



Попытки встречи

Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 9. Редактор-составитель В.В. Иванов. «Артист. Режиссер. Театр». Москва. 2024

Девятый выпуск «Мнемозины»¹ целиком отдан переписке. Письма из Москвы в Ленинград и обратно со вступительными статьями и разъяснениями занимают примерно полтысячи страниц. Это отчасти диалоги, отчасти монологи – переписка сохранилась не полностью. Хотя и по той части, которая уцелела, представить живую беседу все-таки возможно благодаря предуведомлениям, комментариям и примечаниям.

По мере чтения ловишь себя на ощущении свободы от прежней техники сочинительства «от руки», неизбежной в XX в. Но как много потерь! Ведь и почерк, и конверт, и посылка действительно хранят в себе время, они кажутся более человечными что ли. А публикуемые теперь в интернете тексты – обезличиваются. Прогресс выглядит регрессом. Девятая «Мнемозина» – еще одно доказательство его, прогресса, условности.

Время служит фоном всех писем выпуска. Оно узнается в стольких забытых приметах и знаках, что странно не впасть в обольщение воспоминаниями. На страницах – немало персонажей, мне хорошо знакомых лично. Павел Громов, Анатолий Альтшуллер, Лев Гительман, Исаак Шнейдерман, Наталья Крымова и многие другие – для меня не имена, а люди. Некоторые – увиденные близко, другие – мимоходом, как, например, Громов во Дворце искусств, убегающий в глубину зала, подальше от сцены, или Крымова в квартире, где занавески на окнах

в стиле пэчворк. Многократно упоминаемый Юрий Александрович Головашенко – наш педагог. Во второй половине шестидесятых театроведы учились на Исаакиевской, в здании тогда отдела ЛГИТМиКа, ныне самостоятельного Института истории искусств. В квартирах, принадлежавших институту, жили некоторые педагоги, в том числе Головашенко. Иногда он был виден нам через колодец двора в окне дома. Поэтому то, что пишет о нем Алиса Коонен, имеет для меня совершенно определенную, я бы сказала, телесную или физическую реальность. Или – Наум Яковлевич Берковский. Помню: величественного вида и небольшого роста человек, никогда не сливавшийся с профессиональной средой, имевший впечатляющую степенную походку, как будто всегда пребывавший в эмпириях духа.

Косвенно диалоги из «Мнемозины» продолжают давний спор Москвы и Петербурга (тогда Ленинграда). Будто бы столько общего: на каждый город даже приходится по своей Алисе – Коонен и Фрейндлих. Но сходство при ближайшем, через письма, рассмотрении, уменьшается, а расхождения увеличиваются. Важно, как вырисовываются разные атмосферы, менталитеты. Есть отличия в настроении, духе профессионального и культурного сообществ. Это – сквозная (хотя кажется второстепенной) линия практически всех писем.

Главное же их содержание – попытки встречи, духовной и физической, через разговоры о главном для всех – об искусстве и жизни. К слову, в XX в. разговаривали дольше, глубже и неторопливее, чем нынешние мои современники. Письма, с одной стороны, сделали многие явления того периода более понятными, с другой – поставили неожиданные вопросы.

Монолог

«Поддержите дух злополучной актрисы». А.Г. Коонен – Н.Я. Берковскому. Письма (1961–1971) / Публ. М.В. Хализевой, текстология Л.С. Дубшана, вступ. статья и коммент. М.В. Хализевой.

В первой части выпуска опубликованы сорок девять писем Алисы Георгиевны Коонен к филологу-театроведу Науму Яковлевичу Берковскому по поводу издания сборника статей Александра Яковлевича Таирова. Вокруг главной темы возникает множество побочных. Речь заходит о быте, здоровье и, конечно, о театре, в том числе – об Алисе Фрейндлих. Насколько я поняла из высказываний Коонен, ее первое впечатление



А.Б. Фрейндлих и А.Г. Коонен

было не самое благоприятное. Берковский, как следует из примечаний, тоже не оценил «ленинградскую Алису». Осмелюсь вступить: конечно же, это большой талант актрисы сделал Театр им. Ленсовета театром Алисы Фрейндлих, а вовсе не «рекламная кампания ее мужа», Игоря Владимировича (таково было мнение Коонен). И еще решусь заметить: ревность никак не отметишь; одна Алиса уходит, другая приходит, а Коонен очень проникательна в том, что ей кажется сопоставимым по уровню.

