «Яблоневая ветка» В. А. Добровольского, Я. В. Смоляка. Постановка А. В. Соколова, Е. З. Копеляна.  
              Дон Цезарь де Базан. «Рюи Блаз» В. Гюго. Постановка И. С. Ефремова, О. Г. Казико, И. С. Зонне.  
1953      Горький. «Пролог» А. П. Штейна. Постановка А. В. Соколова.  
              Эдвин Бентли. «Под золотым орлом» Я. А. Галана. Постановка Б. М. Дмоховского.  
              Хорохорин. «Строгая девушка» С. И. Алешина. Постановка О. Г. Казико, Г. Г. Никулина.  
              Флориндо Аремузи. «Слуга двух господ» К. Гольдони. Постановка Г. Г. Никулина.  
              Брешко. «Когда ломаются копья» Н. Ф. Погодина. Постановка Б. М. Дмоховского.

### ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМЕНИ А. С. ПУШКИНА (АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР)

- 1954      Веденников. «Годы странствий» А. Н. Арбузова. Постановка А. А. Музия.  
              Алеша Синяков. «Они знали Маяковского» В. А. Катаняна. Постановка Н. В. Петрова.

Лаврухин. «Годы странствий» А. Н. Арбузова. Постановка А. А. Музиля.  
 Треплев. «Чайка» А. П. Чехова. Постановка Л. С. Вивьена.  
 Хлестаков. «Ревизор» Н. В. Гоголя. Постановка Л. С. Вивьена.

1955 Алексей. «Оптимистическая трагедия» Вс. В. Вишневского. Постановка Г. А. Товстоногова.  
 Бурганьино. «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Постановка А. А. Музиля.

1956 Бакланов. «Второе дыхание» А. А. Кроны. Постановка А. А. Музиля.  
 Васька Пепел. «На дне» М. Горького. Постановка Л. С. Вивьена, В. В. Эренберга.

1957 Второй ведущий. «Город славы», спектакль-концерт. Постановка А. А. Музиля.  
 Дигорский. «Талисман» Х.-М. М. Мутуева, Н. Рыжова. Постановка Б. М. Дмоховского.

1958 Василий. «Грозовой год» А. Я. Каплера. Постановка А. Н. Даусона.  
 Антон. «Дальняя дорога» А. Н. Арбузова. Постановка А. А. Музиля.  
 Лаврецкий. «Дворянское гнездо» по И. С. Тургеневу. Постановка А. А. Музиля.  
 Очеретин. «Вот я иду!» Г. С. Березко. Постановка Р. С. Агамирзяна.

1959 Морозов. «Все остается людям» С. И. Алешина. Постановка Л. С. Вивьена, А. Н. Даусона.  
 Свидерский. «Двенадцатый час» А. Н. Арбузова. Постановка Р. Р. Сусловича.

1960 Букин. «Суровое счастье» В. С. Михайлова. Постановка Л. С. Вивьена, Р. С. Агамирзяна.  
 Левин. «Второе дыхание» А. А. Кроны. Постановка Р. С. Агамирзяна.

1961 Антон. «Потерянный сын» А. Н. Арбузова. Постановка А. А. Музиля.  
 Платов. «Друзья и годы» Л. Г. Зорина. Постановка Л. С. Вивьена, В. В. Эренберга.

1962 Сурен. «Танцы на шоссе» З. Е. Гердта, М. Г. Львовского. Постановка И. С. Ольшвангера.

1963 Кудряш. «Гроза» А. Н. Островского. Постановка В. В. Эренберга.  
 Платон. «Платон Кречет» А. Е. Корнейчука. Постановка Л. С. Вивьена, И. О. Горбачева.

1964 Учитель. «Доброта» («Ночь в Беловодске») Л. А. Обуховой. Постановка Л. С. Вивьена,  
 В. В. Эренберга.  
 Гилберт и Симон Ренар. «Мария Тюдор» В. Гюго. Постановка И. О. Горбачева.  
 Надточьев. «На диком бреге» по Б. Н. Полевому. Постановка А. А. Музиля.

1965 Джордж Кэттл. «Скандалное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун»  
 Дж. Б. Пристли. Постановка А. Н. Даусона.  
 Мирзоян. «Второе дыхание» А. А. Кроны. Постановка Р. С. Агамирзяна.

1966 Лорд Чендос. «Мария Тюдор» В. Гюго. Постановка И. О. Горбачева.  
 Сент-Экзюпери. «Жизнь Сент-Экзюпера» Л. А. Малютина. Постановка В. В. Эренберга.

1967 Устименко. «Дело, которому ты служишь» по Ю. П. Герману. Постановка А. А. Музиля.

