

Илья СМЕРНОВ

МАСТЕР-КЛАСС ВИКТОРА РОЗОВА

РОЗОВ В.С. УДИВЛЕНИЕ ПЕРЕД ЖИЗНЬЮ. ВОСПОМИНАНИЯ

М.: АСТ, 2014

Уж как ругает уважаемый Алексей Битов современную драматургию¹, а мне на днях попалась замечательная пьеса, в которой на удивление точно и живо сформулированы главные проблемы человечества в XXI веке:

«Олег. Ты не прав! Жить ближе к природе – естественное состояние человека. Вот у нас, в Москве, все, решительно все, хотя бы на воскресенье, рвутся за город. Я уж не говорю о лете – все на дачу! Даже мы, хотя у нас дворик очень хороший. Люди построили для себя города с удивительной техникой и рвутся из них вон! Это какой-то парадокс!

Коля (оторвавшись от книги). Просто города еще не устроены как надо. Погоди, разовьется атомная техника, кибернетика – все будет построено на кнопках!

Олег. До чего же скучно жить будет! А я думаю так: города будут как огромные агрегаты, куда люди станут приезжать работать на несколько часов, а жить они будут проще и среди природы.

Коля. Мир принадлежит ученым, и мы его разделаем по своему вкусу. Тебе, так и быть, оставим три березки и лужайку с травкой-муравкой...»²

Примерно та же альтернатива рассматривается в последнем варианте глобального научного прогноза «Пределы роста»³. Или, если

попроще, в локальной московской дискуссии о том, что делать на месте снесенной гостиницы «Россия»: парк с обычными живыми деревьями или очередной «огромный агрегат на кнопках», имитирующий русскую природу⁴.

«Леночка. Мама, Федя действительно сейчас имеет много дополнительной работы, но нам надо купить и то, и другое, и третье... Мне самой его жаль, но это временно – когда мы заведем все...

Таня (Леночке). Ты никогда не заведешь все.

Леночка. Почему это?

Таня. Потому что ты – прорва!»

В шести строчках из пьесы – вся политэкономия т.н. «постиндустриального общества». А в центре событий, о которых нам рассказал драматург, – замечательный герой. Именно такой, благодаря которому молодой актер может в одночасье стать (и становится) народным любимцем. Причем образ этого героя далеко не прост, особенно в исторической перспективе:

«Геннадий. Вот помяни меня. И ты сейчас всякие высокие слова на ветер не бросай – потом самому стыдно будет. Вот встречу я тебя лет через двадцать, этакое толстого, с брюхом, разодетого, позовешь ты меня в гости, а дома у тебя всякого имущества!.. У!.. А я тебе скажу: “Олег, а помнишь,

¹ Битов. А. Эсхил, Шекспир и Паниковский // *Proscaenium*, 2013, № 3-4.

² Виктор Розов. В поисках радости <http://lib.ru/PKESY/ROZOW/radost.txt>

³ Д. Х. Медоуз, Й. Рандерс, Д.Л. Медоуз. Пределы роста – 30 лет спустя. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний. 2012.

⁴ «И названия подчеркнута нерусские...» Американец Джон Манн наблюдает, как Москва пытается стать Нью-Йорком. <http://gorod.afisha.ru/changes/i-nazvaniya-podcherknuto-nerusskie-dzhon-mann-o-beshenoy-lyubvi-moskvynyuuyorku/>

тогда?.." Неловко будет...
Хихикать начнешь! А?»

Превосходную современную пьесу «В поисках радости» написал Виктор Сергеевич Розов более полувека тому назад. Увы, мы беремся оценивать (и интерпретировать) ныне принадлежа обществу, в котором мировоззрение Леночки (той самой, что «никогда не заведет все») стало господствующим. Чтобы контраст между днем нынешним и днем минувшим не слишком резал глаз, культурологам с искусствоведами приходится прилагать некоторые усилия, ненавязчиво «низводя» тогдашнее искусство. Например, так:

«Потребности партийной пропаганды и пресс молодежи возрождают романтику «той единственной гражданской»...