Пристрастна Алиса Георгиевна и в отношении гастролей Пирейского театра и ролей Аспасии Папатаnasiу в древнегреческих трагедиях. О Мееде в исполнении гречанки пишет: «Она играет ее на физической силе, опять-таки на крике, в сценах с Язоном это доходит до базарной ссоры – и нет в этом бушующей, оскорбленной страсти, секса варварки, как и нет моментов лирики и душевной муки матери». Очень кстати в примечаниях приведены по этому поводу суждения Берковского. Он как будто соглашается с оценкой, но все-таки чуть «поднимает» репутацию гречанки и притом узаконивает превосходство нашей Федры и других трагических героинь над иноземными.

На меня-то, не видевшей Коонен, спектакли греческого театра и режиссура Каролоса Куна произвели огромное впечатление. Возвышенность особого, не ложного типа, практически неизвестная у нас, органичная строгость, красота, идущая от античных корней, гармония

в трагедии и комедии – просто потрясали. Это были гастролы 1965 г. в СССР, когда играли «Персов» Эсхила и «Птиц» Аристофана.

Вторая занимательная точка спора в полудиалоге Коонен–Берковский – «Дон Жуан» Н.П. Акимова. Театр Комедии в ту пору у молодежи считался устаревшим, но зрелому поколению, в том числе Коонен и Берковскому, таковым не казался. Театр на Невском, над Елиссевским магазином, все-таки был по-своему притягательным, иногда (если вспомнить серьез БДТ той поры) забавным, а местами – злым без всяких шуток. На тот момент уже не формалистическим, но ироничным во всем – от прелестных и остроумных декораций до компании актеров, несших свою комедийную ношу легко, играючи. Одни от Акимова уходили, другие – сохраняли атмосферу умного скетча, на который были похожи его спектакли, иногда, впрочем, отдававшие эстрадой. «Дон Жуан» был как раз таким. В комментариях справедливо отмечено, что режиссер еще до Таганки и Ю.П. Любимова испробовал прием «разложения» главного героя на нескольких.

Коонен называет акимовского «Дон Жуана» провинциализмом. Пусть так, хотя до сих пор никто так и не попробовал поставить не Моцарта и Мольера, а именно поэму Байрона. Нам этот «Дон Жуан» нравился. Идея разговорного, тещекого спектакля с Еленой Юнгер и Львом Колесовым, главным интеллектуальным дуэтом Акимова, очень подходила его театру – театру без психологии и лживого бытовизма.

Алиса Георгиевна прекрасно анализирует вступительную статью Берковского для сборника о Таирове и твердо отстаивает свое мнение. Это и самозащита, и пробы к последующим воспоминаниям. Ее большое письмо от 11–14 мая 1962 г. – краткая история Камерного театра в оппозиции к Берковскому и другим историкам. Там есть настоящие исследовательские куски. В частности, очень интересны ее суждения о самой себе как об исключительно трагической актрисе и о Камерном как о театре трагедии. Условный характер режиссуры Таирова и стилизацию в Камерном актриса категорически не признает. В переписке с Берковским она совершенно меняет тон (дружеский и даже чуть преувеличенно подобострастный), едва речь заходит о несогласии с оппонентами Камерного в прошлом и настоящем. Невольно воскрешает время «войны» с В.Э. Мейерхольдом. Если в одном из писем есть радостное сообщение о стремлении нового времени изучать наследие Мейерхольда и Таирова, то всякое иное сопоставление в одной строке этих двух имен – уже конфликт.

