

Кама ГИНКАС, Генриетта ЯНОВСКАЯ

БЕЗ ИЛЛЮЗИЙ*

В НЕПРОХОДИМОМ ЛЕСУ

Гета. ...я всегда брала с собой мобильный телефон, а когда мне надо было выходить из леса, звонила Кама: «Кама, встань на крыльцо и посмотри, в какую сторону, в какой глаз тебе светит солнце, куда мне идти». Он не понимал. «Как ты стоишь, – объясняла я ему, – спиной к дому или спиной к лесу? Встань спиной к лесу и смотри, где солнце». Вот так он меня выводил из леса, объяснял мне, чтобы солнце било в левый глаз и так далее. И вот я звоню, или он мне звонит, что они приехали (завпост и другие, они должны были приехать), и надо идти, и где солнце, – все он мне рассказывает. Я час хожу, второй час хожу, понимаю, что это безнадежно, что я выйти никуда не могу, ну никуда, я уже мечусь, я уже дорожек не могу найти, по всем тропинкам я уже походила, все тропинки никуда не ведут, ну все... И я уже взяла телефон, чтобы позвонить им и сказать, чтобы они уезжали, потому что нет времени, водитель ждет, все ждут, пока я найду дорогу. Мне уже стыдно, я звоню, чтобы они уезжали, что когда-нибудь меня Кама выведет при помощи глаза и солнца, а сейчас, мол, это не случится. И вот я стою в лесу, номер телефона набираю, смотрю: между деревьями сидит завпост, его помощники, какие-то вещи разложены и Кама на пенечке... И, оказывается, это наш

дом. Я стояла с другой стороны решетки, там сетка, там не забор, а сетка, вот возле сетки этой я стояла и звонила, что не могу найти свой дом, поэтому, – чтобы они уезжали. И так как я подняла голову от дорожек прямо, то увидела их, в лесочке они сидели. Вот такая у меня ориентация. Гениально, правда? Я набираю, что я, мол, не дойду сегодня, а они вот сидят себе. Я думаю, боже мой, это

**Отрывок из книги, которую в последние годы жизни Наташа Казьмина делала с Камой Гинкасом и Генриеттой Яновской. Вопросы и комментарии Н. Казьминой даны курсивом.*

Народные артисты
России
К. Гинкас и Г. Яновская



Pro настоящее


К. Гинкас репетирует
«Тамаду» А. Галина.
Рядом И. Смоктунов-
ский. МХАТ. 1986

К. Гинкас говорит...

Учитель и ученик.
Г. Товстоногов и
К. Гинкас

Г. Яновская. Пауза
между репетициями

Режиссеры – супруги



Памяти Наташи Казьминой

страсть, я люблю лес!.. Ну хорошо, ну он не любит, но что делать.

— **А в питерские времена, когда вы грибами занимались, тоже одна ходили?**

Гета. Одна не ходила. Никогда. Я ходила с друзьями.

— **К вам и загар не липнет.**

Гета. Нет, не липнет. Я питерская девушка, питерская. Петербургская.

ПАТОЛОГИЯ РЕЖИССЕРА

17 августа 2007 года. На даче

Кама. Я много раз говорил о беззащитности актера, о его ранимости, даже книгу хотел написать и название даже придумал: «Патология артиста». Острословы мне на это: «А "Патологию режиссера" не хочешь написать?». Я отвечал: «Ну об этом должен кто-то другой писать, скорее всего, артист»...

— **И все же? Ну? Ну?**

Кама. О-о-о, про это спросите Гету. Про мою войну с микрофоном в Театре на Литейном. Про то, как я кланялся в Даугавпилсе на первой в своей жизни премьере. Про «знаменитый» молоток, брошенный мною в замечательную артистку МХАТа Дементьеву. Про то, как, взбесясь на двух молодых, совсем сопливых артистов МХАТа, напомнивших мне, что уже три часа и что пора заканчивать репетицию, я выскочил на сцену и выломал целый кусок замечательной декорации Боровского. Про мой сломанный палец в Красноярске. Про то, как я грыз землю на гастролях в Грозном во время спектакля.

— **В прямом смысле!**

Кама. Ну, представьте себе, режиссер поставил «451 градус по Фаренгейту»¹, о том, как душат интеллект и свободомыслие в СССР, а в зале Грозного сидят, в общем, ми-

лые тетки, и комментируют происходящее: «Смотри, смотри, вот этот, симпатичный, встал, а этот, противный, сел, а эта женщина вышла, а вот эти все в военной форме... сволочи, смотри, что делают». Им — интересно! Я выскочил из зала. Там южная ночь, цикады, красотища, а я ногтями царапаю землю и, чтобы не выть, пихаю ее себе в рот... Что тут говорить?! А еще вспомните, как я «спасал» Театр Леси Украинки! Что это все? Патология, конечно. Патология режиссера. Почти диагноз.

А еще надо рассказать про то, как однажды в Ленинграде я отправился в Управление культуры (советское управление культуры, коммунистическое управление) и, чтобы не коснуться дверной ручки перед входом, чтобы не замараться, обмотал руку носовым платком. Заметьте, меня никто не видел. Но ничто не должно было меня связывать с этой властью, даже микробы. Разве это не шиза? А то, как я тряс театральный ряд, в котором сидела представительница Управления культуры и смотрела прогон Гетинского спектакля? Тряс, чтобы она почувствовала мою ненависть к ней. Это была интеллигентная, тихая, даже деликатная женщина. Но она посмела (в то время она имела на это право) не только присутствовать при интимном акте создания спектакля, но и высказываться! Это все, конечно, моя персональная патология. У Геты все другому.

Гета. В дни премьер мне всегда дурно. Особенно от чужих незнакомых запахов. Даже самых изысканных иногда. На нервной почве. Это просто рефлекс. Я тогда должна либо глотнуть воды, либо резко понюхать свои, знакомые духи.

— **Оказывается, у режиссеров**



Молодые и красивые.
К. Гинкас и Г. Яновская

¹ «451 градус по Фаренгейту»
Р. Брэдли. Красноярский ТЮЗ,
1970. Режиссер К. Гинкас, художник
В. Жуйко.

Pro настоящее

тоже есть слабости? А с Камой что-нибудь подобное случается?

Гета. У него другая реакция на премьеры. Но это тоже, видимо, нервное. Впервые я это увидела в Риге, когда он выпускал «Традиционный сбор»². Спектакль играли в первый раз на гастролях в Даугавпилсе, и мы, друзья, я, Сандро Товстоногов, Алена Коженкова, приехали к Камочке на премьеру.

Кама. Приехали еще мама с папой и тетя Соня.

Гета. Я помню только нас троих. И вдруг, когда начался спектакль, я услышала Камин крик в зале. Что он кричал, я узнала потом. Он стоял наверху и смотрел спектакль...

Кама. Нет, Маша³, я сидел. И не наверху, а внизу. Меня посадили в почетный седьмой ряд, в центре, спектакль начался, а дальше – я ничего не помню. Мне рассказывали об этом разные люди, в том числе, один мой артист из второго состава, который сидел в этот момент впереди меня.

Гета. Это, Камочка, был артист Борис Никифоров⁴, который потом работал в московском Ленкоме, муж Риммы Солнцевой.

— В прошлом – актрисы, а теперь – известного педагога Щепкинско училища.

Кама. Ну да, Римма же играла в этом спектакле главную роль!

Гета. Как только на сцену вышли артисты и начали играть, Кама закричал: «Что они делают?!».

Кама. И Никифоров схватил меня в охапку и вывел из зала.

— Вы отчего в таком ужасе-то были?

Гета. Неизвестно... Вот так – у Камы, а так – у меня. А у Игоря Перепелкина, нашего однокурсника... Он выпускает спектакль, идет

прогон, и вдруг в зале – грохот. Зажигают свет. Режиссер валяется у столика, он потерял сознание. Его приводят в чувство, сбрызгивают водой, сажают на стул, начинают прогон снова. Артисты только начинают играть, в зале – грохот. Игорь опять рушится со стула.

Дело в том, что мы все, Гогины ученики – хорошие или плохие, но чувство ответственности за спектакль в нас очень сильно. Женщина во время родов ведь неадекватно себя ведет? Если даже она шпионка и рождает в нацистской Германии, она все равно кричит на родном языке, как мы теперь знаем из «Семнадцати мгновений весны». Вот с нами, выпускниками товстоноговского курса 1967 года выпуска, то же самое: Перепелкин теряет сознание, я блюю, Кама орет не пойми чего, не обращая внимания на зрителей.

ПЛОХИЕ ХАРАКТЕРЫ

Гета. Первый успешный спектакль для молодого режиссера может иметь большие последствия. Но наши успехи нередко шли нам во вред. Неправильно, наверное, мы начинали.

Выход «Варшавской мелодии»⁵ дал мне возможность сделать в том же театре второй спектакль. Я выбрала «Бал воров»⁶ Ануя. «Гета, зачем вам комедия-балет?» – возмутился Гога при встрече. «Мне хочется». – «Вы беретесь ставить комедию-балет в театре, где не только танцевать, но и ходить не умеют!». «А у меня художник замечательный!», – почему-то сказала я, вспомнив про Алену Коженкову. Гога резюмировал: «Вот по трупам таких идиотов, как вы, другие идут в рай».

Когда мы приехали на гастроли

² «Традиционный сбор» В. Розова. Рижский театр русской драмы, 1967. Режиссер К. Гинкас, художник Ю. Феоктистов.

³ Домашнее имя Генриетты Яновской

⁴ Никифоров Борис Николаевич (1933–2011) – актер театра «Ленком», заслуженный артист России.

⁵ «Варшавская мелодия» Л. Зорина. Малый драматический театр (МДТ), 1967. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

⁶ «Бал воров» Ж. Ануя. МДТ, 1968. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

Памяти Наташи Казьминой

в Питер из Красноярска, нам вдруг позвонил Рафа⁷. Тот самый Рафа Суслович, на курс к которому мы отказались идти, но который потом всегда интересовался нашей судьбой. «Что вы наделали?!» – взволнованно заговорил он. – «Как Рафаил Рафаилович?! Такой успех!» И это действительно был бум. Наши гастроли в Питере помнят до сих пор. Начинали мы при полупустых залах (сто человек – это же не зал?), а закончили при ломе на улице, перед театром; люди висели на люстрах. Он: «Вы понимаете, что вы никогда не будете иметь работы в Ленинграде? Понимаете?!» Я свое: «Как, Рафаил Рафаилович? Посмотрите, какие статьи!» А он свое: «Что-вы-на-де-ла-ли?».

Кама. Гога нам в институте говорил: «Вы офицеры производства». Ну, мы и начали... как офицеры. Правда, офицеры без войска.

Гета. Мы делали свое дело.

Кама. Это был и наш плюс, и колоссальный наш минус. Мы начинали работать, не учитывая никаких обстоятельств. Ни политических, ни экономических, ни человеческих. Ни что о нас скажут, ни что о нас подумают. Мы не учитывали ни зрительскую конъюнктуру...

Гета. ...ни местоположение театра...

Кама. ...ни политику внутри театра, ни то, что нужно артистам этого театра. Ни то, что привычно для зрителя этого театра, а что нет, что ему легче. В этом театре зритель это воспримет, а в этом – нет. В горькоме это прошло бы, а в обкоме – уже нет. Мы знать этого всего не знали...

Гета. ...и не пытались узнать.

Кама. Мы считали ниже своего достоинства это узнавать. Это все позволяло нам – абсолютно по-дон-

кихотски! – проламывать железобетонные стены. Как?! Это же стена, ее же нельзя проломить! А мы и не заметили, что это стена. Потом оказалось, что покалечились.

Гета. Но мы не знали этого. Не почувствовали.

Кама. Мы и этого не заметили. Наше «неучитывание» раздражало...

Гета. ...и правых, и левых...

Кама. ...и даже хорошо относящихся к нам людей. Все учитывают обстоятельства, а эти, значит, нет?! Вроде как плюют нам в лицо.

— А были и такие, кто думал, а может, и сейчас думает, что вы это делаете нарочно.

Кама. Ну да, фрондируем.

Гета. А мы и не собирались фрондировать! Даже не подозревали этого! Мы просто работали. Когда удавалось. Вкалывали как могли.

Кама (вдруг). Одно время я был увлечен «Макбетом» как пьесой про любовь. Любовь этой четы, соединение, близость такой высокой степени, что их не беспокоит ничего, что происходит вокруг, включая трупы. Им обоим около сорока. А они по-прежнему полны друг другом, два талантливых в любви человека, два потрясающих любовника. Два очень страстных, ледяных человека, две амбиции, полное взаимопонимание, одна сатана.

(Большая пауза.)

Конечно, мы были верхогляды. Это точно.

Гета. Не верхогляды, а высокомерногляды! Верхогляды – это те, что по верхушкам хватают. Мы такими никогда не были.

Кама. А-а, ну ладно.

— Возможно, поэтому, когда Гинкас взялся ставить «Пять углов»⁸, а потом «Вагончик»⁹, многих это смутило. Люди, к тому

⁷ Суслович Рафаил Рафаилович (1907–1975) – режиссер, заслуженный артист РСФСР, ставил спектакли в БДТ, МТЮЗе, Театре им. А.С. Пушкина, Ленинградском академическом театре драмы.

⁸ «Пять углов» С. Коковкина. Театр им. Моссовета (филиал), 1981. Режиссер К. Гинкас, художник А. Коженкова. Исполнители: Л. Дробышева (Ляля), С. Проханов (Ростик), Е. Стеблов (Михаил), Л. Кузнецова (Галка).

⁹ «Вагончик» Н. Павловой. МХАТ им. М. Горького, 1982. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин. Исполнители: Б. Захарова (мать подсудимой), Е. Васильева (прокурор), В. Кашпур (судья), Л. Стриженкова (Арбузова) и др.

времени уже составившие о вас впечатление, удивились, посчитав, что это явный компромисс.

Гета. Тогда еще одна история. Приглашает меня в Театр на Литейном Яша Хамармер¹⁰, человек в Ленинграде особый, о котором стоит сказать отдельно.

Кама. О, да! Колоритнейшая была фигура. Крупный толстогубый человек, с редкими кудряшками, большой любитель женщин. Товстоногов называл его Кошмармером. Это была любовно-презрительная кличка. Яша про это, думаю, знал, что не мешало ему Товстоногова обожать и бояться.

Гета. Приглашает меня Яша в период абсолютной нашей безработицы. У обоих – ни куска хлеба. Приглашает и дает пьесу. Почитать и поставить. Пьеса (не падайте!) про шахтера, у которого оторвало руки-ноги после взрыва на шахте. В общем, все поотрывало, но жена его всячески выхаживает, после чего он берет в зубы карандаш и пишет эту самую пьесу.