1968 Гиллеспи. «Душной ночью» Дж. Болла, С. Силифантса. Постановка И. С. Ольшвангера.  
 Бенедикт. «Много шума из ничего» У. Шекспира. Постановка В. В. Эренберга,  
 А. Н. Даусона.

1969 Малахов. «Справедливость — мое ремесло» Л. А. Жуховицкого. Постановка А. А. Музиля.  
 Булгарин. «Болдинская осень» Ю. М. Свирина. Постановка Р. А. Горяева.

1970 Кшиштоф Максимович. «Час пик» по Е. Ставинскому. Постановка А. А. Музиля.  
 Артем. «Артем» А. А. Хазина. Постановка В. В. Эренберга.

1971 Ламме Гудзак. «Легенда об Уленшпигеле» по Ш. де Костеру. Постановка И. С. Ольшвангера.

Костя. «Одни, без ангелов» Л. А. Жуховицкого. Постановка В. В. Эренберга.  
 1972 Балаяников. «Сказки старого Арбата» А. Н. Арбузова. Постановка А. А. Музиля.  
 1973 Лепехин. «Иней на стогах» Л. Ю. Моисеева. Постановка В. В. Эренберга.  
 1974 Виль. «Ночью без звезд» А. П. Штейна. Постановка А. А. Музиля.  
 Чичиков. «Похождения Чичикова, или Мертвые души» по Н. В. Гоголю.  
 Постановка Н. М. Шейко.

1975 Лопатин. «Из записок Лопатина» К. М. Симонова. Постановка А. О. Сагальчика.  
 Пальчиков. «Вечерний свет» А. Н. Арбузова. Постановка Н. М. Шейко.

1976 Протасов. «Дети солнца» М. Горького. Постановка А. О. Сагальчика.

1977 Крымов. «Пока бьется сердце» Д. Я. Храбровицкого. Постановка И. О. Горбачева.

1978 Иванов. «Иванов» А. П. Чехова. Постановка А. О. Сагальчика.

1981 Ремез. «Предел возможного» по И. А. Герасимову. Постановка И. О. Горбачева.

1982 Евгений Степанович. «Лукия» М. В. Гараевой. Постановка В. В. Эренберга.

1983 Марио. «Монолог на Городской площади» Г. И. Зубкова. Постановка С. А. Илюхина.

1985 Кутузов. «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева. Постановка И. О. Горбачева.

1987 Кормилицын. «Чужая ноша» О. Т. Перекалина. Постановка И. О. Горбачева.  
 Сирано де Бержерак. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана. Постановка И. О. Горбачева.

1990 Дорн. «Чайка» А. П. Чехова. Постановка И. О. Горбачева.

1991 Ахов. «Не все коту масленица» А. Н. Островского. Постановка И. О. Горбачева.

1993 Король Лир. «Король Лир» У. Шекспира. Постановка Г. Р. Тростянецкого.  
 В Театре на Литейном, Санкт-Петербург.

## КИНО И ТВ

1952 Хлестаков. «Ревизор». «Мосфильм». Режиссер В. М. Петров.

1953 Швандя. «Любовь Яровая». «Ленфильм». Режиссер Я. Б. Фрид.

Студент. «Белинский». «Ленфильм». Режиссер Г. М. Козинцев

1954 Лейтенант Плакуша. «Командир корабля». Киевская киностудия. Режиссер В. А. Браун.

1955 Алеши Синяков. «Они знали Маяковского». Ленинградская студия кинохроники.  
 Режиссер Е. И. Вермишева.

1956 Костя. «Безумный день». «Мосфильм». Режиссер А. П. Тутышкин.

Виктор Потапенко. «Искатели». «Ленфильм». Режиссер М. Г. Шапиро.

1963 Морозов. «Все остается людям». «Ленфильм». Режиссер Г. Г. Натансон.

1964 Эрик Светлоокий. «Возвращенная музыка». «Ленфильм». Режиссер В. Е. Аксенов.

1965 Товарищ Карпов. «Сегодня — новый аттракцион». «Ленфильм».  
 Режиссер Н. Н. Кошеверова.

Далецкий. «Музыканты одного полка». «Ленфильм».

Режиссеры П. П. Кадочников, Г. С. Казанский.

Велихов. «Первый посетитель». «Ленфильм». Режиссер Л. А. Квинихидзе.

Шабашников. «Зайчик». «Ленфильм». Режиссер Л. Ф. Быков.

Иван Федорович. «Авария». «Ленфильм». Постановка А. А. Абрамова, Н. Б. Бирмана.

1966 Туркин. «В городе С.». «Ленфильм». Режиссер И. Е. Хейфиц.  
*Остап Бендер и Автор.* «12 стульев». Ленинградское телевидение. Режиссер А. А. Белинский.