Сыгранный Олегом Табаковым подросток шашкой деда-героя гражданской войны ... уничтожал мебель в родительской квартире, которая символизировала захламленность уютной жизни советского обывателя»⁵.

Вроде бы, и не придерешься: действительно, в родительской квартире происходили события. У человека, который плохо помнит (или вовсе не читал) пьесу может создаться впечатление, что драматург живописал в ней очередной «конфликт поколений» в духе «молодежной революции» 1968 года. Юный бездельник за что-то туманное мстит собственным родителям, то есть, по сути, бесится с жиру. Хотя в пьесе родители не имели отношения ни к какой к «захламленности» (а сама пьеса к «партийной пропаганде»), беда исходила от Леночки (жены брата), ее характеристика приведена выше, а за саблю герой схватился (со словами: «Они же



живые! ... Ты моих рыб!.. Из-за этого баракла!») после того, как милая родственница уничтожила его аквариумных рыбок.

Теперь от старой (хотя и очень современной) пьесы обратимся к свеженпечатанной книге. Настоящего Виктора Розова нам представил Российский Академический Молодежный театр, подготовивший к печати мемуарную книгу.

⁵Сальников В. Культурные войны в СССР: 60-е — борьба идей, вкусов, поведенческих моделей. // Искусство кино, 2004, № 5. <http://kinoart.ru/archive/2004/05/n5-article19>

Но начну я с конструктивной критики, чтобы не оставлять ее под занавес для запоминания по Штирлицу. Собственно, претензия к изданию одна – композиционная. Рассказ не выстроен в хронологической последовательности, сюжетная линия прерывается многочисленными «флэшбэками» (кажется, так кинематографисты называют прием, мешающий зрителям воспринимать их работу). Детство – война – впечатления уже знаменитого писателя об Америке и Франции – потом снова Россия «из Ветлуги в Кострому» глазами ребенка (с. 310). Значит, надо смириться с тем, что перед нами (согласно авторскому замыслу) не цельное произведение, некая суперпьеса про Розова на 600 с лишним страниц, а именно воспоминания во множественном числе, состоящие из очерков:

- о НЭПе (с. 311);
- об А.В. Эфросе (с. 468);
- о Е.А. Фурцевой (с. 425);
- о В.И. Качалове (с. 398);
- о домах-музеях (с. 352);
- о госпиталях (с. 33);
- о расизме (с. 578)

И даже о многострадальном нашем образовании (с. 451). «И дальтон-планом нас закаляли, и бригадным методом, и Советом школьной коммуны. На зависть и удивление современным школьникам поясню коротко. Дальтон-план – это когда ты сам выбираешь себе, в какой класс ты хочешь сегодня идти. Хочешь – физика, хочешь – обществоведение, хочешь – химия...» (с. 457) Как видите, то, что подается сегодня как болонская «инновация», успешно внедрялось 90 лет тому назад (а 80 лет назад было теми же советскими чиновниками отвергнуто за непригодностью).

Главная тема – конечно, театр, и эпилог озаглавлен «Чудо театра». Но искусство здесь не замкнуто на себе, оно неотделимо от жизни. А жизнь выдалась такая, что страданий (и мотивов для злости) в ней хватило бы на десятилетия. Первые воспоминания – «белогвардейский мятеж, организованный Савинковым», из сожженного дома пришлось бежать, в детстве «все время умирал от разных болезней», голод, «кору ели... из какой-то фантастической муки пекли пирожки с кишками», потом работал «на

фабрике в три смены» (с. 28 – 32), потом он нищий студент, и не в каком-то метафорическом смысле слова «нищета», а в самом буквальном, с ночевками на улице. Когда началась война, актер Театра Революции Розов добровольцем пошел на фронт, в печальной памяти Вяземском сражении получил тяжелое ранение, которое врачи признали смертельным, а он выжил, и вот

«выписываюсь из казанского госпиталя. Жара. А я не только в гимнастерке – в шинели. За плечами вещевой мешок, руки на костылях...» (с. 65)

Какому театру нужен теперь артист на костылях?