Кама. Это была не пьеса, Гета перепутала. Вышла в Белоруссии повесть, действительно написанная шахтером-инвалидом, с которым случилось несчастье после взрыва в шахте. Рук у него, действительно, не было. И он, держа в зубах карандаш, про все это написал. Можете себе представить, на каком уровне это все было сделано? Но можете себе представить и то, как все это мгновенно подняли на щит. Вот он, второй Павка Корчагин, Александр Матросов, и все такое. Поэтому качество пьесы в данном случае не имело никакого значения.

Гета. А финал какой был!? Герой берет в зубы карандаш, пишет на стене какое-то слово, и потрясенная жена произносит: «У нас будет



ребенок». Тут я не выдержала и сказала: «Кама, я знаю, какое слово он написал»... И вот Хамармер предлагает мне это поставить. Я читаю, прихожу к Яше и говорю: «Яков Семенович, я согласна». Он столбенеет. Он совершенно не ожидал такого ответа. «Есть только одна проблема, – говорю я. – Чтобы это поставить, надо внести сюда хоть какой-то художественный элемент. Поэтому, давайте, мы найдем где-нибудь безногого артиста, а он будет играть, что он без рук».

— **Ну, это же оскорбление чистой воды, Гета! Издевательство над главным режиссером.**

Гета (как бы не слыша). Но Яша был великий человек. «Опять, – зарорал он, – твои штучки! Давай что-нибудь другое». И вопрос про шахтера был навсегда закрыт. Поверьте, я не хотела никого оскорблять.

Кама. Про Яшу, действительно, надо было бы сказать еще несколько слов. Да и про Театр на Литейном.

Л. Пилипенко – Гелена.
Б. Бабинцев – Виктор.
«Варшавская мелодия».
Ленинградский Малый
Драматический театр.
1967

¹⁰ Хамармер Яков Семенович (1920–1986) – режиссер, народный артист РСФСР. С 1966 г. до конца жизни был главным режиссером Ленинградского театра драмы и комедии на Литейном.

Памяти Наташи Казьминой

— **Первая фраза, которую вы записали в своем дневнике про этот театр, звучала ужасно: «Театр пропах сортиром».**

Кама. И это была правда. Но все-таки я сделал здесь три спектакля...

— **«Последние»¹¹, «Похожий на льва»¹², «Царствие земное»¹³.**

Кама. ...и здесь началась наша дружба с Эдиком Кочергиным.

— **Хамармер, как я понимаю, был типичным, с точки зрения поведенческой, советским режиссером: дипломатичным, циничным, осторожным... В общем, половинчатым.**

Кама. И незлобивым. Он умел отличать плохое от хорошего, талантливое от бездарного. Он приглашал молодых режиссеров. И при нем здесь были поставлены спектакли, о которых заговорили.

— **Но он хотел жить.**

Кама. У него ставил легендарный уже к тому времени Женя Шифферс¹⁴, а после гастролей Красноярского ТЮЗа и скандала с «Монологом о браке»¹⁵ это ведь Хамармер меня позвал ставить «Похожего на льва». Не думаю, что он был такой смелый. Наверное, ему позволили. Но ведь другой бы и заморачиваться не стал.

Гета (смеясь). Еще у нас от Яши осталась в доме поговорка: «Кама, не надо трясти ряды».

— **Когда вы ставили «Последних», это же Хамармер бегал по коридорам и кричал: «Мы не допустим антисоветчины».**

Кама. Да, в пространство кричал. На всякий случай. Чтоб знали, что он к этому отношения не имеет. Я изъяс из текстов Горького несколько выпретенне-образных фраз и превратил их в эпиграфы.

— **Например?**

Кама. Спектакль только начинался, а в темноте уже Ваня Краско¹⁶ читал по радио холодным, без всякого выражения голосом: «Мы лежим на дороге людей... как обломки какого-то здания, может, тюрьмы... мы валяемся в пыли разрушений и мешаем людям идти». Публика еще не понимала, о чем это. О нас? Об ЭСЭСЭСЭРе? В зале возникало какое-то испуганное возбуждение. Но потом через паузу звучало: «Максим Горький. "Последние". Пьеса написана в 1911 году».

Меня эти крики Хамармера даже куражили: значит, я все правильно делаю, значит, смысл ясен. Потом Яша вызвал меня в кабинет и сказал, что эпиграфы надо убрать. Я, конечно, не послушался, так что Яше пришлось чуть ли не за час до сдачи спектакля Управлению культуры буквально выкрасть эти пленки из радиорубки. Я осерчал и ушел. А назавтра, сильно травмированный, но гордый своей гражданской и художественной позицией, пошел к шефу, т.е. к Товстоногову, жаловаться. Товстоногов мне тогда сказал: «Во-первых, Кама вы совершили ошибку. Эпиграфы ведь все равно убрали? Зачем же было доводить до конфликта? Если бы вы отстояли свое решение, тогда другое дело. А так – только продемонстрировали свой плохой характер. А во-вторых, вы подвели главного режиссера, который вам доверился и пригласил к себе ставить спектакль». Я был нокаутирован. Получалось, что я только потешил свою гордыню, и больше ничего.

...Сейчас легко сослаться на советскую власть, на Яшу Хамармера (у каждого он свой), объясняя или оправдывая какие-то свои ошибки

¹¹ «Последние» М. Горького. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1969. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

¹² «Похожий на льва» Р. Ибрагимбекова. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1974. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

¹³ «Царствие земное» Т. Уильямса. Ленинградский театр драмы и комедии на Литейном, 1978. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин. Исполнители: Т. Ткач (Мертл), В. Ермолаев (Цыпленок), В. Беловольский (Лот).

¹⁴ Шифферс Евгений Львович (1934–1997) – философ, писатель, режиссер театра и кино, в 1960-х написал свой известный роман «Смертию смерть поправ», опубликованный только в 2004 г.

¹⁵ «Монолог о браке» Э. Радзинского Ленинградский театр Комедии, 1973. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

¹⁶ Краско Иван Иванович (р. 1930) – актер театра и кино, народный артист России, работал в БДТ, в Театре на Литейном, с 1965 г. – в труппе Театра им. В.Ф. Комиссаржевской.

Pro настоящее

или неудачи, – ссылаться на то, что ты еврей, что ты гений, а они дураки... На самом деле, очень многое мы сами сделали для того, чтобы жизнь сложилась так, а не иначе.

— В последние лет двадцать, думаю, многие бы вам обоим могли (или хотели) предложить поставить у себя спектакль, да боятся нарваться.

Гета. Сейчас предлагают... И много.

— А в первые годы в Москве?

Гета. Плучек звонил. Хотя я с ним не была знакома.

— И что вы, интересно, ему ответили?

Гета. Что жутко занята в ТЮЗе.

— Он ведь тоже мог подумать, что вы его оскорбили отказом?

Гета. Но мне тогда, действительно, было уже некогда! (Длинная

пауза. Вдруг очень серьезно и совсем без шуток). Кама говорит, что мы сами многое сделали для того, чтобы судьба наша сложилась так, а не иначе. Наверное. Но я это формулирую по-другому. Мы состоялись – вот книжку сейчас пишем, и вы, и не только вы знаете наши фамилии, – во многом благодаря тому, что были такими, какими были. Мы поэтому и уцелели. Юля Дворкин¹⁷, очень одаренный человек, в профессии не уцелел. И многие другие, не менее одаренные, не уцелели. Я думаю, мы уцелели только потому, что долго были простодушными и по-идиотски безгрешными.

— Это тоже из разряда режиссерских «профессиональных заболеваний»?

Кама (смеется). Нет. Скорее, это патологии уже наши личные, семейные.

¹⁷ Дворкин Юлий Борисович (р.1936) – режиссер, ставил спектакли в Ленинградском театре им. В.Ф. Комиссаржевской, Ленинградском театре Комедии, МДТ и др. В настоящее время преподает в СПГУКиТ.

Н. Дробышева – Ляля. «Пять углов». Театр им. Моссовета. 1981



Памяти Наташи Казьминой

ЭФРОС И ТОВСТОНОГОВ

– *Эфрос был совсем другой режиссер, чем Товстоногов. За что и когда вы его, человека другой театральной веры, полюбили?*

Гета. Мы просто его смотрели.

Кама. Да, это была совсем другая вера. Но это и поражало, и восхищало, и манило... При всей гениальности и глубине того, что делал Гога, при всем его таланте загадочность Товстоногова была совсем другого свойства.

Гета. Мы понимали, как это делается. Многого не могли еще повторить, но уже понимали, как надо.

Кама. Мы сидели у него на репетициях, постигали метод его работы, механизм воздействия на публику, основу (из чего сделано) его магии и дарования. И воровали у него, и перенимали, и учились. А то, что делал Эфрос, было абсолютно непонятно. Как он этого добивается? Все не то! Все, кажется, неправильно. Но как результат восхитительно. А делалось явно как-то иначе. Как такое может быть?!

Гета. Любимова я, например, совсем не приняла. Это казалось плоско, ясно.

Кама. Нет, Машечка, все-таки не потому, что плоско, а потому что понятно.

Гета. Ну, хорошо, рассказывай сам. *(Пауза.)* Камочка, вернись, пожалуйста, и рассказывай сам!.. *(Кама не отвечает.)* Театр Эфроса – это был театр, в котором совершенно отсутствовало ощущение режиссерских усилий. Это был театр как дыхание, из которого что-то ткалось. Даже не из ткани, а из воздуха ткалось.

Кама. *(возвращаясь).* Поражало отсутствие рациональных вещей – вот что! *(Чувствуется, что Кама сердится.)*

Гета. Да, силовых приемов.

Кама. Нет, не силовых, этого и Товстоногов не любил. Не любил, чтобы «было видно». *(Молчит.)* Отсутствие мускулатуры, каркаса удивляло. Конструкции не ощущалось. Как бы это объяснить... Вот есть Шостакович, а есть Шопен и есть Моцарт. Даже, скорее, Шопен, чем Моцарт. Сравнение, может быть, не очень корректное, любительское, но эмоционально точное для меня. Вот Шопен – что это? Какой-то бисер. Нет мышц, нет энергии доказательств, энергии эмоции, энергии боли. Нет.

Гета. Но боль при этом есть.

Кама. Есть боль, но она какая-то другая. Болит не нога, болит не пень, а душа. А где это – душа?

Гета. Болит воздух.

Кама. Вот! Правильно. Где это? Что это? И как это лечить? Непонятно.

Гета. Никто не делал тебе больно, но все болит.

Кама. Гога был более, что ли, социален. Более объективен в том, что делал. Я не знаю, кто был Эфрос по политическим воззрениям, но это был человек, который советскую власть не учитывал. Он ни разу не поставил спектакль против власти, ни разу – за нее. Он ставил так, как будто советской власти вообще не было! Поэтому ему и доставалось больше всего. Товстоногов эту власть терпеть не мог, но умел лавировать. Любимов был фрондерствующий антисоветчик. Его били, но не насмерть. Газетные статьи против него выходили, но эта война шла на одной территории. Такие «им» тоже были нужны, чтобы иногда козырять. А Эфрос жил так, как будто власти вообще не существовало. Это самая ненавистная для тирании

форма сопротивления. У власти другой цели нет. Она давит, чтоб ее чувствовали, чтобы на нее реагировали, чтобы знали – она есть. А Эфрос не реагировал.

Гета. Гоголю раздражало это. И раздражала наша любовь к Эфросу. После премьеры «Традиционного сбора» у Камы первое, что сказал Сандро было: «Такое впечатление, что ты учился не у Товстоногова, а у Эфроса». И это сыграло какую-то роль в дальнейшей судьбе Камы.

Кама. Нет, Маша, не думаю.

— *А сейчас вы понимаете, откуда этот бисер эфросовский брался? Это же не могло продолжаться долго. Этот «шкаф» висел в воздухе, он был нефункционален и мог упасть.*

Кама. Правильно. Гогины спектакли существовали по двадцать лет, и ничего им не делалось.

Гета. Кстати, и про наши спектакли иногда тоже так говорят. Вот как это можно – играть «Иванова» семнадцать лет? Наши друзья приходят на спектакль и говорят, что он такой же, как и был. Ничего не развалилось. Моя «Варшавская мелодия» прошла бешеное количество раз. То же самое у Камы.

– *Ну, разве что «Последние» и «Монолог о браке» прошли совсем немного. Но их же искусственно удавили.*

Гета. Потому что мы работали по профессии, мы «складывали кирпичи». Как сейчас мне говорит наш архитектор Миша: «Я должен вам построить дом, который простоит пятьдесят лет. Я не могу строить дом на десять лет». Это знание архитектуры. А если бы он ткал дом из воздуха?

Кама. У Эфроса не было той мощной «несущей балки», той конструктивной основы, позво-



Г. Товстоногов

ночного столба, на котором все держится. У Гоги держится. И мясо держится, и душа. А у Эфроса – непонятно, на чем держалось. И «мяса» у него очень мало было.

Гета. Когда он уже работал на Таганке, говорили, что он делал спектакль, зная его заранее до последнего жеста. У артиста в его спектакле не было ни свободы перемещения, ни свободы жеста, голосообразования. Хотя видимость была. Эфрос, репетируя с актером монолог Сатина, знал, когда он должен поднять руку, когда голову, палец, и все это в обязательном порядке вкладывалось в артиста. Оказывается, при всем ощущении воздуха, исходившего от его спектаклей, он, приходя на сцену, знал будущий спектакль от первой буквы до последней. Невероятно.

Кама. Спектакли Любимова можно рассказать: как сцена построена, как роль решена, как это

Памяти Наташи Казьминой

по смыслу да на каком приспособлении сделано и держится. У Товстоногова все сложнее, но тоже можно разобрать. Помнишь, как, например, Эмма Попова в «Мещанах»¹⁸, подняв четыре пальца, говорила: «Есть две правды...

Гета. ...папаша!» И ходила по кругу.

Кама. Я могу об этих приемах товстоноговских много рассказать. Непрофессионал их просто не заметит, и даже критик, может быть, тоже. Но профессиональный режиссер это видит. Видит, как построен спектакль. А вот у Эфроса – постоянное кружение... и никаких штук, никаких приемов, и почти всегда про одно и то же. У него не было даже приспособлений. Он как будто кодировал артистов. И, насколько хватало для артиста этого надувания воздухом, настолько хватало и спектакля. Не зря говорили, что спектакли Эфроса быстро расшатывались. Если это был свой артист, близкий Эфросу, как Ольга Яковлева, как Николай Волков, это могло длиться долго. То, что придумал Эфрос, ими присваивалось, становилось их собственным. Если актеры были чужие или плохие, спектакль начинал распадаться сразу.

Я думаю, что Любимов мог всех артистов поменять в своем спектакле, но спектакль бы держался. Он был на штуках придуман, которые можно было передавать из рук в руки, можно было освоить, суммировать, учесть, хотя, конечно, и это хороший артист делал лучше плохого. Принципиальная разница между Любимовым, Товстоноговым и Эфросом состояла в том, каким способом это делается, как рождается.