Попытки встречи

Однако Камерный все-таки был театром условным и театром стилизаций. Неслучайно «Оптимистическая трагедия» удалась именно здесь – нашелся язык для абсолютно не реалистической пьесы. Это театр условный куда в большей степени, чем театр Мейерхольтда. Поправки Коонен – проверка самой себя и попытка соединиться со временем. Она убеждает себя, что реализм Таирова – в сущности романтизм, или если реализм, то «крылатый». Только так можно создать революционный дух на сцене, считает она. Что касается стиля Коонен, то это, по общему выводу историков, к которому позволю себе присоединиться, – стилизация трагедии. Да и принадлежность великой актрисы к «чистой» трагедии оспорена ее репертуаром и возможностями амплуа (от «Жирофле-Жирофля» до «Мадам Бовари»). Впрочем, надо сказать, в период расцвета Камерного такие слова как «стилизация» и «условность» были ругательными.

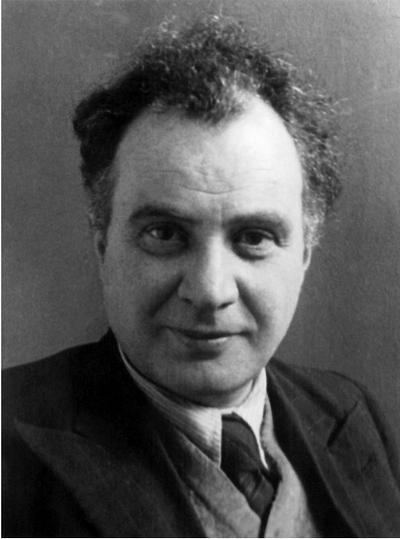
Коонен – актриса высокого стиля, огромного дара сценической страсти и необыкновенной выразительности. Но в трагедию ли воплощается все это? Или в представление трагической формы, доступной новому времени?

Как бы то ни было, все сорок девять писем Коонен – личный вклад в дело восстановления истины. Это стоическое, иногда резкое высказывание адвоката. Актриса смотрит на свой Камерный с точки зрения истории и веры. Она слишком предана делу жизни, чтобы допустить в книгу принципиальные, на ее взгляд, неточности. Ей приходится бороться с несправедливостью десятилетий. Пишет аргументированно и серьезно, без скидок на то, что уже было сказано о Таирове, о ней самой и их театре. И в письмах все – личное, впечатления от театральных событий, неизбежные жалобы на здоровье, суету и даже не прекращающийся несмотря ни на что труд – отступает перед главной темой: защитой Камерного театра.

Диалог

«Вы – из самых близких...» Переписка Н.Я. Берковского и Н.А. Крымовой (1959–1972) / Публ., вступ. статья и коммент. Л.С. Дубишана. Постскриптум В.В. Иванова.

Во второй части «Мнемозины» – переписке между Наумом Берковским и Натальей Крымовой – возникает настоящий диалог, которого не хватает в первой и третьей частях, где есть адресанты, но нет адресатов.



Н.Я. Берковский

Здесь сквозная тема – встреча и разговор как предел взаимоотношений двух понимающих друг друга людей.

Герои не могли не понимать, что пишут и для себя, и для будущего. Так что есть некоторое – неизбежное, я бы сказала – позирование перед зеркалом истории. Впрочем, оно не уменьшает искренности и достоверности проживания. И тем ценнее реплики, обращенные к нам или в вечность. В письмах отражаются годы, течение времени, и сама переписка продельывает заметную эволюцию.

Вначале Берковский – наставник, Крымова – ученица. Но вскоре они переходят на другие ступени: коллеги, мужчина и женщина, старший и младшая, ленинградец и москвичка. Письма обоих становятся предельно ласковы и человечны. «...не пишите мне сухих писем...» – просит Крымова. Наверное, больше нежности у Берковского. По мере того, как Крымова профессионально взрослеет и отдаляется от него, в его строчках отчетливее проступает боязнь одиночества и желание продолжать разговор с нею, с Б.И. Зингерманом, с В.М. Гаевским, теми московскими друзьями, которые скрашивают ему ленинградскую интеллектуальную пустоту. И это он, в каждой статье выступающий как-им-то великаном слова, мысли, образа!..