1967 Николаев. «Два билета на дневной сеанс». «Ленфильм». Режиссер Г. М. Раппапорт.

1969 Отец Кости. «Эти невинные забавы». «Ленфильм». Режиссер А. А. Балтрушайтис.

Нэпман. «Берег юности». «Ленфильм». Режиссер Л. И. Цуцульковский.

Чичиков. «Мертвые души». Т/ф. Ленинградское телевидение. Режиссер А. А. Белинский.

1970 Якушев. «Операция "Трест"». «Мосфильм». Режиссер С. Н. Колосов.

1971 Огородников. «Сквозь ледяную мглу». «Мосфильм».  
 Режиссеры А. Н. Кольцатый, Л. С. Рудник.

1972 Огнев. «Укрощение огня». «Мосфильм». Режиссер Д. Я. Храбровицкий.  
 Генерал Агеев. «Свеаборг». «Мосфильм». Режиссер С. Н. Колосов.

1973 Николаев. «Круг». «Ленфильм». Режиссер Г. М. Раппапорт.

1975 Председатель Федерации футбола. «Одиннадцать надежд». «Ленфильм».  
 Режиссер В. А. Садовский.

1977 Юрий Иванович. «Если ты уйдешь...». Киевская киностудия имени А. П. Довженко.  
 Режиссеры Н. И. Литус, В. Е. Шунько.

Граф Панин. «Емельян Пугачев». «Мосфильм». Режиссер А. А. Салтыков.

1978 Крымов. «Пока бьется сердце». Фильм-спектакль. Ленинградское телевидение.  
 Режиссеры И. О. Горбачев, А. О. Сагальчик.

1979 Ходотчинский. «Десант на Орингу». «Ленфильм». Режиссер М. И. Ершов.

Кочнев. «Старые долги». ЦСДЮФ имени М. Горького. Режиссер И. А. Гурин.

Зарубин. «Активная зона». Т/ф. «Экран». Режиссер Л. А. Пчелкин.

Иван Яковлевич. «Путешествие в другой город». «Ленфильм». Режиссер В. И. Трегубович.

1981 Василий Ульрих. «Синдикат-2». Т/ф. «Экран». Режиссер М. Е. Орлов.

Святослав Рюрикович. «Семь счастливых нот». Музыкальный т/ф.  
 Ленинградское телевидение. Режиссеры Е. М. Мезенцев, Л. И. Рахлин.

1982 Бунаков-Фондаминский. «Мать Мария». «Мосфильм». Режиссер С. Н. Колосов.

1983 Паршин. «Дублер начинает действовать». «Ленфильм». Режиссер Э. В. Ясан.

Валерий Павлович. «За синими ночами». Т/ф. Свердловская киностудия.  
 Режиссер О. Р. Воронцов.

1984 Юджин Богарт. «Две версии одного столкновения». Одесская киностудия.  
 Режиссер В. З. Новак.

Михаил Михайлович. «Прохиндиада, или Бег на месте». «Ленфильм».  
 Режиссер В. И. Трегубович.

Доктор С. П. Боткин. «Берег его жизни». Т/ф. Одесская киностудия.

Режиссер Ю. М. Соломин.

1985 Канцлер. «Чокан Валиханов». Т/ф. Алма-Ата. Режиссеры А. Ашимов, Гук Ин Цой.

Сотрудник ЦК. «Грядущему веку». «Ленфильм». Режиссер И. А. Хамраев.

1987 Император Александр III. «Серебряные струны». «Ленфильм».  
 Режиссеры П. П. Кадочников, О. И. Дащекевич, Э. Шнейдман.

1988 Арнаутов. «Прости нас, сад...». Т/ф. «Экран». Режиссер А. Д. Ниточкин.  
 Окологичный. «Радости земные». Т/ф. «Мосфильм». Режиссер С. Н. Колосов.

1991 Доктор Серебровский. «Мой лучший друг генерал Василий, сын Иосифа».  
 «Ленфильм». Режиссер В. А. Садовский.

1993 Зволянский. «Раскол». Т/ф. «Мосфильм». Режиссер С. Н. Колосов.

1998 Владимир Платонович. «Я первый тебя увидел...». Госкино. Режиссер В. И. Быченков.  
 Бодростин. «На ножах». Т/ф. ЦСДЮФ имени М. Горького. Режиссер А. С. Орлов.

#### УЧАСТИЕ В ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ЛЕНТАХ

1952 «Народные таланты».  
 1958 «Милочкина болезнь».  
 1959 «Там они стали чужими».  
 1972 «Доктор» (Александр Федорович Тур).  
 1974 «Игорь Горбачев».  
 «Мир Николая Симонова».  
 1976 «Юрий Толубеев».