Гета. Принципиальная разница



А. Эфрос

¹⁸ «Мещане» М. Горького БДТ, 1966.
Режиссер Г. Товстоногов. Эмма Попова исполняла в спектакле роль Татьяны.

была – в ощущении плоти театра.

Кама. Если у Гоги были в спектакле деревья...

Гета. Или дом.

Кама. ...то это был потрясающий дом, одухотворенный, наполненный воздухом, а у Эфроса был только воздух.

Гета. Просто воздух.

— **Вы помните, когда воздух пропал?**

Гета. Мы умели поймать его еще очень долго. Уже когда мы переехали в Москву, все говорили о кризи-

Pro настоящее

се Эфроса, о гибели Эфроса... Надо любить, чтобы ловить. И чтобы не испытывать злорадства по поводу того, что у человека что-то не получается. Я помню этот «Живой труп»¹⁹ во МХАТе, который ругали все, кому не лень, и радостно говорили, что Эфрос кончился. Помню, где-то в Новгороде мы повстречали кучу молодых критиков, которые говорили об Эфросе уже с полным пренебрежением, а мы с Камой рассказывали им спектакль и объясняли, что такое Эфрос, и они слушали, раскрыв рот, но вообще не понимали, о ком это мы говорим. В «Живом трупе» на сцене МХАТа многого не было (и, кстати, не только по вине режиссера), но мы умели уловить то, что должно было быть, что задумывалось.

— Значит, все-таки было, если можно было уловить?

Это улавливалось в том, как Калягин-Протасов лежал на диване, как он маялся. А я еще помню, как Протасов и Лиза встречались в суде. Занавес – сзади, и с двух сторон стоят Вертинская и Калягин и вдруг видят друг друга. И Вертинская столбенеет. И я вдруг понимаю, какая же это любовь! Помню это дыхание, которым рвануло со сцены. Для другого режиссера наличие только этих двух сцен в спектакле – уже огромное достижение. И критикам должно быть достаточно, чтобы отметить, описать и потрястись. Для Эфроса... может быть, это были какие-то жалкие остатки. Но – обливаться грязью, говорить, что Эфроса боль-

¹⁹ «Живой труп» Л. Толстого. МХАТ им. М. Горького, 1982. Режиссер А. Эфрос, художник Д. Крымов. Исполнители: А. Калягин (Федор Протасов), А. Вертинская (Лиза Протасова), Ю. Богатырев (Каренин), М. Прудкин (Абрезков) и др.



Е. Лядова – Стелла.
«Трамвай "Желание"». МТЮЗ. 2005

Памяти Наташи Казьминой

ше не существует, когда две такие вещи есть в спектакле, это значит ничего не понимать.

— *По-моему, у самого Эфроса в одной из книг написано, что его главной ошибкой стали его же собственные разговоры о своем кризисе. Он сам первым сказал об этом актерам, а они поверили и вернули ему его же слова. Ну, а критики их подхватили и быстро разнесли по свету.*

Гета. Это правда. Мы часто сами что-то рассказываем, а потом нас этим же радостно и побивают. Лучше молчать. Или рассказывать осторожно. Иногда полфразы лишних скажешь, иногда случайно с языка что-то сорвалось, а из этого потом делается глобальный вывод. Кто-то написал, что я, оказываюсь, ставила «Трамвай "Желание"»²⁰ про столкновение интеллигенции с быдлом. Где я это сказала? Когда? И сказала ли?.. Вряд ли.

В ИНОСТРАННИИ

15 августа 2007 года. На даче

Кама. Я почти всегда и почти везде чувствую, что я не у себя дома. Такое вот странное ощущение. Слушайте, а вдруг это потому, что мы все когда-то были изгнаны из рая, я в том числе, и воспринимаем наше земное существование как пребывание на чужбине? (Смеется.) А?.. Очень интересная тема: как советский или даже постсоветский человек существует в Иностраннии. И как такой характер, как у меня, проявляется в Иностраннии.

— *Знаю я, как он проявляется. Ситуацию, по-моему, очень точно описал в финале своей статьи о вашей шведской «Чайке»²¹ Валерий Семеновский: «Все, кого я встретил в Хельсинки, были спокойны. Все, кроме Гинкаса.*

Единственный возбужденный человек на пять миллионов населения страны колдовских озер».

Кама. Вот-вот (смеется). Я почти нигде и абсолютно никак не учитывал законы чужого монастыря. Так получалось. Это часто ставило меня просто в смешные ситуации. Но нередко ситуации бывали и драматичные, и даже скандальные. (Надо вам все-таки посмотреть фильм Марины Чудиной «Три дня до премьеры»²² – про то, как я выпускал «Даму с собачкой»²³ в Хельсинки.)

В Иностраннии спектакли годами не играют. У них пройдет месяц, и о спектакле забудут. Это у нас спектакль идет долго, о нем спорят (хороший или плохой), он становится, как минимум, частью твоей биографии, частью биографии твоих артистов и театра, даже если его оценили со знаком минус. А там сыграли – и нету.

Фильм «Три дня до премьеры» получился о том, что для режиссера (во всяком случае, для меня) не имеет никакого значения, где он делает спектакль, с какими артистами, в каких обстоятельствах, для какого зрителя и каковы будут последствия этого поступка, навеки он делает этот спектакль или всего на четыре недели. Ничего для него не меняется. Я делаю то, чего требует моя физиология – физиология, так сказать, творческого человека. Мне, как оказалось, не важно, что будет в итоге. Артисты у меня такие, какие есть. В какой степени они меня понимают, и будут ли зрители воспринимать спектакль – не важно, в процессе работы ничего не меняется. Я это осознал, когда посмотрел фильм Марины Чудиной. Он, на самом деле, не только про меня, но и вообще про людей, которые зани-

²⁰ «Трамвай "Желание"» Т. Уильямса. МТЮЗ, 2005. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.

²¹ «Чайка» А. Чехова. Шведская театральная академия (Хельсинки), 1996. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

²² Фильм М. Чудиновой, снятый для канала «Россия», 1994. Оператор М. Тарасюгина.

²³ «Дама с собачкой» А. Чехова. «Лилла-театр», 1994. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

маются, так сказать, творчеством. В Красноярске ли, в Хельсинки, в Йельском ли университете, в Королевском ли Шекспировском театре или во Владивостоке я ставлю – все равно. Внешние обстоятельства меняются, препятствия меняются, но само дело, процесс, цель – не меняются. Цель, как выясняется, это не то, что зависит от других. Цель творчества – самоотдача, как говорил товарищ Пастернак. И это правильно, это по существу – так. Переведите это на сексуальный язык, получится мастурбация, самоудовлетворение. Очень правильно. Поэтому, когда меня спрашивают: «Для какого зрителя вы это сделали? В какой степени это современно? Учитываете ли вы местную театральную ситуацию, стиль, проблемы?», – я никогда не знаю, что ответить. Мне кажется (иногда кажется), что я ничего этого не учитываю. Занятие театром – это абсолютно эгоистическое дело. Занятие для самоудовлетворения. Но, если ты достаточно живой человек, достаточно глубокий и заразительный, выясняется, что и другим то, что ты делаешь, почему-то бывает нужно и интересно. Ван Гог хотел, конечно, успеха. Любой человек хочет успеха. И всякий, кто занимается мастурбацией, художественной или малохудожественной, хотел бы какого-то партнерства.

— **Но это не цель, а сопутствующее обстоятельство.**

Кама. Было бы хорошо (даже очень было бы хорошо), если бы это все нравилось всем. Но, как и когда это произойдет и случится ли вообще, не имеет значения. Сидел Ван Гог в своем Арле, мазал свои холсты, потом вот отрезал себе ухо...

— **То есть не мог не мазать?**



Кама. Ну, да. С ума сходил от жары, мозги уже запекались, и тогда он надевал свою шляпу, но продолжал мазать. Это была его физиологическая потребность, я в этом убежден. Можно говорить о гибкости режиссера, о его дипломатичности, даже уме, о чувстве юмора, ловкости, хитрости, которые совсем бы не помешали даже для самоудовлетворения, потому что тогда с партнерами, точно, будет лучше, но...

— **Ну, наверное, все-таки хитрили вы с русскими и финскими актерами по-разному? Неужели разницы в работе с артистами разных стран не было никакой?**

Кама. Почти никакой.

— **Патология артиста везде одна и та же?**

Кама. Что и поражало меня!..

М. Гротт – Громов.
«Палата № 6».
«Лилла-театр»,
Хельсинки. 1988

Памяти Наташи Казьминой

«ХОЗЯИН» ТЕАТРА

Кама. Вот первая моя работа с Аско Саркола²⁴. Я ему предлагаю ход, обстоятельства, действие, решение сцены, он мгновенно и потрясающе все выполняет. Я, естественно, подкидываю ему еще какую-нибудь деталь, и он опять все делает. Я нахожу еще более интересное решение! И он делает следующий рывок и делает его шикарно! Тогда я подбрасываю ему еще.., и он не может этого сделать. Но это нормально! Для этого и существуют репетиции, чтобы пробовать – то, другое, третье – и усложнять задачи. Ненормально то, что Аско все, что я ни предложу, делает сразу.

Но Аско вдруг невероятно напрягается. Как сдержанный финн, он не демонстрирует этого, но говорит недовольно: «Кама! Как же ты все время меняешь задачу? Реши наконец, что мы будем делать – либо то, либо другое». Господи! Когда-то в заштатном провинциальном театре и от очень плохих артистов я слышал точно такие слова! А я не меняю задачи, это не «то» и «другое», я просто развиваю то, что сделал Аско Саркола, талантливый артист, который возбудил мою фантазию. А то, что он сказал, сдерживая раздражение, – это его самозащита, причем, самая примитивная, как у самого бездарного артиста русского провинциального театра.

Аско Саркола, действительно, блестящий артист. И мог бы быть широко известен в Европе, и его туда неоднократно приглашали. Нет, ему это как бы не нужно, неинтересно. Мой спектакль, например, возили в Италию, Норвегию, Данию, Швецию. Мы могли бы приехать в Россию, но не приехали. Когда мы с ним еще дружили, я

спрашивал: «Ну, почему? Ты же такой большой артист?!». Не нужно. Неинтересно.

— Тогда откуда раздражение на репетиции, боязнь не выполнить задачу, если он так самодостаточен?

Кама. Боязнь не оправдать репутацию. Это напомнило мне репетиции с Ниной Дробышевой. Я репетирую, делаю ей замечания, вижу – она напряглась. Останавливает репетицию, просит меня выйти поговорить. В коридоре я слышу: «Что вы делаете? Прекратите!» – «Что?» – «Не делайте мне замечаний». – «То есть?». А что же мне, режиссеру, тогда делать? Когда артист или артистка играет хорошо, я говорю «хорошо». Когда плохо, я делаю замечания. Другого способа общаться с артистами у меня нет. «Но не на людях же!», – говорит мне обиженно Нина.

— Может быть, это комплекс мало игравшей артистки?

Кама. Нет. Это комплекс хозяйки. Спектакль «Пять углов» театр взял для нее. Она его хозяйка. Все остальные приглашены для нее, в том числе и я. Так и Аско Саркола, директор «Лилла-театра» и главный его артист.

— Так не позволяли себе делать артисты Товстоногова, Захарова, Гончарова, Эфроса, Любимова – те, кто вырос в репертуарном театре, кого вырастили режиссеры. Это и есть преимущества театра-дома. Думаю, что ребята из МТЮЗа, которые выросли на руках у Геты с Камой, тоже нормальные. Но впереди нас поджидает антрепризная психология. При этом – без той самодисциплины, которая была когда-то у старых русских артистов.

²⁴ Саркола Аско (р. 1945) – художественный руководитель, главный актер «Лилла-театра»; у К. Гинкаса сыграл в спектаклях «Дама с собачкой» (Гуров), «Палата № 6» (Рагин) и др.

Кама. Разница между ними и нами, знаете, в чем? Что такое хороший иностранный артист? Режиссер дал ему задание, он его выполнил. Не отнял у режиссера лишнего времени на репетиции. Артист похуже сделает то же, но – со второго раза. Плохой артист – тот, с кем надо возиться долго. У нас не так – надо репетировать всем, чтобы улучшить общий результат. А для этого надо вгрызаться в материал, вникать, включаться. А «там» этого не хотят. Это же история всего на месяц. У режиссера есть яркая идея, и актерам надо выполнить ее максимально ярко, так, как режиссер хочет. А «ярче», «глубже», «интереснее» – этих слов и понятий нет у них в голове. У нас это все уже в инстинкте. Важны предпочтения, а они у нас разные. Если Саркола с третьего раза не делает то, что я попросил, значит, он плохой артист, и я ему указал на это. Или я плохой режиссер, который не знает, чего хочет. Вот его логика.

— Чем кончается такой «конфликт»? Даже в вашем случае директор театра, хоть он вам и друг, побеждает.

НАШ ЧЕЛОВЕК В ХЕЛЬСИНКИ

Кама. Первый спектакль, который я ставил в Хельсинки, – «Палата № 6»²⁵. В Финляндии – два государственных языка, финский и шведский. Финны шведского не знают, а шведы финский знают, но говорят по-шведски. Есть Шведский театр, городской, есть Финский, национальный, и есть «Лилла-театр», где играют и по-фински, и по-шведски. «Палата № 6» шла сначала по-шведски, а потом, когда выяснилось, что спектакль имеет успех, в нем заменили одного артиста, который недостаточно хо-

рошо говорил по-фински, и еще с полгода играли для финнов. Главные роли играли Аско Саркола и Маркус Гротт²⁶. Маркус, когда узнал, что будет играть «Палату», не только прочел рассказ Чехова, но и пошел работать в психиатрическую больницу.

— Наш человек.

Кама. А когда он спросил у меня: «Можно, я обреюсь наголо? Так будет правильно», – я был счастлив. Репетировали у меня нормальные артисты, но были и посредственные. Один из таких играл сторожа Никиту. Такой красивый здоровый исландец, очень благообразный, но неталантливый. И я, к концу репетиции намучившись с ним страшно и совсем уже не учитывая устава чужого монастыря, начинаю орать на него по-русски, употребляя всякие сильные выражения, которые моя переводчица Хелена, естественно, перевести ему не может. Она переводит только то, что переводимо. Но все и так ясно по накалу. Слов они не знают, но смысл понятен. Я ору, а с артиста как с гуся вода. Он спокойно опять что-то не то играет. Я уже ногами топаю, визжу... Бессмысленно. Он абсолютно спокойно улыбается. Даже не заводится. Что бесит меня еще больше. И вдруг я понимаю, почему. Они приходят в театр работать, а не жить. Режиссер работает режиссером, а артисты – артистами, не меньше, но и не больше. В немецком языке одно из значений слова «режиссер» – «инструктор», т.е. человек, который инструктирует: «Громче.., тише.., паузу сделай.., привнеси этот смысл.., встань в свет.., выйди под музыку». Артист выполняет инструкции инструктора, и за это оба получают деньги. Кто может иг-

²⁵ «Палата №6» (Театр сторожа Никиты)» А. Чехов. «Лилла-театр», 1988. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин.