И голос уже не тогдашнего инвалида-артиллера, а пожилого драматурга много лет спустя: «Господи Боже мой, как я ненавижу людей, особенно молодых, ноющих по самому пустому поводу: не то платье мама купила, не те туфли» (с. 213). Тут он, конечно, лукавит. В его книге есть все, но меньше всего – ненависти. Приходится читать мемуары выдающихся деятелей искусства, у которых судьба складывалась, в общем-то, вполне благополучно, но они спустя много-много лет не могут простить свои бытовые обиды давно покойному начальнику, коллеге, соседу, а иногда и всей родной стране. Читаешь и думаешь: лучше бы они этого не публиковали. Не разрушали бы образ. Розов рассказывает жуткие вещи, не теряя доброжелательного «удивления перед жизнью». Глава о Владимирском госпитале («в старой церкви»), озаглавлена «Я счастливый человек». Счастливцев этот старается понять каждого, кто встретился на пути, помнит добро по имени-отчеству:

«Преподаватель истории партии Слава Владимировна Щирина, поинтересовавшись, есть ли у меня продовольственные карточки и где я питаюсь и узнав о моей неустроенности, тут же достала из служебного шкафа белый батон и отрезала половину. Вряд ли кто сейчас поймет..., какой это был поступок, какая щедрость...» (с. 230)

Он находит объяснения и оправдания даже тем, кто был к нему явно несправедлив, и даже в таких ситуациях, которые,



вроде бы, особого понимания не предполагают. Недоброжелательное отношение к инвалидам: *«и это тоже понятно. Очереди за каким-нибудь суфле (эрзац молока), лярдом, марго-гусалином (эрзацы жиров) выстраивались чуть ли не на километры... А тут один инвалид лезет без очереди, там – другой, через две минуты – третий. Если бы ангелы слетели с неба и стали в такую очередь, то обратно они вернулись бы прямехонько в ад»* (с. 262).

А в общем, *«мне везло на встречи с хорошими людьми»* (с. 106)

О чужих странах Розов тоже рассказывает с сочувственным интересом. Задача – не осудить или высмеять, а разобраться, как оно устроено не по-нашему: *«я долго стоял в темной комнате и ушами, кожей, всем телом чувствовал ночной Нью-Йорк, стараясь понять его»* (с. 162). *«Попав в Соединенные Штаты, я с жадностью расспрашивал людей об их стране, желая узнать побольше подробностей, а главное – узнать объективно. Мало ли что мне, заезжему командированному, может показаться с лета!»* (с. 172)

И этот подход – разобраться, рассмотреть с разных сторон, услышать и объективно оценить разные точки зрения – стопроцентно профессиональный. Чтобы написать пьесу, нужно понимать людей и тонкости отношений между ними. *«Любовь и ревность, щедрость и жадность, отвага и трусость, страх и бестрашие, властолюбие и скромность, вспыльчивость и сдержанность, жестокость и милосердие – все, все соединенно существует в каждом человеке. В разных пропорциях, но существует»* (с. 626). Настоящий театр – такой, которому всю жизнь служил В.С. Розов, – это театр для людей (как завещал великий Стрелер) и про людей. Первое неотделимо от второго. Зрители покупают билеты, чтобы увидеть на сцене не концепции, технологии и «выкрутасы», а человеческую историю про героев, которым можно сопереживать.

«Когда режиссер не умеет ставить, он придумывает решение». Такой режиссер особенно любит вставлять всякие интермедии, напльвы, трубить в трубы и опутывать спектакль всякими выкрутасами» (с. 491).