#### СПЕКТАКЛИ, ПОСТАВЛЕННЫЕ И. О. ГОРБАЧЕВЫМ

1954 «Домик на окраине» А. Н. Арбузова. Совм. с О. М. Бойцовой. Ленинградский Большой драматический театр имени М. Горького.

1963 «Платон Кречет» А. Е. Корнейчука. Совм. с Л. С. Вивьеном. Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

1964 «Мария Тюдор». В. Гюго. Там же.

1975 «Ураган» А. В. Софронова. Там же.

1977 «Пока бьется сердце» Д. Я. Храбровицкого. Там же.

1980 «Веранда в лесу» И. М. Дворецкого. Там же.

1981 «Предел возможного» по И. А. Герасимову. Там же.

1982 «Мой гений» В. Аринина, В. Кошелева. Худ рук. постановки. Вологодский драм. театр.

1984 «Вечер» А. А. Дударева. Ленинградский государственный академический театр драмы имени А. С. Пушкина.

1985 «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева. Там же.

1986 «Требую суда» О. Т. Перекалина. Там же.

1987 «Чужая ноша» О. Т. Перекалина. Там же.

1990 «Чайка» А. П. Чехова. Там же.

1991 «Не все коту масленица» А. Н. Островского. Там же.

## КНИГИ И. О. ГОРБАЧЕВА И О НЕМ

62

1. Горбачев И. О. Дело, которому служишь. Л., 1981.
2. Горбачев И. О. Я — счастливый человек. М., 1979; 1982.
3. Забозлаева Т. Б. И. Горбачев, Е. Леонов, И. Смоктуновский в роли чеховского Иванова. Л., 1981.
4. Забозлаева Т. Игорь Горбачев. Л., 1985.
5. Герой Социалистического Труда, лауреат Государственной премии РСФСР, народный артист СССР, профессор Игорь Олегович Горбачев. Фотоальбом/Сост. Э. П. Смирнова; вступ. ст. Т. Б. Забозлаевой. Минск, 1987.
6. Игорь Горбачев — витязь русской драмы/Сост. и отв. ред. Ю. П. Белов. СПб., 2002.
7. Игорь Горбачев: театр как жизнь/Ред.-сост. Ю. П. Белов. СПб., 2007.
8. Игорь Олегович Горбачев: диалоги/Лит. запись, сост., comment. Т. Б. Забозлаевой. СПб., 2012.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора .....	3
1. Марш энтузиастов.....	7
2. Что такое норма? .....	18
3. Природа обаяния художника.....	43
Что мы потеряли? Вместо заключения .....	50
Указатель имен .....	52
Указатель произведений .....	55
Роли, сыгранные И. О. Горбачевым.....	57
Спектакли, поставленные И. О. Горбачевым .....	61
Книги И. О. Горбачева и о нем .....	62

63

Татьяна Борисовна Забозлаева

**Легендарное поколение:**  
**Игорь Горбачев**

Издательство ООО «Невский ракурс»

Редактор: Р. Ш. Бахтияров  
Макет: В. С. Чиркова  
Корректор: Н. В. Нестерова

Типография «Премиум Пресс»

Тираж 200 экз.

ОНИ ВЗРОСЛЕЛИ В ВЕЛИКУЮ  
ОТЕЧЕСТВЕННУЮ ВОЙНУ...

25. Инна Макарова

26. Вадим Медведев

27. Мгер Мкртчян

28. Нонна Мордюкова

29. Юлиан Панич

30. Александра Пахмутова, композитор

31. Татьяна Пилецкая

32. Дзидра Ритенберг

33. Николай Рыбников

34. Эльдар Рязанов, режиссер

35. Екатерина Савинова

36. Ирина Скобцева

37. Иннокентий Смоктуновский

38. Олег Стриженов

39. Микаэл Таривердиев, композитор

40. Вячеслав Тихонов

41. Михаил Ульянов

42. Евгений Урбанский

43. Нина Ургант

44. Леонид Харитонов

45. Людмила Хитяева

46. Василий Шукшин

47. Георгий Юматов

48. Юрий Яковлев



25. Инна Макарова  
26. Вадим Медведев

*«Многие питают предубеждение к энтузиазму; они смешивают его с фанатизмом, а это большая ошибка. Фанатизм — это все исключающая страсть, предмет которой одно какое-нибудь убеждение; энтузиазм тождествен мировой гармонии; это любовь к прекрасному, душевный подъем, радость самопожертвования, соединенные в одном и том же переживании, в котором есть величие и покой. Значение этого слова по-гречески наиболее возвыщенно передает его смысл: энтузиазм значит «Бог в нас». Действительно, когда жизнь человека сливается с жизнью мира, в ней есть что-то божественное».*

*Мадам де Сталь. 1810*