²⁶ Гротт Маркус (р. 1960) – финский актер; у К. Гинкаса сыграл в спектаклях «Палата №6» (Громов), «Играем "Преступление"» (Раскольников).

Памяти Наташи Казьминой

рать лучше, играет лучше, но каждый – играет, как может. В данном случае, «инструктор» почему-то вопит и орет. Ну, что поделаешь, он из России. Как же плохо он воспитан, ай-яй-яй! Или, может быть, у него с нервами что-то не в порядке? В глазах у актера – сочувствие: русский режиссер не очень хорошо исполняет свою инструкторскую работу.

Еще пример. До премьеры остается три-четыре дня. Надо поставить свет. Сроки маленькие. Репетиция начинается в десять утра, идет до трех, и вечером с шести до десяти. В восемь утра я прихожу с осветителем, и мы начинаем работать. Осветителя зовут Аслак, интеллигентный человек, почти мой ровесник, милый такой, в очках. За два часа мы успеваем поставить пять минут светооформления. Завтра опять встречаемся в восемь. Я прошу его проверить вчерашние сделанные пять минут, чтобы пойти дальше. И тут понимаю, что все не то. Не тот свет! Он ничего не помнит из того, что мы вчера делали! Меня начинает трясти. Еще разочек переставляем свет. На следующий день надо двигаться дальше, и опять все не то. Я, употребляя все русские слова на самых высоких децибелах, на которые способна моя глотка, в судорогах бегу к директору. «Аско, я не могу так работать! Мы четыре часа ставили свет, но и пяти минут не сделали». А переносить премьеру нельзя, она за год вперед объявлена, уже продаются билеты. Аско говорит мне: «Подожди пять минут». Хоть десять! Ровно через десять минут он приходит и объявляет совершенно спокойно: «Завтра у тебя будет другой осветитель». А что толку? Все равно не успеем. Мы репетируем, спектакль почти сделан, но мы вы-

нуждены прогонять его без света. Потом выясняется, что этот самый Аслак был звукооператором, а не осветителем. А человек, который должен был заниматься светом, накануне неожиданно попал в больницу.

— **Вас просто не поставили в известность, чтобы лишний раз не нервировать.**

Кама. Ну, да. Это проблема театра, и театр будет искать из нее выход. Вот нашел: директор попросил этого самого Аслака мне помочь. А компьютер новый, и Аслак его не знает. Так сказал бы, что не знает! Нет, финский мужчина, которому поручено дело, не может сознаться в том, что он чего-то не может.

— **Когда он облажается, это же все равно станет ясно?**

Кама. Все равно не может. Он будет пробовать еще и еще раз. Он же старался сделать то, что ему поручено? Ну, не получилось. Вы казакская, греческая девушка и ничего не понимаете. Финские женщины поэтому и презирают своих мужчин, они говорят о них: «Ослы, на которых воду возят». Считается, что их можно поставить раком, и они так и будут стоять, если приказано, но не скажут «не хочу», «не могу», «не мое дело».

— **Предположим, это их миф, но в чем-то они, по-моему, похожи на нас. Не находите?**

Кама. Я сейчас даже не оцениваю, хорошо это или плохо. Это – так. Вот монастырь, вот его устав, логика, менталитет. Люди здесь живут так. И вот я, который с этим сталкивается...

— **И принять этого никак не может. Вы, правда, иногда, как дитя.**

Кама. Из мелких сюжетов. Аско, интеллигентный человек, который тогда еще меня любил и, хотя был

Pro настоящее

года на три моложе, относился ко мне, как папа к ребенку. Когда начались прогоны, он мне однажды как-то между прочим сказал: «Кама, может быть, когда придет зритель, тебе не надо входить в зал? Оставайся за его пределами». Я отнесся к этому, как к шутке: пришел зритель на просмотр, а я буду прятаться? И вот я вижу в фойе молодого человека в бейсболке, видимо, из какой-то съемочной группы. Я, режиссер, воспитанный в России, знаю, что театр – это храм, и в него в головных уборах не входят. Из уважения к настоящему храму мы же снимаем шапки? Я не хочу учитывать, что во всем мире последние двадцать лет головной убор есть уже род прически, часть костюма и имиджа. И так меня вдруг взбесила эта бейсболка, что я сорвал ее у парня с головы, сунул ему в руки и гордо удалился. Лет восемнадцати был пацан, большой, здоровый. Ничего не понял. На следующий день Аско сказал мне уже более настойчиво: «Мы закроем двери и в зал тебя не пустим». Хорошо, я согласился. В зале 350 мест, очень хороший зал. А сзади – стеклянная стена, свето-звуконепроницаемое стекло. Там мне можно было находиться. Я пытался оттуда смотреть спектакль. Но, когда увидел, что актеры делают на сцене что-то не то, стал стучать в это стекло.

— **Какое счастье, что оно было звуконепроницаемым и непробиваемым!**

Кама. Мне кажется, это похоже на человека, о котором мы сочиняем книгу, правда?

— **Да уж!**

ПАТОЛОГИЯ АРТИСТА

31 августа 2007 года. В театре

— **Кама, в наших разговорах уже**

несколько раз прозвучало имя Маргариты Тереховой. Что такое произошло между вами и народной артисткой? Она же, по моему, никогда у вас не играла?

Кама. Хотя могла. Это знаменитая история. «Как Рита Терехова не подпускала Каму Гинкаса к себе ближе, чем на семь метров».

Ведь «Гедду Габлер»²⁷ в Театре Моссовета я начинал репетировать с ней. Вдруг Лосев²⁸...

— **У вас почему-то Лосев всегда «вдруг».**

Кама. (Смеется.) Ну, так было. Вызывает он меня к себе и предлагает ставить Ибсена. А я уже и раньше крутился вокруг «Гедды» и потрясен, что с Лосевым у нас совпало. Я все еще безработный в Москве, хотя уже поставлены «Пять углов» в Моссовете, «Вагончик» во МХАТе и володинская «Блондинка»²⁹ в ГИТИСе. Лосев мне сообщает, что пьесу театр берет на Риту Терехову и Геннадия Бортникова. Участие Бортникова меня, правда, смущает, но Риту я по кино обожаю. Шутка ли, артистка Тарковского!

— **Вы еще не знали своего счастья.**

Кама. Я ее видел и в жизни, еще будучи безработным в городе Ленинграде. Иногда даже мечтал, как буду с ней работать. От нечего делать я тогда ходил на Московский вокзал провожать «Красную стрелу». От Апраксина переулочка, где я жил, недалеко, хотя и не близко. Никто из моих знакомых тогда никуда не уезжал. И я не уезжал, и даже не представлял себе, что когда-нибудь уеду. Я ходил на вокзал просто посмотреть на отъезжающих людей. Попадались и известные киноартисты. Я смотрел на них, сладкая грусть охватывала меня, и горечь... (Смеется.) Очень

²⁷ «Гедда Габлер» Г. Ибсена. Театр им. Моссовета, 1983. Режиссер К. Гинкас, художник С. Бархин. Исполнители: М. Тенякова (Гедда Габлер), Г. Бортников (Левборг), С. Юрский (Тесман) и др.

²⁸ Лосев Лев Федорович (1924–2000) – директор Театра им. Моссовета с 1968 по 2000 г.г., заслуженный деятель искусств РФ.

²⁹ «Блондинка» А. Володина. ГИТИС, 1983. Дипломный спектакль актерского факультета (курс О.Я. Ремеза), впоследствии перенесенный в Театр им. Вл. Маяковского. Режиссер К. Гинкас.

Памяти Наташи Казьминой

хорошо помню самую яркую картину недостижимого. По перрону бежит, опаздывает элегантная красавица Рита Терехова, а за руку ее тащит тоже немислимый красавец, танцовщик Большого театра Александр Годунов. Это было сильное зрелище! Они все-таки успевают на поезд, на ходу вскакивают в вагон, а я провожаю их глазами. Кажется, они тогда вместе снимались у американцев в «Синей птице». В общем, когда Лосев произнес название «Гедда Габлер» и имя Риты Тереховой, я посчитал это знаком судьбы. «Ничего, – решил я, – справлюсь. Терехова и Бортников. А дальше-то распределение мое...».

— И долго вам удавалось сохранить состояние эйфории?

Кама. Весь застольный период. Ну, и... репетиций пять на сцене. Еще до начала репетиций Рита поймала меня в коридоре и с обворожительной улыбкой спросила: «Так это вы будете у нас репетировать "Гедду Габлер"?». Я не понимал, как я должен себя вести. Как мальчик, которому доверили высокую честь, или как режиссер? Но она сразу отнеслась ко мне, как к режиссеру. Завела в гримерку, налила коньяку.

— Вы, значит, нарушили стоноговское правило не пить с актерами?!

Ну, нарушил, каюсь. Мы репетировали в комнате замечательно. Юрский «копал» потрясающе, умно и глубоко. Рита – вылитая Гедда...

Проходит месяц. Начало репетиции. Риты нет. Пять минут, десять минут, двадцать минут – нет ее. Я терпеть не могу опозданий. Сидят Юрский, Стеблов, Бортников... Я нервничаю, скрежещу зубами, с ума схожу. Вдруг открывается дверь: «Ой, я с электрички...». Ну,



М. Терехова

ладно, Рита, пожалуйста. На следующий день – то же самое. Сорок минут мы ее ждем, я зверею, не знаю, чем занять артистов. Это же оскорбление и для них!? Дверь открывается: «Ой, вы репетируете? Ну, хорошо, я подойду попозже». И куда-то уходит. Прихожу вечером в общежитие МХАТа, где я все еще живу. Хожу из угла в угол. Комнатка маленькая, углы – рядом, я об них бьюсь и думаю: «Ну, я ей отомщу. Я ей так отомщу, так отомщу!.. Я сделаю все, чтобы она гениально сыграла!».

На следующий день не прихожу на репетицию. Она приходит: «А где?... А что?...» Звонит. Я ей все высказываю. «Ну, что вы, Кама!» Длится это еще какое-то время. Три-четыре раза она вообще не приходит. Как нарочно. Невооруженным глазом видно, что она – то, что надо, вылитая Гедда. А когда выходит на сцену, кокетничает, начинаются ее сексуальные штучки. Ничего этого мне не нужно. Я ей объясняю, что она и так хороша. Гедда никого не хочет обворожить. Наоборот, она всем желанна, но всем ставит границы. Она мужчин испытывает. «Не миланичайте!» – прошу ее я. А это известное ее качество, которое шло всегда впереди нее. Ее своего рода самозащита.

Дальше репетиции идут трудно, качество плохое, хотя спектакль в комнате почти сделан. Выходим на сцену, становится еще хуже. Я подхожу к ней, делаю замечания, объясняю терпеливо и с юмором. «Не подходите ко мне!!! – кричит вдруг она. – Не приближайтесь ко мне ближе, чем на семь метров». Я продолжаю шутить, нарочно отсчитываю семь шагов, пародирую ее интонацию. В душе уже стерженею, но пытаюсь все превратить в шутку. Такие дела...

Спектакль был уже наполовину сделан на сцене, но абсолютно не похож на то, что было мной задумано. Рита играет не то, Гена – более или менее то, но только когда я держу его в ежовых рукавицах. Поскольку многие вещи в этой пьесе меня интересовали, я решил, что все-таки доведу дело до конца. Скоро отпуск, лето, а осенью – еще полмесяца репетиций, и только потом выпуск.

Уходим в отпуск, Театр Моссовета едет на гастроли. Вдруг звонок Лосева: «Вы не могли бы приехать в Новокузнецк? Мы будем решать вопрос с «Геддой Габлер». По телефону подробностей не рассказывает. Оказалось, Рита сорвала спектакль. Должна была приехать играть, но прикинулась больной, а ее кто-то увидел на Кавказе, снимающейся в кино. Ее вызывают в театр, она настаивает на болезни, ведет себя вздорно, вызываясь. Если бы вела себя помягче, все могло бы кончиться мирно. Ее в театре обожали и терпеливо сносили все ее выходки. Но уже было невозможно. Лосев был умный политик. Ему важен был порядок в театре. Рите грозят, что уволят, она встает в

позу и уходит сама.

— **То есть Гедду она все-таки сыграла.**

Кама. Именно! Все сделала для того, чтобы ее выгнали из театра. Да-да, именно так! Тут еще надо учесть и катаклизмы в ее личной жизни. Очень сложная ситуация, разговоры, сплетни...

— **Она так вошла в роль?**

Кама. Говорю вам, она такая! Она сама и есть Гедда Габлер. Только представления у нее о себе (и заодно о Гедде) были несколько гламурными. Своенравный, своевольный, не желающий ничего учитывать характер толкал ее на сознательное опаздывание, определял ее отношения и со мной, и с партнерами, и с театром, и с мужчинами. Либо мне все двести процентов, либо я всех вас уничтожу, да и себя заодно, – вот ее характер. Тем и кончилось: ни роли, ни театра, ни...

Ведь из театра уходить она не собиралась. Ей ничего не стоило соскочить с этой истории или потребовать у Лосева другого режиссера. Но она действовала не на уровне разума. Это было самосожжение, яркое, демонстративное: пусть будет хуже мне, но будет так, как я хочу. Это меня и потрясало: вот же она, вылитая Гедда Габлер, играй – не хочу. Нет, она взяла на излом, на измор меня, партнеров, театр, Лосева, взорвала свою личную жизнь.

— **Мне казалось, у Гедды есть мозги.**

Кама. Да, конечно, мозги есть. Но очень повернутые.

— **Значит, Гедда все-таки больна?**

Кама. Как вам сказать? Она более чем здорова. Слишком здорова. Как-то странно здоро-



Н. Тенякова – Гедда Габлер. «Гедда Габлер». Театр им. Моссовета. 1983

Памяти Наташи Казьминой

ва. Как больной человек здорова. Она видит всех насквозь. Как в микроскоп и одновременно в бинокль, смотрит на каждого. Так, что поры на коже видит. И получает от этого странного занятия удовольствие. Человек накрадился, оделся, а она видит его под одеждой голым и без кожи. Не знаю, здорово ли это? Нет ли тут своеобразной патологии? А ее маниакальная потребность свободы? Ее маниакальное желание держать чужую судьбу в своих руках?..

Вместо Риты ввелась любимая моя артистка Наташа Тенякова. Но это был уже другой спектакль. С Бортниковым совсем не сложилось. Он меня внимательно выслушивал, но играл, как вздумается, не учил текст, пересказывал его своими словами. Собственно, так, как играл «Глазами клоуна»³⁰: выходил на сцену, видел своих «сыров» и «сырих» и напропалую с ними кокетничал.

В итоге этот свой спектакль я возненавидел. А Юрский его любил. И обижался, что после премьеры я на него не хожу. Еще с питерских времен я обожал Сергея Юрьевича, да и он хорошо ко мне относился. Но после «Геды» вместо дружбы у нас, к моему сожалению, остались просто интеллигентные отношения...