Любой сюжет – житейский, профессиональный, общественно-политический – в воспоминаниях Розова раскрывается драматургически. Или, на языке философов, диалектически. С одной стороны, автор, вроде бы, советский патриот. *«У нас, после того, как произошла, не могу понять, революция или контрреволюция в 89-м или 91-м году, стали менять названия московских улиц обратно. И улица Качалова, названная так после его смерти, сейчас опять стала, как была когда-то, Малой Никитской. Кому в голову пришло переименовывать улицы, названные в честь наших великих деятелей...»* (с. 405) С другой стороны, отношение его к «зловещей фигуре Сталина» (с. 412) вполне определенное.

А вот диалектика свободы по Розову.

«Замечательны материальные блага, замечательна свобода, но... Я был беден и не имел свободы. Я имел счастье» (с. 174). И *«что-то сейчас в связи с переходом к буржуазной свободе не густо новых имен»* (с. 113).

Он вспоминает, что сам много резал куриц, уток, гусей, а на войне стрелял в людей из пушки и «возможно, кого-нибудь убил. Но без необходимости, специально учить своего сына резать теленка я не буду. Между необходимостью и жестокостью огромная пропасть» (с. 72).

Вы спросите: он за «актерский» театр или «режиссерский»? Ответ вряд ли удовлетворит любителя плоских схем.

«Пора безвластия, самая плохая пора в любом театре, время, когда каждый актер, мнящий о себе нечто более значительное, чем он есть на самом деле, тянет одеяло на себя. Пора интриг, склок, разнобоя. Актеры никогда не умели управлять собой» (с. 289)

При этом именно *«в актере заключено главное существо театра. С ним он – жизнь...»* (с. 628)

Очерк об Эфросе озаглавлен *«Режиссер, которого я люблю»*. *«Актеры считают за счастье работать с Эфросом»* (с. 477). Но вот эпизод, совсем не лестный для любимого режиссера:

«Актер играет-играет роль, вдруг схватит ширму и перевернет. Я, бытовик-натуралист, как-то спросил актера, играющего в этом спектакле, что он думает и чувствует, когда в очередной раз крутит ширму.

Pro memoria

– Ничего. Эфрос велел, я и кручу, – был мудрый ответ» (с. 486)

Автор противоречит сам себе? Нет, он создает живой, объемный образ для чьей-нибудь будущей пьесы о русском театре второй половины XX века.

Такая сбалансированная позиция В.С. Розова не имеет ничего общего с пресловутой «толерантностью», которая стирает границы между добром и злом. Как справедливо отмечает художественный руководитель РАМТа Алексей Бородин (автор вступления к книге), «человек как будто неконфликтный, он был очень жестким в плане нравственных понятий. Характеры его героев были многогранны, но Розов всегда знал, на чьей он стороне».

И сейчас понятно, на чьей.

«В искусство пролезло много всякой дряни – наркоманы, проститутки и т.д... Много появилось в литературе и на сцене нецензурных слов... Не употребляйте похабщины. Она не выражает ничего эмоционально. Это просто грязь» (с. 632).

«С какой горечью и недоумением я переживаю, когда мои сограждане с остервенением клянут свою собственную страну. Издеваются над ней и, кажется, готовы с радостью стереть с лица земли» (с. 447).

«Наши демократы воспитаны недемократично... Человек культурный обязан быть человеком демократичным» (с. 631).

(Для сравнения позиция современного режиссера: «внутри нашей все еще огромной державы есть другая страна. Пять или, может быть, десять процентов населения – это нормальные люди с нормальными ценностями»⁶.)

Из книги становится понятны причины катастрофического

упадка драматургии в последние десятилетия – почему фильмы проваливаются на стадии сценария, спектакли на стадии пьесы, а инсценировки даже очень достойных (в том числе классических) произведений фатально сводятся к их опошлению и оглуплению⁷. Профессия драматурга, по В.С. Розову, требует жизненного опыта, знания и понимания людей. Об этом мы уже говорили. Но у каждого сюжета есть еще и специфика. «Мой герой попадал на металлургический завод и принимал участие в плавке. Я эту сцену написал, но, опасаясь неточностей, поехал в Днепродзержинск и посмотрел плавку своими глазами. Точность всегда нужна абсолютная» (с. 14). Наконец, пьеса – это именно пьеса, а не «текст» для «читки». Автор должен знать театр и ясно понимать, что может быть представлено на сцене, а что нет. Хороший режиссер, конечно, соорудит спектакль и по телефонной книге, но зачем нужен такой драматург, который перекладывает свою работу на режиссера?