ЧУЖИЕ

16 августа 2007 года. На даче

Гета. Когда я сдавала спектакль «Летят перелетные птицы»³¹, меня в Москве никто еще не знал в лицо. Ну, или не очень знал. И вот я прихожу в зал на прогон моего спектакля и вижу Тамару Браславскую³² и Владимира Дубровского³³, тогдашних завлитов Маяковки. Они с кем-то разговари-

вают. И я слышу, о чем. Они меня видят, а тот человек не видит, и он, я это прекрасно слышу, их спрашивает: «А что надо?». То есть какую, мол, статью надо написать, положительную или отрицательную? Вот так!

Кама. Несколько раз в течение жизни я пытался отметить, откуда проистекает мое «я». Из вечного «Геке лест нит», «Геке не разрешает»? (Геке был охранник в гетто, и он не разрешал). Или вечного «жить вопреки» (мамина фраза)? Или из чего-то еще?!

Гета. Я помню лицо Браславской. Глядя мне в глаза, она говорит: «Ну, вы сначала посмотрите...» Человек поворачивается, я узнаю Бориса Поюровского, а он видит меня. С тех пор я с ним не здороваюсь, не общаюсь и в театр к себе не пускаю. Мне регулярно пеняют на это, объясняют, что он член всяких жюри и экспертных советов. «Пожалуйста, – говорю я, – покупайте ему билет. Есть люди, которых я не хочу видеть гостями своего театра». И не потому, что он меня ругал или ругает в своих статьях. Представьте, когда я выпустила спектакль «Good-bye, America!!!»³⁴, он написал о нас даже в «Крокодиле». И смысл статьи сводился к тому, что спектакль – это карикатура на советскую жизнь и сделан он для заграницы. А время-то было еще советское! Тем не менее, дело даже не в этом. Я не могу забыть тот вопрос: «А что надо?».

— **Мне кажется, еще до недавнего времени на вас смотрели в Москве, как на пришлых. Хотя почти всех питерских в Москве так встречали.**

Гета. Тараторкина же не считают пришлым?.. Сколько людей приезжало в Москву из провинции (и хорошие режиссеры, сильные руководители), но никто не удер-

³⁰ «Глазами клоуна» Г. Белля. Театр им. Моссовета, 1968. Сценическая редакция, постановка и оформление Г. Бортникова.

³¹ «Летят перелетные птицы» А. Галина. Театр им. Вл. Маяковского, 1986. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

³² Браславская Тамара Иосифовна – театровед, с 1977 по 2010 г.г. работала заведующей литературной частью Театра им. Вл. Маяковского.

³³ Дубровский Виктор Яковлевич (1929–2003) – историк театра, театральный критик; с 1968 года до своей смерти работал в Театре им. Вл. Маяковского: заведующим литературной частью, заместителем главного режиссера по репертуару.

³⁴ «Гуд-бай, Америка!» А. Недзвецкого. МТЮЗ, 1989. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.



жался. Из Питера, из Саратова, из Новосибирска – отовсюду. Наездами – да, но, чтобы человек, не закончивший московские театральные вузы, удержался в Москве, – почти никогда.

— *Мне кажется, тут дело в амбициях города, его творческой среды. Москва часто не принимает или принимает со скрипом тех, кого не она открыла, кто уже состоялся. У нее должно быть «право первой ночи». Это очень остро чувствую. Все питерские были слишком яркими и определенными, еще не попав в Москву. Их уже нельзя было учить уму-разуму, менять, перекладывать, направлять. А наша московская роль тогда в чем?*

Гета. Нет-нет, я не думаю, что Москва нарочно выталкивает лю-

дей. Никто ведь не топал ногами на Сережу Юрского?

— *Не топал. Но такой бешеной любви, как в Ленинграде, он здесь не получил. Уважение – да, но обожания было мало. Я всегда ощущаю, что Юрскому здесь не добавлено.*

Гета. Невероятная любовь и там бы, наверное, кончилась. Зрители они такие. Они жестоко меняют своих кумиров.

— *Но на это было бы не так больно смотреть.*

Гета. Замечательную историю, связанную с Юрским, я часто рассказываю своим артистам. Когда Эрвин Аксер ставил в БДТ «Карьеру Артуро Уи», Юрский играл там Дживолу. Грандиозно играл, невероятно! (Хотя про каждую роль Юрского – про Дробязгина, про Дживолу,

Сцена из спектакля
«Good-bye, Amerika!!!».
МТЮЗ. 1989

Памяти Наташи Казьминой

про Чацкого – я могу рассказывать часами.) В одной из сцен «Артуро Ui» герои проходили по планшету сцены, и Дживола говорил: «Японские садочки перед вами, они цветут какими-то там цветами». А Ui стоял чуть выше него, на станке, и Юрский, проходя мимо, должен был к нему обратиться. И он предложил Аксеру: «А что если я подпрыгну?» На что Аксер ответил: «Ну, если вы подпрыгните и там повисите... А просто прыгать – не надо». Это, по-моему, грандиозный театальный образ – «если просто прыгать, то не надо».

У нас в МТЮЗе до сих пор ходит эта присказка. И мне ужасно приятно, когда наша Оля Демидова³⁵, снявшись в каком-то фильме в крошечной ролюшке, сказала мне: «Я согласилась только потому, что там снимались Юрский и Тенякова. Я так была счастлива работать с ними. Наслаждение даже просто рядом с ними находиться». Как замечательно, что другое поколение, моя девочка, чувствует так же, как я. Чувствует какие-то мостки с нашими питерскими кумирами. Для меня этот секундный диалог с Олей – счастье.

Что и говорить, Москва нас сначала встретила неласково. Когда Кама репетировал «Гедду Габлер» в Театре Моссовета, а я шла по театру в перерыве с чашкой кофе, боже мой, с какой злобой на меня смотрели! Ходит тут, понимаешь, с кофе по залу, позволяет себе... Когда в самом начале репетиций у Камы случились трения с Геней Бортниковым, другой известный московский критик, помню, строго сказала: «Мы им не позволим обижать наших артистов». «Им» – это значит, питерским. Мы были пришлые, чужие. Это очень чувствовалось.

Притом что Москва иногда потрясаяще открывает объятия. Нам она их в конце концов открыла. На «Пяти углах», на «Вагончике», на «Вдовьем пароходе»³⁶, на «Собачьем сердце»³⁷. Трудно забыть это всеобщее счастье, которое светило в глазах людей. Мы и это почувствовали.

МОЯ ИСТОРИЯ МОСКОВСКОГО ТЮЗА

15 сентября 2007 года. Дома

Гета. Боюсь, что история «моего» МТЮЗа будет длинной и с невероятными перипетиями. МТЮЗ – это мое счастье и мое проклятие. Рассказывать ее сложно, тем более что мы все еще в пути. Это было мое первое серьезное место работы. Почти первое. До приезда в Москву я постоянной работы не имела никогда. Кроме самостоятельного «Синего моста» и неполных двух сезонов в Красноярске.

Началось с того, что я просто шла по улице и встретила, по-моему, Володю Оронова³⁸. Кто-то из нас двоих садился в троллейбус, и он мне на ходу крикнул: «А ты бы не возглавила московский ТЮЗ?». Я без паузы ответила: «Ищи дураков». Я и тогда, и сейчас отлично понимала, что отправить еще живого режиссера в уже мертвую или полумертвую труппу – это убийство.

Вскоре после той встречи меня позвали в Комитет по культуре. Это было уже начало перестройки. В Театре Моссовета у меня успешно идет «Вдовый пароход», в Театре Маяковского – «Летят перелетные птицы». Меня позвали и предложили придти в МТЮЗ. Но не руководить, а просто поставить спектакль. Сказали, что, если получится, назначат главным. А пока я буду не главным, но единственным режис-

³⁵ Демидова Ольга Васильевна – актриса, с 1992 года в труппе МТЮЗа, у Г. Яновской сыграла в спектаклях «Иванов и другие» (Зинаида Савиш-на), «Роза» (Феклуша), «Трамвай "Желание"» (Надзирательница), у К. Гинкаса – в спектаклях «Пушкин. Дуэль. Смерть» (Вяземская) и др.

³⁶ «Вдовый пароход» И. Грековой и П. Лунгина. Театр им. Моссовета, 1984. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.

³⁷ «Собачье сердце» М. Булгакова. (инсценировка А. Червинского) МТЮЗ, 1997. Режиссер Г. Яновская, художник С. Бархин.

³⁸ Оронов Владимир Борисович (р. 1952) – театальный критик, театровед, режиссер; автор телепрограммы «Фрак народа»; работал завлитом Московского драматического театра им. К.С. Станиславского, заместителем художественного руководителя театра «Эрмитаж»; в 2000-х гг. ставил спектакли в Новосибирском театре «Старый дом»; Новороссийском театре драмы, Норильском театре драмы, Челябинском ТЮЗе и др. С 2011 г. – главный режиссер Хабаровского театра драмы и комедии.

Pro настоящее

сером в театре. В общем, меня сразу обманули, потому что в ТЮЗе в штате оказались еще режиссер Санатин и режиссер Секирин, но это выяснилось потом. Я сказала, что могу на такое решиться, только если предварительно не буду смотреть спектакли, которые идут в МТЮЗе. То есть приду вслепую. Я понимала, что, если увижу их, то не соглашусь.

За две недели до этого в театр назначили нового директора, который до этого был директором МДТЗК³⁹. Там в это время шли большие судебные дела: всех пересажали, а его... назначили.

Прихожу я на сбор труппы 5 сентября, меня представляют. Не как «главного». Но все всё понимают, потому что представляет Комитет по культуре. И я начинаю ходить в МТЮЗ на все спектакли подряд. Играют в спектакле «Два клена» три состава, я смотрю все три. Сколько раз в месяц идет спектакль «Рюи Блаз», столько раз я его и смотрю, абсолютно во всех составах. Один человек в спектакле меняется, и я прихожу смотреть его сцены. И так весь репертуар.

— Какова была реакция театра на такое рьяное исполнение служебных обязанностей?

Гета. Я сразу почувствовала глущую неприязнь, битвы начались почти сразу.

Кама. Первый слух о Гете был такой: в МТЮЗ назначили руководить какую-то цыганку. Ее перепутали с актрисой Янковской. Была такая в цыганском театре «Ромэн». Тем более, Гета носила длинные юбки цыганские, цапки всякие и длинные волосы, развевавшиеся во все стороны.

Гета. Однажды встречаю на улице Николая Николаевича Волкова, выдающегося артиста эфро-

совского, который играл у меня в «Перелетных птицах», спрашиваю: «Как вы думаете, Н.Н., почему они так недовольны, что я смотрю все их спектакли?». Он задумался и сказал: «Ну-у, Гета, наверное, им неловко, что они так плохо играют». Н.Н. так же плохо понимал психологию простого артиста, как и я. А вот Витя Гвоздицкий⁴⁰, не задумываясь, ответил абсолютно точно с точки зрения актерской психологии: «Они понимают, что вы их смотрите на предмет, кого увольнять». Я им виделась каким-то комиссаром с шашкой, который сейчас всех поувольняет.

Кама. Так про нее говорили.

Гета. Мы с Камой поехали к Шурику Червинскому⁴¹ советоваться. Я ему сначала радостно объявила, что пошла работать в МТЮЗ, а потом показала список пьес, которые можно было бы поставить. «Как ты думаешь, что выбрать?». «"Собачье сердце"», — сказал Шурик без паузы. Я не знала, что ответить.

Я же вам говорила уже, что «Собачье сердце» — не самое мое любимое произведение у Булгакова. Мне казалось, в нем слишком мно-

³⁹ Московская дирекция театрально-концертных и спортивно-зрелищных касс.

⁴⁰ Гвоздицкий Виктор Васильевич (1952–2007) — актер театра и кино, народный артист России; у Г. Янковской сыграл в спектакле «Стеклянный зверинец» (Том); у К. Гинкаса — в спектаклях «Пушкин и Натали» (Пушкин), «Записки из подполья» (Парадоксалист), «Играем преступление» (Порфирий Петрович).

⁴¹ Червинский Александр Михайлович (р. 1938) — драматург, сценарист, автор пьес «Бумажный патефон», «Крестики-нолики» и др. С 1993 г. живет в Америке.

Сцена из спектакля «Вдовый пароход». Театр им. Моссовета. 1984



го прямой злобы. Правда, я понимала, что Булгаков смотрел на ситуацию изнутри, а я – через 60 лет оглядываюсь назад. Для меня «Собачье сердце» – это что-то другое. Это трагическая и саркастическая повесть о наших родителях.

В общем, Шурик начал писать инсценировку.

Вокруг бурлит уже наша странная перестройка, что-то мелькает за окнами театра, Шурик пишет, а я продолжаю смотреть спектакли. Напряжение в театре растёт.

...Меня многие потом спрашивали, как я все это пережила: объявление голодовок, собрания труппы, критические высказывания, протесты, войны. «Как вы могли в это время репетировать?!» А я отвечала: «Репетировала удивительно легко». В меня ничего не попадало. У меня и мысли не было никого «захватывать», «покорять», воцариться тут навечно. Если нет, то нет, всем привет, я пошла, а сюда – ненадолго. Ну, ненадолго я сюда! Я не собиралась делать никаких революций, я хотела попытаться сделать дело. Нормальное.

Кама. А еще про Гету говорили, что «это та самая цыганка, что была любовницей нового директора». Оказывается, еще до МДТЗК и до МТЮЗа он успел поработать и в театре «Ромэн».

Гета. Когда Шурик написал инсценировку «Собачьего сердца», ко мне явился секретарь партийной организации театра, наш артист Ушаков, который и потом, будучи депутатом Моссовета, сильно мешал мне работать, и сейчас, говорят, какая-то шишка. Он пришел и сказал, что я должна передать пьесу в партбюро, которое собирается с ней ознакомиться. На это я ему ответила, что буду читать



пьесу на труппе, и у партбюро, как у всех простых смертных, будет возможность с ней ознакомиться и высказаться. Но «право первой ночи» в данном вопросе принадлежит только артистам. Это тоже не добавило никому успокоения, а только подогрело предвоенную обстановку.

РАБОТА «ДУРИКОМ»

16 августа 2007 года. На даче

Гета. У нас был безумно тяжелый застольный период. Я же говорила, что у меня вначале с артистами – полный развал. Я дуриком работаю: чтобы их раскрепостить, стараюсь сначала раскрыть всех. А Валера Володин⁴² репетировал очень закрыто. Когда спектакль уже был сделан, и прошло время, я от него самого узнала, что он был уверен: я его назначила на роль, чтобы потом уволить, доказав его несостоятельность. Вот такие

Г. Яновская
с молодежью. МТЮЗ

⁴² Володин Валерий Павлович (р. 1943) – актер театра и кино; у Г. Яновской сыграл в спектакле «Собачье сердце» (профессор Преображенский)

Pro настоящее

сложные игры проигрывают иногда в своих головах артисты. Я даю артисту главную роль, бьюсь с ним два месяца, а он думает, что я хочу его уволить. Вот это и есть театр.

Параллельно идут войны, создаются «антиправительственные группировки». У меня в спектакле заняты люди из разных группировок. Например, один из артистов, который играл у меня репортера, сказал как-то на репетиции, глядя мне в глаза: «Партбюро руководило, руководит и будет руководить этим театром». Но я и с ним продолжала репетировать. Искренне абсолютно.

Я попросила своих помощников и болельщиков ничего, что будут обо мне или о моих репетициях говорить в театре, мне не пересказывать. Даже не потому, что я против наушничанья, посплетничать в театре иногда интересно. Просто это помешает мне работать.

Мы репетировали. А в театре шли войны. Приходили и уходили какие-то комиссии. Но я была абсолютно спокойна. Я работала. Это был такой затхлый театр, со сцены несло такой мертвечиной, за исключением отдельных секунд живого искусства. Слава Платонов⁴³, например, будучи уже не мальчиком, замечательно играл подростка в спектакле «Остановите Малахова!». А я сидела в зале и думала: надо бы беречь этот спектакль, пока хоть один артист в нем так играет. И, когда Люся Ларионова⁴⁴ говорила про ноги, я понимала, что это театр. Все остальное – нечеловеческая скука и мертвечина. Идет, например, «Рюи Блаз», в грандиозных, между прочим, декорациях Бархина, а я сижу в пятом ряду и ни

чего не понимаю. Что происходит на сцене? О чем идет речь? Я сюжета понять не могу! Хотя обычно улавливаю его мгновенно даже в самом плохом спектакле. Однажды в этом самом «Рюи Блазе» артисты посреди действия сами ушли со сцены, потому что зал громко переговаривался и стрелял в артистов из резинок. «Пойдем отсюда?» – сказал один артист. «А пойдем». И они ушли.

Вызвав ненависть всей труппы, я удалила из зала педагогическую часть. Потому что она с залом боролась, почти дралась. Даже во время действия кого-то усмирляла, кого-то выгоняла, а кого-то, наоборот, не выпускала из зала, приговаривая: «Ты у меня будешь смотреть спектакль!». Я сказала труппе, что артист – единственный человек, который имеет право общаться с залом посредством пьесы и роли. Я собрала работников театра и объяснила им, что, если они работают в этом театре и согласны в нем работать, они не имеют права кричать на зрителя. В этот театр ходит именно такой зритель. И они не имеют права – дергать его за руку, делать ему замечание, обращаться с ним, как с преступником. Это наш зритель, и они его обслуживают. Проверяют билеты, продают программки, показывают, куда сесть, и все. А кричать... Представьте себе, что было бы, если бы это был взрослый зритель? А у нас на нашего зрителя орали в зале и в фойе нечеловеческими голосами. Две алкоголички руководили одна костюмерным цехом, а другая – реквизиторским. Свет горел, как в сельском клубе, светил на порталы, засвечивал все. В общем, полный разгул.

⁴³ Платонов Вячеслав Николаевич (р. 1947) – актер МТЮЗа с 1967 г. заслуженный артист России; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Good-bye, Amerika!!!», «Оловянные кольца» (доктор Лечиболь), «Иванов и другие» (Лебедев), у К. Гинкаса – в спектаклях «Пушкин. Дуэль. Смерть» (Нащокин), «Счастливым принц» (Мэр) и др.

⁴⁴ Ларионова Людмила Семеновна (1945–2009) – актриса МТЮЗа, заслуженная артистка России; у Г. Яновской сыграла в спектаклях «Свидетель обвинения», «Иванов и другие», «Собачье сердце», у К. Гинкаса – в спектакле «Казнь декабристов».

Памяти Наташи Казьминой

Я ХОТЕЛА УСЛЫШАТЬ ЖИВЫЕ ГОЛОСА

15 сентября 2007 года. Дома

Гета. Но меня больше всего интересовали зрители, и я хотела услышать их живые голоса. Поэтому я предложила педагогической части собрать в театре молодежь. Сначала эти сборища никак не назывались: ребят просто приглашали в ТЮЗ к определенному часу. Мы напечатали билетки, а на них написали: «Нужен ли вам театр? И если нужен, то какой?» Распространили билетки сами, по своим каналам, кто через детей, кто через знакомых. Пришли студенты-первокурсники, старшеклассники, весь Данькин⁴⁵ класс явился во главе с Дуней Смирновой⁴⁶ и Валерой Панюшкиным⁴⁷. Чудные ребята!

Эти первые наши беседы были потрясающими. Свободные, умные, открытые дети битком набивались в репетиционный зал каждую неделю и говорили о том, что их действительно волнует. Туда невозможно было пробиться, там дышать было нечем. А потом к нам повалили и взрослые. Помню, приходил Щекочихин⁴⁸ и однажды даже меня остановил, когда я одну слишком острую тему хотела им объявить.

Первое, что сказали эти молодые, что театр ни в коем случае не должен называться ТЮЗом, что ни один из них по своей воле в ТЮЗ не пойдет.

Кама. И это понятно. Никто не хочет считать себя маленьким и ходить туда, куда ему велят. Те, кому девять лет, считают, что «юный зритель» – это семилетний, те, кому двенадцать, считают, что это девятилетние и т.д. Никто не пойдет туда сам, его могут только притащить за руку. Девятиклассники

сказали, что лучше пойдут в любой другой театр, но только не в ТЮЗ. Это название не престижно. Это неприлично, это унижает.

Гета. «А какие темы вас интересуют?» – спросила тогда я. Они назвали три: жизнь, смерть и совокупление (не любовь, а именно совокупление, я точно помню). Больше ничего. Вдруг после парочки таких встреч в репзале появились магнитофоны. Что такое? Оказывается, то ли наше партбюро, то ли еще кто-то позвонил в КГБ и сообщили: «Яновская устраивает в театре антисоветские сборища». И тут же появился куратор из КГБ, и врубились магнитофоны. Тогда я вывела всех из репзала и рассадила в фойе, где магнитофон не включить. Куратор пришел ко мне чистить мозги. Но это было уже немножко другое, не совсем советское время. И что мне могли сделать? Я же сказала себе, что пришла сюда не навечно? Не навсегда. Я от них не завишу, я у них ничего не просила. Я прожила свою жизнь так, как я ее прожила, поэтому в любой момент могу повернуться и уйти. И потом, казалось, что в тот момент уже не сажали. Может, казалось. Нет, правда, не сажали...

Кстати, после этих встреч наш куратор из КГБ защитил на нас диссертацию.

«ТЮЗОВКИ»

15 сентября 2007 года. Дома

Гета. А народ на эти встречи все прибывал. Мы уже не помещались в фойе. Как быть? Взрослым деваться было некуда. В большой зал же людей не посадишь? Это же не собрание? Однажды я предложила молодым штурмовые игры по поводу театра: делимся на несколько групп, каждая разрабатывает свой

⁴⁵ Гинкас Даниил Камович (р. 1969) – сын К. Гинкаса и Г. Яновской, писатель, драматург; псевдоним – Даниил Гинк.

⁴⁶ Смирнова Дуня (Авдотья Андреевна) (р. 1969) – сценарист, режиссер, телеведущая.

⁴⁷ Панюшкин Валерий Валерьевич (р. 1969) – журналист, работал обозревателем в газетах «Коммерсант», «Ведомости»; лауреат премии «Золотое перо России», автор нескольких книг.

⁴⁸ Щекочихин Юрий Петрович (1950–2003) – журналист и писатель; работал в «Литературной газете», «Новой газете», «Комсомольской правде», занимался расследовательской и политической журналистикой.

Pro настоящее

тип театра, как она его себе представляет, со своим репертуаром, с размером зала – все от начала до конца. Придумывайте. Ну, один-то театр я запомнила точно, потому что он был конфликтен тому, в котором они находились. Они называли его «Театр для пенсионеров», где на входе обязательно стоит врач с аппаратом для измерения давления, выдаются продуктовые пайки, идет пьеса «Беспокойная старость» и т.д. И это выглядело тогда резко конфликтно по отношению к ТЮЗу, в который их загоняли всю их сознательную школьную жизнь, как в резервацию. Вот они и предложили театр как резервацию для другой группы населения.

Однажды, когда в Москве появились «люберы» (помните, такая молодежная шовинистическая бандитская группа?), и наши дети готовы были ехать с ними разбираться, я решила сначала предложить эту тему на обсуждение. Но меня, слава богу, Щекочихин остановил: «Что ты делаешь! Ты же их подставишь. Они же умственные дети». Но кто-то из них в Люберцы все-таки съездил.

Еще они очень протестовали против старших, жаловались на родителей – то не разрешают, это подавляют. Как-то, когда нас, взрослых, оставалось человек десять, остальные уже схлынули, я спросила их: «Представьте себе, вот все мы, тут сидящие взрослые, вдруг встаем и выходим, и вы остаетесь одни. Вам будет без нас интересно?» Молчание. Долгое. «Нет». «Почему? Зачем мы вам здесь? Мы же лишены права голоса. Мы только иногда высказываемся». Дуня Смирнова тогда сказала: «Мы редко так разговариваем со старшими. Мы через вас так разговариваем

со своими родителями». На этих встречах решались для них очень серьезные вопросы.

А потом мы предложили им придумать для нашего клуба какое-то название. Услышав слово «клуб», они взвились до потолка. А это все неглупые ребята были, хотя никто их специально не подбирал. Мы принимали всех, а не лучших или самых умных. А может, они все тогда такие были? Очень чувствовали фальшь того, что тогда происходило, видели пену. При том что сами молодые часто очень любят пену. Но они это чувствовали. Слово «клуб» раздражало их своей пристегнутостью к старым временам. Так мы тогда ни до чего и не договорились. Я предложила им подумать и позвонить. И продиктовала номер телефона нашей литчасти – 291–41–65. А пока его повторяли на все лады, мне вдруг пришла в голову мысль, а не соединить ли этот номер со словом «клуб». Пусть будет «Клуб 291–41–65». Нет. И что-то они говорили между собой: «Тусовка, тусовка», а потом вдруг кто-то выкрикнул: «Тюзовка!». «Ну, вы же так презираете название этого театра», – не преминула укунить их я. Нет, все, пусть будет так. И столько лет это было так. Не мы это выдумали.

Куратор из КГБ оказался довольно молодым и даже остроумным малым. Он мне тоже однажды предложил: «А что, если провести ваше следующее заседание в помещении, где нет стульев? Дети сядут на пол, а взрослые сразу уйдут». «А я что буду делать?» – разозлилась я. Хотя в то время я еще спокойно садилась на пол.

Когда я стала активно репетировать и поручила своим помощникам придумывать вместо меня темы для

Памяти Наташи Казьминой



этих тюзовок, все и рассыпалось. Театр – дело такое, тут надо самому за все отвечать и все проверять, главному режиссеру. Я не умела, а надо всегда уметь сбивать хорошую команду. Когда я переставала что-то делать сама, все прекращалось. Однажды я решила собрать в театре рокеров и панков. Щекочихин тогда много о них писал. И я пришла к Юре с этим предложением, на что он мне сказал: «А ты готова к тому, что они придут к тебе с травкой, бутылками, матом? Обязательно будут тебя провоцировать, шокировать, пускать дым тебе в лицо. Ты к этому готова?» «Я? – я сильно задумалась и сказала: Нет, пока нет». «Тогда лучше их не зови». Я вообще-то ко многому была готова, но я в это время репетировала «Собаку» («Собачье сердце»), на меня стучали в КГБ, и у меня в театре шла война... А тут еще упираться глазами в телевизор, а там все эти съезды показывают, почище любого спектакля. Какие-то новые люди постоянно проклевываются, и оказывается, что вас, так похоже думающих, не десять человек на кухне, как раньше, а много, довольно приличный кусочек страны. Меня тогда потрясло, что люди из каких-то провинциальных городов, про которые я даже и не слышала, оказываются, умеют говорить, думать, спорить, отстаивать свое мнение... По телевидению ведь раньше шло такое, что казалось: страна не умеет ничего – ни говорить, ни думать. Это потрясло сильно: и эти тюзовки, и первые живые голоса в моем ТЮЗе.

Шли репетиции «Собаки», войны, тюзовки, одни артисты объявляли голодовку, другие отказывались получать зарплату, пока меня не выгонят из театра. И это все шло в параллель.

А тут еще Толя Смелянский мне

говорит: «Гета, по отношению к культуре ты совершаешь страшный поступок. Ставить “Собачье сердце” в МТЮЗе?! Это, мягко говоря, несерьезно». Выходило, что я, поставив этот спектакль в МТЮЗе, настолько отвратительном театре, что в нем и приличных артистов не найти, еще раз «закрою» Булгакова. Дескать, этот уникальный материал, который только-только приходит к читателю, подвергать такому риску нельзя. Вот так.

«СОБАЧЬЕ СЕРДЦЕ». ПАРТОРГИ

16 августа 2007 года. На даче

Гета. Мы знакомились и узнавали друг друга в процессе работы. Я ведь с ними репетировала и не вела посторонних разговоров. И в этот момент у нас сбили корейский самолет, и разразился мировой скандал. На сцене тогда оказались Преображенский, Шариков и Борменталь – Володин, Долгоруков⁴⁹ и еще Платонов. А Саша Великовский, образованный интеллигентный мальчик, сын Самария Великовского, замечательного шестидесятника⁵⁰, как бы мне ассистировал в зале. И, когда возникла потребность какого-то сравнения, он вдруг вклинился и сказал: «Ну, вот как с южнокорейским самолетом». «А что с самолетом?» – спрашивают они. «Ну, который сбили». «Ну и правильно, что сбили». Я опешила: передо мной стояли два бывших парторга театра, и третий, тоже коммунист, и объясняли мне, что все правильно. И у меня случился срыв. Я начинаю орать: «Из-за политических интриг убили несколько сот неповинных людей! Понятно?! Лю-дей! Если вы этого, как люди, не чувствуете, то как артисты, понимаете, АРТИСТЫ, обяза-

⁴⁹ Долгоруков Владислав Александрович (р. 1947) – актер МТЮЗа с 1970 г., заслуженный артист России; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Собачье сердце» (доктор Борменталь), «Трамвай “Желание”» (доктор).

⁵⁰ Великовский Александр Самариевич (р. 1955) – актер, режиссер. Живет во Франции; Великовский Самарий Израилевич (1931–1990) – литературовед, культуролог, доктор филологических наук.

Pro настоящее

ны!». Проорав так несколько минут и высказав им многое из того, что я о них подумала, я возвращаюсь на свое место, тут что-то вспоминаю, поворачиваюсь к сцене договорить... а они трое стоят там, пожимая плечами и разводя руками: и чего она кричала? о чем шла речь? что случилось-то!? чего она так расстроилась? И так тоже было...