В общем, «если взялся за какое-нибудь дело, знай его хорошо, в полном объеме, досконально» (с. 228).

Чрезвычайно высокий уровень требований. Но и этого все равно недостаточно. А что главное в театре (и – шире – в искусстве), Розов в своей книге повторяет многократно по самым разным поводам.

После спектакля «Соло для чаров с боем»: «О чем я думал? Нет, не о театре, не об искусстве, не о системе Станиславского. Я думал о жизни, о своем поведении в ней, о высших ее радостях, о ее смысле» (с. 210).

«Искусство, в том числе и театр, занимается одним видом

⁶ Владимир Мирзоев: «Замените элиты – и все заработает». Почему известный режиссер подписал обращение деятелей культуры и медиа с призывом к гражданам идти на митинг 24 декабря // Новая газета, 12.12.2011. <http://www.novayagazeta.ru/arts/50195.html?print=1>

⁷ Исключение, которое подтверждает правило – сценарий кинокартины Андрея Звягинцева «Елена», он удивительно точно (точнее любой социологии) улавливает и художественно отражает то новое, что пришло в нашу жизнь именно в XXI веке. К сожалению, авторам (это Олег Негин и сам Андрей Звягинцев) не хватает любви, поэтому их работу оцениют историки, но не факт, что станут пересматривать снова и снова для удовольствия, как классику советского кино.



строительства – строительством человека... *Театр – сильно действующее средство, чтобы возбуждать хорошие чувства и гасить скверные*» (с. 627).

Таким образом, он формулирует для нас сегодняшних внятное решение – ну, ужасно трудноразрешимой – задачи на определение «эффективности» учреждений культуры. Или – если договаривать до конца, называя вещи своими именами – за что, за какие заслуги мастера искусств вправе (или не вправе) получать бюджетные деньги?

Кто-то скажет: «*возбуждать хорошие чувства и гасить скверные*» – экая банальность. Может, и впрямь банально. Для 60-х годов прошлого столетия. Но сегодня это не так. Главное давно уже подменяется и выносится за скобки якобы научных формулировок и экспертных оценок творческого труда. Причем подмены бывают очень хитрые, намного опаснее бюрократических игр в бессмысленные цифры, в удельную емкость ежегодных премьер в пересчете на концентрацию рекламы в СМИ.

Вот, например, как современное немецкое государство поддерживает Мельпомену. «*То, что театр остается высоко дотируемой институцией, есть результат общественного договора. Смысл его когда-то очень коротко сформулировал великий австриец Карл Краус: «Искусство обязано быть». Здесь нужно понять, во-первых, что имеется в виду именно искусство. То есть условно говоря никакой «Театр детектива» (а такие есть) или прекраснейшее кабаре «Жареная утка» никогда не сможет получить господотацию...»⁸*

Если смотреть издали и невнимательно, может показаться, что

речь идет примерно о том же, о чем и в книге Розова. Нет. Для невнимательных читателей – иллюстрация. На фото берлинский театр, украшенный рекламной афишей, а на ней громадными буквами – слово «F.CK»⁹. Это у нас то самое искусство, которое «обязано быть». А «*Драма на охоте*» А.П. Чехова – наверное, нет, потому что детектив¹⁰. Вертинский, Лайза Минелли и Боб Фосс – тоже под вопросом, потому что кабаре.

Немецкие чиновники (а вслед за ними и российские эпигоны) ориентируются на внутрицеховые критерии. На то, о чем эксперты (настоящие и в кавычках) могут спорить на конференциях и на заседаниях жюри, оценивая работу коллеги. У Розова главные критерии – внешние. Те, которыми обозначается место всего цеха в общественном разделении труда, его общественное служение и, соответственно, право на долю от общего пирога.