Еще в застольный период я допрашивала артистов: «Какой самый страшный поступок совершил Шариков, став человеком?» Они мне честно перечисляли: украл 10 червонцев, женился на барышне, скрыл, что он собака, хотел изнасиловать Зину... Тут я не выдержала: «Ребята! Ну, напился, был не в себе, понять как-то можно. А что еще?». И ни один человек из сидевших напротив меня двадцати молодых

артистов не сказал, что самый гадкий поступок Шарикова – это донос на Преображенского. Сидели мы в малом репетиционном зале за длинным столом, и я им объясняла, что нет ничего страшнее доноса – на создателя, на учителя, на отца. После чего я решила переделывать инсценировку. У Шурика Червинского этот поступок Шарикова не был последним, стоял в общем ряду. Но я решила, что донос должен быть последним проступком Шарикова, после которого его и будут убивать. Когда я думаю о преступлениях советской власти, я, в том числе, вспоминаю и эту свою репетицию, когда ни один из людей, занимающихся актерской профессией, имеющей все-таки прямое отношение к человеческой душе и нравственности, ни один не



А. Вдовин – Шариков.
«Собачье сердце»,
МТЮЗ. 1987

Сцена из спектакля
«Собачье сердце»



Памяти Наташи Казьминой



сказал, что донос – это мерзость. И даже не воспринял письмо Шарикова по поводу Преображенского, как донос...

И, тем не менее, репетиции шли в атмосфере невероятной любви. Чем дальше, тем больше в нас возникало чувство друженности. Было мое счастливое изумление, когда я видела, как артисты выполняли и то, и другое, и третье мое задание. Было их изумление, когда они с моей помощью вспоминали, что сцена может открываться не просто снаружи, а оказывается, что там внутри есть что-то другое. Март, апрель, май, последние месяцы мы репетировали упоенно. И готовы были выйти на генеральный прогон к 23 мая. Я ощущала в душе невероятный покой. Может быть, потому, что, как я это называла, постоянно держалась за ручку двери: если что не так, я уйду, я здесь не живу, я никому не клялась в верности до гроба. На мне нет ошейника, который Шарик из «Собачьего сердца» восторженно воспринял, как знак «навсегда».

ВСЕЛЕНСКИЙ ПОТОП

15 августа 2007 года. На даче

Гета. Когда 23-го мая мы сделали прогон, люди к нам пришли с книжками. Именно в этот день вышел номер журнала, где было напечатано «Собачьё сердце». Тогда три театра заявили о своем желании его поставить – мы, Сандро Товстоногов и еще кто-то.

Помню полный зал народу, критики, Смелянский, предупреждавший меня о политической ошибке, в том числе, начальники, «приемщики» спектакля. После спектакля критики поднимаются ко мне в кабинет, а начальники собираются уходить. Так принято. Они долж-

ны «подумать», точнее, соотнести свои впечатления с партийным начальством. И в эту самую секунду начинается невероятная гроза, страшный ливень, стеной. В моем кабинете были открыты окна, и дождь заливал в комнату. В общем, путь к отступлению начальникам был отрезан. Тогда еще не все из них ездили на автомобилях.

И вот за окном вселенский потоп, молнии, грохочет гром, а ко мне в кабинет набились, стоят плечом к плечу, потому что сесть просто негде, вперемешку критики и начальники. У начальников же обычно как было? «Мы обменяемся мнениями, а через три дня сообщим вам свое решение». А тут никакого обмена, на дворе – пятница, завтра выходной, и ливень стеной. И критики начинают обмениваться впечатлениями, в общем, обсуждают спектакль, говорят замечательные слова мне, артистам. Мнение – единодушно восторженное. А начальники вынуждены стоять и это слушать. Без четверти час, когда еще можно успеть на метро, ливень так же резко прекращается, как начался. Это можно проверить по метеосводкам. И начальники побежали.

На следующий день была суббота, шел худсовет, который меня славословил, уж не знаю, какими словами. За время репетиций «Собачьёго сердца» я уже была назначена главным режиссером, но этого даже не заметила. И вот я сижу на худсовете, слушаю их, и у меня нет никакого ощущения счастья. Не знаю, что во мне тогда говорило, не думаю, что скромность, скорее знание жизни. На душе было очень тяжелое чувство и только одна мысль: кто из них, сегодня славословящих, завтра первым бросит в

меня камень? Что так будет, я даже не сомневалась. Потому что я не смогу дарить им оглушительные победы всегда, а в ту секунду, когда я ее не принесу, или окажется, что я устала или не так талантлива, как сосед, они в меня и бросят булыжник. Кто первый? Я думала только об этом.

Вот почему я себя не люблю. Вместо того, чтобы быть счастливой в тот момент, когда все тебе говорят комплименты и говорят от души, не формально, не банально, я сижу, съезжившись, уже ощущая тяжесть того камня, который в меня еще не бросили, но запустят, и думаю: кто первый? Это довольно тяжело.

Тут раздается звонок. Это Олег Ефремов, который рассказывает мне, что во вторник у нас первый съезд Союза театральных деятелей, вновь организованного вместо ВТО, и просит сыграть для них «Собачье сердце». Я ему объясняю, что я бы с радостью, но спектакль у меня еще не принят, и я не имею права этого делать. «Ну, это я беру на себя», – говорит он. Так, сообщая я, но у меня в афише в этот день стоит другой спектакль, поэтому я предлагаю Ефремову начать спектакль в 8 часов. Во вторник у нас шел спектакль «Остановите Малахова!». В 7 часов мы вернули зрителям деньги за билеты, а в 8 начали «Собачье сердце» для первого съезда СТД. Ефремов позвонил начальникам, они уже были запуганы, и я тут же получила справку о приеме спектакля.

— **Ефремов уже видел спектакль?**

Гета. Тогда еще нет, но слышал. Весть по Москве разнеслась мгновенно. Я помню тот съездовский зал, в котором сидело столько зна-

менитых и прекрасных людей. Все это как-то даже оглушило ТЮЗ, который еще за день до этого жил тихой провинциальной жизнью посреди Москвы. У актеров случилось помутнение рассудка, шок.

ОБО МНЕ, СЧАСТЛИВОЙ ДУРЕ, И О ДРУГИХ ДУРАКАХ

Гета. ...Спектакль имел невиданный успех. В том числе, и официальный. Я, как идиотка, никак этим не воспользовалась. Не сменила название театра, хотя все были готовы сделать это. Уже в тот знаменитый вечер, когда принимали спектакль, сопровождаемый громами и молниями, кто-то из наших друзей предлагал переименовать театр. Но я легкомысленно решила – потом.

— **Какие предлагались названия? Это же интересно.**

Гета. Да самые разнообразные. Были и очень остроумные. Я, честно говоря, и квартиру тогда могла поменять на лучшую, но и об этом как-то, знаете, не подумала.

Дальше (смеется) вышло, как в анекдоте про «елки». Нам сообщили, что будет Мюнхенский фестиваль русского театра, его дирекция узнала о нашем спектакле, и кто-то приедет в начале июля, чтобы его посмотреть. А театр с 30 июня – в отпуске. Собрала я участников спектакля (они часто вспоминают эту историю) и сказала им, что надо держаться. Они заныли: «Ну, как так, мы же едем по стране с концертами халтурить»... Так мы тогда ничего немцам и не показали. Они, надо сказать, не обиделись. Возможно, слишком много слухов было о нашем спектакле. Приехали еще раз осенью. И взяли спектакль. «Собака» с триумфом венчала первый перестроечный фестиваль на Западе.



Г. Яновская смотрит прогон своего спектакля

Памяти Наташи Казьминой



— **Когда на театральном фестивале в Мюнхене Яновскую спросили, что такое перестройка, она сказала: «Это я. Посмотрите на меня. У меня сплошные недостатки: я женщина, я еврейка, я никогда не состояла в коммунистической партии – и вот я главный режиссер театра».**

Кама. А дальше надо бы рассказать о многолетнем небывалом успехе спектакля. О том, кто на него приходил: о Сахарове, Ельцине, о Плисецкой, об Окуджаве... Об иностранцах всякого рода и племени: французах, немцах, турках, бельгийцах, швейцарцах, об актрисе Ванессе Рейдгрейв, наконец о Питере Бруке. Откуда-то узнав о «Собачем сердце» Яновской, он прислал нам телеграмму с просьбой оставить ему два билета на ближайший спектакль и спросил, не согласится ли г-жа Яновская отужинать с ним и его женой после спектакля в ресторане. Обязательно надо рассказать о том, что он говорил артистам после спектакля. Что вообще случилось с артистами замызанного МТЮЗа, которые вдруг стали знамениты, начали выезжать за границу (это же еще советское время!) и иметь там колоссальный успех. Об их чувствах, о неверии в чудо, неожиданно происшедшее с ними. О слезах нашего артиста Коли Денисова, после первой поездки за границу почувствовавшего себя человеком, о вечных посиделках в кабинете у Геты, об острых дискуссиях после спектакля. О стремлении артистов участвовать в демонстрациях перестроечного времени, о первой предвыборной компании Ельцина, которая вопреки гэбэшным предупреждениям проходила именно в МТЮЗе. О поездке «Собаки» в

Израиль, с которым у СССР тогда не было дипломатических отношений, и о неожиданном крещении в Святой земле ряда наших артистов. О поездке в Турцию, куда советскому человеку тогда не было хода, потому что турки перебили всех своих коммунистов. А еще театр побывал в Швейцарии, Германии, Бельгии, Франции. И не раз... Можно было бы рассказать и о том, как спектакль «Собачее сердце» стал умирать, когда артисты перестали воспринимать происшедшую с ними перемену, как чудо, когда успокоились, стали полагать, что все, что происходит, это естественно, потому что они такие замечательные артисты...

Гета. На следующий год я собралась делать «Соловья» Андерсена и снова попросила Шурика Червинского за лето написать пьесу. Жаль, не записала тогда наш с ним долгий и принципиальный спор о том, а что же, собственно, такое этот «соловей»? Как его показать в спектакле? Это «искусство» или это «носитель искусства»?

Это был спор не одного часа и не одного дня. Я настаивала, что соловей – «носитель»: он может быть грязный, пьяный, заикающийся, любой, но он создает искусство. А как показать само искусство – это для меня абстракция. Что это такое? Танцующий луч света? Изумительная девочка на пуантах? Или, может быть, потрясающее пение? Как это сделать в театре?

В итоге я настояла на своем и поставила спектакль о том, что такое быть носителем искусства и чего это стоит.

17 августа 2007 года. На даче

Кама. Нет, я вам должен отдельно рассказать, что такое «инфаркт».

Закупоривается важный сосуд, и кровь перестает поступать к сердцу. А сердце – это мышца, и она от этого начинает атрофироваться. Сосуды должны питать мышцу, гонять по сердцу кровь, а то место, которое сосуд не питает, омертвевает. Четыре закупоренных сосуда – и это уже обширный инфаркт. У меня и было четыре закупоренных сосуда, а сейчас – четыре шунта. Пятый сосуд тоже был закупорен, но оказался не существенен, поэтому им никто и не занимался. Четыре закупорки – это значит, что большая часть сердца омертвела, но какая-то часть еще фурыкает, и дело врачей – там, где опасно, вставить эти самые шунты, т.е. новые искусственные сосуды, чтобы сердце снова заработало.

Еще до первой операции врач мне сказал: «Теперь вам необходимо понять, что вы до конца жизни больной человек. Вы уже не тот, каким были прежде». Я этого не понимал. Отказывался понимать. Я же хорошо себя чувствую?! Но, оказывается, после инфаркта часть сердца так и остается омертвелой и не фурыкает, поэтому я теперь задыхаюсь, быстрее устаю и уже не так быстро бегаю.

Я помню, как мой папа с инфарктом два месяца лежал в постели без движения, но без операции. Сейчас все по-другому.

Шунтирование после первого инфаркта мне делали в Хельсинки. Что это такое? Вам распиливают грудную клетку, вынимают сердце, кладут рядом (с ума сойти!), а вас пока присоединяют к сердцу искусственному. Потом распарывают вам ногу, вырезают оттуда часть кровеносного сосуда, режут на четыре части и прифигачивают вместо засорившихся сердечных



сосудов. Потом ваше сердце укладывают назад, грудную клетку зашивают, а на ногу ставят тридцать четыре металлические скобки. Все это – под общим наркозом. Ты ничего не знаешь, не слышишь, что с тобой происходит, не уверен, что проснешься...

Спустя какое-то время слышишь какое-то урчание, чьи-то разговоры и чувствуешь потрясающий кайф. Понимаешь, что ты в Хельсинки и говоришь на чистом английском языке: «Wonderfull feeling!». К тебе наклоняются медсестры. Потрясающие! Что-то говорят. И ты их понимаешь! Тебе кажется, что они тебя любят, как никто никого никогда, и вообще они существуют только ради тебя. Ты читаешь невероятную нежность в их словах и взглядах, думаешь, что более счастливого момента в твоей жизни не было, и погружаешься в сладкую дрему. Еще проходит время. И тебя поднимают на ноги, и ставят столбом – не знаю, почему. Может быть, потому, что тебе просто надо помочиться? Не знаю. И ты делаешь это сам, и видишь других

Сцена из спектакля
«Соловей», МТЮЗ. 1988

Памяти Наташи Казьминой

людей после операции и думаешь: они лежат, а я уже могу стоять. Потом вдруг оказывается, что Гету пустили в реанимацию. И она приходит и садится на стульчик рядом с кроватью... Только почему-то она в зимней шубе и сапогах. И у нее такое странное лицо. Ты осознаешь, что с тобой недавно сделали, и это – поражает твоё воображение. Это чудо, но его совершил человек. День спустя тебя везут в палату. Ты лежишь в полудреме, уже не в кайфе, и ждешь, когда начнутся боли. Но ничего не болит. «Наверное, потому, – думаешь ты, – что наркоз еще не отошел». Странно, но боль так и не приходит.

На следующий день является сестра. Она будто родилась для того, чтобы заниматься только мной, при виде меня сияет так, словно счастливее ее нет человека на свете. «Давайте подниматься», – говорит она, помогает мне сесть, поднимает и ведет в душ мыться. И это на второй день! Я сам (сам!) проделываю три-четыре шага! Еще недавно я двигаться не мог! Меня ставят под душ, сестра отклеивает у меня на груди красиво наклеенный пластырь, там рубец, но это меня не пугает. Она включает душ, начинает намыливать меня, но не мылом, а какой-то приятно пахнущей жидкостью и мочалочкой моет мой рубец. Я стою, меня поливают теплой водой, и ничего не болит. А прошел всего день после операции. Только день прошел после того, как меня распиливали. Я нормальный, здоровый человек! Она приводит меня в постель и объясняет, что завтра я буду делать это сам. Раз в день. Я – балдею. Как? Я что, действительно, нормальный человек, что ли? На следующий день все эти манипуляции с мочалкой я проделываю

собственноручно, Гета хочет мне помочь, но я ее гоню. На третий день мне говорят: «Если хотите, можете выйти в коридор погулять». Я выхожу. Гуляю. Как нормальный человек. Живой человек. Каждый вечер сестра спрашивает: «Коньяку принести?». Несите! Приносит 100 грамм. «Еще хотите?» Нет, хватит. Дальше я наглею, без спросу надеваю свою одежду, которая висит в шкафу тут же в палате, и выхожу во двор. Зима, Хельсинки, градусов 20 мороза. Я гуляю по двору и фонарю от всего этого. На пятый день мы с Гетой идем в театр! А это примерно в километре от больницы. Заходим в театр, где я несколько месяцев назад поставил «Макбета». Со мной здороваются охрана, все милы, все знают друг друга. Я иду в кафе, появляется кто-то из моих артистов. «Привет, Кама! Как ты себя чувствуешь? Говорят, тебе должны делать операцию?» Уже сделали! Они не понимают. Мы с Гетой выходим из театра, идем назад. Решаем зайти в магазин, как нормальные люди, купить какой-то ерунды. И вдруг... я чувствую, что левая рука у меня немеет. Я пугаюсь. Мы, конечно, обнаглели. И сравнительно быстрым шагом я, инфарктник с четырьмя шунтами в сердце, почти бегу назад. Прихожу, кидаюсь к сестре – так, мол, и так. «Суньте руку под горячую воду», – говорит она спокойно. Я сую, и все проходит. Просто сердце еще не в состоянии полностью гнать кровь...

На седьмой день меня выписывают. Я спрашиваю у врача, как мне лучше ехать домой, поездом или самолетом? «Как вам удобно». Неужели и самолетом можно? Смотрит непонимающе. Прощаясь, серьезно говорит: «Только на лыжи становитесь не сразу».



После инфаркта у меня, конечно же, были и другого сорта проявления: я, кажется, обижал Гету, и довольно резко. Но главное воспоминание – ощущение эйфории и счастья. Боль так и не пришла. Это тоже искусство – рассчитать наркоз так, чтобы боль не вернулась...

О НАДВИГАЮЩЕЙСЯ ПУСТОТЕ

17 августа 2007 года. На даче

— **Старость и возраст в искусстве – понятия идентичные?**

Кама. Нет, это может совсем не совпадать. Я часто вспоминаю (а в последнее время постоянно) фразу, которую прочел когда-то у Товстоногова. Это случилось, когда я еще только мечтал к нему поступить. Читал все подряд, а эту фразу даже выписал в тетрадку. «Дело в том, что талант усыхает», – написал Товстоногов. Ни начала фразы, ни конца фразы не помню, не записал, а вот это меня потрясло. Товстоногову к тому времени было лет сорок. И сейчас я понимаю, что это правда. У каждого творческого

человека есть пики, а есть спады. Это нормально для живого организма. А талантливый организм – это тот же живой организм, только у этого организма к тому же еще и жизнь творческая. У кого-то бывает расцвет в юности, а у кого-то – в зрелости. Но наступает пора, когда что-то в живом организме истощается. Даже в творческом.

— **Речь же не о физических силах?!**

Кама. Речь, во-первых, о желаниях. Желания истощаются. Истощается любопытство к жизни. Иссякает желание испробовать себя. Или приходит насыщение. Возможности твои ограничены, а желания испробовать себя уже нет...

Гета. Азарта нет.

Кама. В определенном возрасте ты легко, не задумываясь, на что-то замахиваешься. Не удалось, нет? А я попробую снова. Опять не удалось? А я еще попробую. Я все-таки., а все-таки., а потом...

Гета. ...да ну вас, думаешь! Я это

Сцена из спектакля
«Макбет», Муниципальный театр, Хельсинки.
1997

Памяти Наташи Казьминой

уже делал. У меня это когда-то уже получалось...

Кама. ...я и так уже достаточно высоко прыгал. Еще раз прыгнуть? Да ну! Азарта нет...

— Но ведь есть люди разного темперамента. Ведь мы иногда говорим о старом человеке: «Какой у него интерес к жизни! Как он энергичен!»

Гета. Это же не значит, что все такие?

— Значит, это не связано с возрастом, а связано с типом человека?

Кама. Нет-нет, все-таки и с возрастом тоже.

Гета. Говорят, Лили Брик покончила с собой, потому что стала по ночам храпеть. Есть более романтическая версия – она покончила с собою потому, что стала беспомощна и в глазах Параджанова, в которого, как говорят, эта восьмидесятилетняя женщина была безумно влюблена, могла показаться недостаточно привлекательной...

Кама. Гета, мы говорим об участии таланта!

Гета. У Лили Брик тоже был талант, только женский. Почему вы оба считаете, что таланты бывают только «творческие»?!

Кама. Любопытство, впечатлительность (вернее, впечатляемость) с возрастом как-то притупляются. Вот, скажем, в нашей молодости... Пока мы никуда не ездили, нам показали зарубежный кинофильм, что-то из американской жизни, кусочек, и этого было достаточно, чтобы наше воображение бешено заработало. А потом я сам поехал в Америку – ох, как здорово! Во второй раз поехал – ну, да, хорошо. А в третий раз – только интересно. Потом я жил там подолгу и как-то ничего интересного не

замечал.

— Ну, можно же поехать не в Америку, если она перестала впечатлять?

Кама. В том-то и дело. Я в последнее время часто вспоминаю фразу «охота к перемене мест». Что это такое? Это попытка заполнить чем-то жизнь. Заполнить пустоту, или иначе – промежуток между сегодня и... очень неприятной перспективой. Возникает видимость цели...

— А может, цель действительно есть? Есть же люди, которые кардинально меняют свою жизнь? Ваш земляк, Римас Туминас, рассказывая мне про свой Малый театр в Вильнюсе, знаете, что сказал? «Самый счастливый период моей жизни – это когда у меня ничего не было». А знаете, когда он согласился возглавить Вахтанговский театр? Когда, сидя в темном зале своего вильнюсского театра, где шла монтировка декораций, представил себе, что когда-нибудь вот так же его монтировщики поставят здесь на сцене его гроб. Представил себе, что в его жизни уже ничего не будет. Все есть, театр есть, неожиданности не будет. Это был один из импульсов, который заставил его согласиться ехать в Москву. Ну, почему вы говорите о пустоте? А может быть, вдруг что-то впереди еще есть?

Кама. Не о пустоте, а о страхе пустоты: меня здесь и похоронят, и ничего больше не случится. Я знаю, что я умею. Артисты мои знают, что я умею. Зритель знает, чего от меня ждать. Никаких новых препятствий уже не будет, и поэтому «они» не заставят меня что-то делать. Поэтому Римас сам себе организует

новое препятствие. А вот Товстоногову, когда ему предложили поехать в Москву руководить МХАТом (он еще не сделал к тому времени своих «Мещан», но уже делал гениальные спектакли), он отказался! Я тогда, пацан, еще подумал: «Какой идиот! Почему не поехал?! Все у него здесь накатано, ну, будет он делать очень хорошие спектакли, но уже ничего нового не достигнет. Все! Он кончается. Он достиг здесь потолка». Товстоногов был на пике. В БДТ все было еще в порядке. И я считал, что, если он поедет во МХАТ, ему опять придется крутиться. Придется делать новую революцию. И, возможно, достичь нового уровня. А он, дурак, отказался...

— **А может быть, если бы он поехал во МХАТ, он не поставил бы там «Мещан», а в Москве вообще могло ничего не получиться.**

Кама. Да, конечно, не поставил бы. Я это теперь понимаю, потому что ему пришлось бы выгребать мхатовские авгиевы конюшни. Он потратил бы такое количество времени и сил на это, что...

Гета (вдруг). «Мещане» были поставлены раньше⁵¹. Когда мы учились.

Кама. Что?

Гета. «Мещане» были поставлены, когда мы учились. Т.е. когда Гогу позвали во МХАТ, «Мещане» уже были сделаны.

Кама. Нет. Не-ет!!!

Гета. То ли когда мы учились, то ли сразу после этого...

Кама. Не важно. Молодец Римас, что пробует. Хотя я, честно говоря, со страхом смотрю на него. Я старше и я другой, человечески и физически, и мне кажется, что это все авантюра.

— **А что плохого в аванюре,**

если речь не идет об ограблении банка? Занятие театром – тоже в своем роде авантюра. Есть немолодые люди, которые гордятся освоением компьютера, как подвигом. А другие – перешли с пишущей машинки на компьютер и не видят в этом ничего особенного... Между прочим, приход Геты в МТЮЗ тоже выглядел со стороны авантюрой. Яновская и театр юного зрителя – смешно.

Гета. Когда я шла в МТЮЗ, то отдавала себе отчет, куда я иду. Первое, что я сказала, это: «Ищите дураков». А второе: «Посылать живого режиссера в уже мертвый театр, значит, его убить».

— **Почему тогда согласились?**

Гета. Я же не пошла главным. Я просто пошла ставить «Собачье сердце». Шла, не думая, что останусь тут навсегда.

— **Даже если вы отдавали себе отчет, вы же не предполагали, что будут такие войны? Нет же?**

Гета. Нет. Я думала, что приду, и все будут счастливы. Тут много разных обстоятельств. То, что сказал Ростропович, когда ушел с дирижерства, мне очень понравилось. Мне понравилось объяснение, почему он ушел. Он сказал: «Я всех очень хорошо знал, всех и все знал наперед, поэтому и ушел».

Войны, препятствия, как ни странно, подстегивают: плевать, переживем, зато завтра вы будете счастливы. А когда все гладко, когда ты всех знаешь, когда все знают тебя, вы начинаете ходить по кругу, и возникает зависимость от людей. Ты оказываешься в плену связей и обязательств. Ты понимаешь, насколько актерские судьбы зависят от тебя, и это тебя мучает. Когда ты

⁵¹ «Мещане» были поставлены Г. Товстоноговым в 1966 г. К. Гинкас и Г. Яновская окончили ЛГИТМиК в 1967г.

Памяти Наташи Казьминой

не можешь дать им всем работу или видишь, что они не сохраняют форму и ты вынужден брать других, а не можешь брать, потому что любишь этих, к этим привык, вот она где – мука. Поэтому Римас правильно сказал. Он пришел в Вахтанговский театр свободным, он пришел на свободу, а в Вильнюсе, в своем Малом театре, он был как в тюрьме...

Кама. Я тебя очень понимаю.

Гета. Я раньше часто повторяла: «Я держусь за ручку двери и всегда могу уйти».

Кама. Три года она в ТЮЗе держалась за ручку двери...

Гета. Больше!

Кама. ...а потом вдруг поняла, что уже не держится...

Гета. ...что я уже тут живу. Нужно вот это не упускать – ощущение, что хоть завтра можешь отовсюду уйти.

— *Не пробовали из МТЮЗа уйти?*

Гета. Однажды пробовала. И даже почти ушла! Повернулась и с собрания ушла. Мне было так хорошо! Но недолго. Актеры пришли, сели напротив и смотрят мне в глаза.., и я осталась. Помню, Олег Косовненко⁵², ныне покойный (помните, в дикие 1990-е годы его в каких-то ужасных разборках убили?), сказал мне: «А мы опять у вас на шее!». Так весело сказал, радостно... Это счастье и это несчастье – иметь свой театр. Главное – не упустить момент, пока еще держишься за ручку двери. Сколько лет подряд мы с тобой, Кама, говорим об этом? Много-о-го. Очень много. Когда уж, пожалуй, поздно...

После премьеры «Собачьего сердца» артисты подарили мне серебряное украшение, ошейник, с надписью: «Ошейник – это значит



навсегда». Это была цитата из нашего спектакля.

А потом мы начали ставить «Соловья» Андерсена. И однажды (репетиция была трудной), когда мне показалось, что я наконец разобралась, кто же такой Соловей и как его играть, артисты вдруг говорят мне, что пора заканчивать репетицию, уже поздно. Тогда я сняла этот ошейник, с которым не расставалась даже ночью, и больше никогда его не надела. Никогда.

17 августа 2007 года. На даче

Кама. Йелль – это самый знаменитый и самый сильный университетский городок Америки. По его маленьким улочкам запросто гуляют нобелевские лауреаты. Мы играем двадцать пять «Скрипок Ротшильда» подряд. Залы битком набитые. Публика приехала из Нью-Йорка, Бостона, из соседней Канады и даже из дальнего Сиэтла. И это, слава Богу, не русскоязычный брайтон-бичевский зритель, которого я очень боялся. Но вот суббота и воскресенье, на нескольких автобусах съезжается

«Гамлет»,
Красноярский ТЮЗ.
1971

⁵² Косовненко Олег (1963–1993) – актер МТЮЗа; у Г. Яновской сыграл в спектаклях «Good-bye, Amerika!!!», «Соловей», «Иванов и другие», у К. Гинкаса – в спектакле «Играем "Преступление"».



именно он, русскоязычный зритель. Эти спектакли называются «матини». И по правилам американских театров этот зритель имеет право встретиться с создателями спектакля. А я ненавижу эти встречи со зрителями еще с советских времен. И, заранее ненавидя битком набитый «русский» зал, начинаю «вечер». Какие это были вопросы! Какие тонкие, умные, неожиданные это были вопросы! Я понял, что я встретился с «моим» зрителем, который еще в 1980-е годы уехал из СССР. Это была интеллигенция высшей пробы, любящая, взыскующая театр. Вдруг из зала голос: «А я видела вашего "Гамлета"⁵³ в Красноярске и "Сотворившую чудо"⁵⁴ Яновской тоже». Слезы. Под конец, естественно, раздаем автографы, подписываем их на чем попало. Вдруг какой-то человек говорит: «А вы заметили, на чем вы подписываете?». Я был уверен, что на программке «Скрипка Ротшильда». А это оказалась программка «Люди и мыши», нашего дипломного спектакля, поставленного Товстоноговым еще в 1966 году. Это значит, что человек, лет тридцать

назад, спешно, через известные чудовищные препятствия покидая СССР и беря с собой только самое ценное, взял программку и нашего дипломного спектакля. Видимо, театр в его жизни значил что-то большее, чем ковер или сервиз. И еще. Это значит, что из чудовищного далека он проследил биографию никому не известных двух студентов, Яновской и Гинкаса, и приехал в Йелль, чтобы увидеть, что они собой представляют сегодня. Ради таких минут ты готов перенести все то, что приходится переносить каждый день человеку, занимающемуся театром.

«Скрипка Ротшильда»,
МТЮЗ. 2004
Фото Г. Фильштинского

⁵³ «Гамлет» В. Шекспира. Красноярский ТЮЗ, 1971. Режиссер К. Гинкас, художник Э. Кочергин.

⁵⁴ «Сотворившая чудо» У. Гибсона. Красноярский ТЮЗ, 1970. Режиссер Г. Яновская, художник А. Коженкова.