Для кого-то такого понятия, как общество, просто не существует, слова про совесть и сострадание (с. 628) вызывают только презрительную ухмылку, а смысл своей деятельности он видит в том, чтобы свободно самовыражаться по ту сторону добра и зла – что ж, такому человеку не позавидуешь:

«*Думаю, что Эфрос в Печерине, так же, как и в Дон Жуане, исследует проблему безверия. В русском народе родилось когда-то такое проклятие: чтоб тебе было пусто! Действительно, когда человеку пусто, страшнее ничего быть не может*» (с. 483).

Но вольному воля и флаг ему в руки. Пусть самовыражается. В честной рыночной конкуренции со стриптиз-холлом и пивным

⁸ Федянина О. Организационные формы и структура современного немецкого театра. // *Proscenium*, 2013, № 1-2. С. 81.

⁹ Там же, с. 78.

¹⁰ Детективный спектакль «Драма на охоте» в Московском театре Et Cetera <http://ссылка.рф/03/detekktivnyiy-spektakl-drama-na-ohote-v-moskovskom-teatre-et-cetera/>

Pro memoria

баром. Причем тут льготы и дотации? Причем тут деньги, которые отчислили государству со своей трудовой зарплаты шахтер или медсестра?

Беда не в том, что мы оскудели талантами. Беда в том, что неумение и (что хуже) нежелание честно делать свое дело получает оправдание и выдается за какой-то новый этап творческого развития.

И эту тенденцию Розов тоже уловил и зафиксировал для потомков из своего советского далека.

Его спор с Э. Ионеско.

Ионеско: *«Я не хотел писать пьесы о том или ином явлении жизни, о каких-либо людях, я хотел писать о самом смысле жизни, о ее, так сказать, сути».*

«Сермяжный», по собственному определению, реалист Розов задает уточняющий вопрос: а можно ли вообще писать о «суги». *«Допустим, я хочу написать сущность стола. В чем она?... Мало ли что можно делать на столе и даже со столом. Если он деревянный, может пойти на растопку печки, как в войну бывало. Он может быть деревянным, железным, пластмассовым, на одной ножке, на трех... Даже большой пень на пикнике становится столом... Дело можно иметь только с конкретным столом. Сущность же его, на мой взгляд, определяется только понятием... Но является ли понятие предметом художественного исследования и изображения? Не думаю. Не представляю»* (с. 337).

Конечно, Ионеско не был шарлатаном в театре, так же как Пикассо не был шарлатаном в живописи, они были великие мастера, но по указанному ими пути устремились в бухгалтерию за гонорарами

толпы мошенников, которые хорошо усвоили, что «сутью» можно заниматься, не зная и не умея ничего конкретного.

И сейчас, вместо того, чтобы учиться у В.С. Розова по его новой книге, студенты театральных вузов будут штудировать наукообразную заумь про какой-то «постдраматический театр».

Но сам же Виктор Сергеевич предостерегает нас от уныния. *«Кто ноет и скулит, те проскулят всю свою жизнь»* (с. 633). К 100-летию своего любимого драматурга тот же РАМТ организовал конкурс пьес *«В поисках нового героя»*¹¹.

На него были представлены самые разные сочинения, в том числе и характерные образцы «дряни» и «грязи» (по классификации самого В.С. Розова). Куда же сегодня без этого? Все равно что без КПСС в 1981 году. Однако на РАМТовском конкурсе (в отличие от прочих многочисленных) подобные произведения не были отмечены призами. Заметьте: худрука за такое аполитичное поведение с работы не выгнали. И театр не лишили государственной дотации.

Значит, можно и по-честному.

Так, как Розов прописал.

Не только можно, но и нужно.

¹¹ «В поисках нового героя»: конкурс современной драматургии

<http://www.ramt.ru/news/news-24/>

«В поисках нового героя»: итоги конкурса

<http://www.ramt.ru/news/news-76/>