В диалоге Берковского и Крымовой есть одна интригующая тема – общая для выпуска. Это Г.А. Товстоногов. Тем интересней, что в ту эпоху

Попытки встречи

1960–80-х гг. именно он (после Акимова) представлял весь театральный Ленинград. С молодых лет помню разговоры о том, что на каждую премьеру БДТ из Москвы направлялся десант, а каждые гастролы в столице проверяли репутацию БДТ, иногда ее жестко понижая. Но письма – не рецензии в центральных газетах, не заказанные разгромы товстоноговских спектаклей. Письма – чуть ли не раскрытие тайн или, по крайней мере, недосказанностей. Так вот, Товстоногов – фигура в этих свидетельствах отстраненная, никаких абсолютных восторгов его театр не вызывает. Фон-то ведь какой: ищется претендент на трон театрального королевства второй половины XX в. – если судить по монографиям, учебникам, статьям тех лет. Там он выглядел фаворитом, как мне казалось. Но здесь читаю другое: никто его не обижает, но то и дело возникает... подтекст. Берковский, автор принципиальной для оценки творчества Товстоногова совершенной статьи об «Идиоте» 1958 г., открывшем И.М. Смоктуновского, соглашается, что «Три сестры» 1965 г. – очень хороший спектакль, но тем не менее не вдохновляющий его на рецензию, уже заказанную ему. Если пишут о «Пяти вечерах», то это скорее А.М. Володин, автор пьесы, чем Товстоногов, постановщик спектакля (и какого – великого!). Кстати, Берковский в письме Крымовой замечательно объясняет этого чудака, тогда еще новичка в театре Александра Володина и его новый язык. Филологическое наблюдение «пустить героев говорить кавычками» годится на статью, а то и на диссертацию, скажем, о Л.С. Петрушевской как наследнице Володина. Отношение к драматургу у обоих не просто добросердечное и сочувственное, но максимально жалостливое. В их диалоге Александр Моисеевич – жертва, в том числе – Товстоногова.

«БДТ Товстоногова принадлежит времени “зрелого сталинизма”». Формула приклеилась прочно, несмотря на то что Георгий Александрович возглавил театр в 1956 г. По этой формуле он, ученик сталинской эпохи, ее выкормыш, укреплял то, что его современники ненавидели и разрушали. В таком политическом ракурсе сам театр оказывается на дальнем плане. Или мы должны видеть в нем оплот опять же политического регресса в те годы, когда общество вставало на зыбкую оттепельную почву.

Мне лично не дает покоя одна мимоходом брошенная фраза Берковского о Товстоногове: «...дело-то в характере таланта, – так сказать, в морали таланта, и тут есть повод к размышлениям такого рода». Что же такое «мораль таланта»? Без политических подсчетов или просчетов



Н.А. Крымова

тут не обойтись. Самое начало шестидесятых, только что вышло «Горе от ума». Вспоминает ли Наум Яковлевич более раннее время, постановку «Из искры», приуроченную к семидесятилетию со дня рождения И.В. Сталина? С того спектакля, вознесенного в газете «Правда», начались ленинградские удачи Товстоногова – сперва в Театре им. Ленинского комсомола, потом в БДТ. Хотя бывали они и раньше – и в Тбилиси, и в Москве. Полагал ли Берковский, что это было подношением власти и режиссер в том повинен? Даже если подношение было, искупление – невозможно? И почему, собственно, искупление? «С волками жить...» Когда Расин написал «Александра Великого», он прекрасно знал, что «великим» в середине XVII в. во Франции был только король.

У Товстоногова, когда он учился в ГИТИСе, арестовали отца, и больше сын его не видел. Режиссура Георгия Александровича, в отличие от лирического дарования А.В. Эфроса и протестного Ю.П. Любимова, была эпической, способной отстраняться от момента. Он знал историю и, наверное, боялся ее по опыту собственной жизни. Каким же был спектакль «Из искры»? Я по малолетству его, конечно, не видела, но рецензий писали, разумеется, много. Он был сделан в духе раннего Товстоногова: со знаменами, патетикой, портретом в полный рост и встречей двух вождей (Ленина и Сталина) – один спускается, другой поднимается по лестнице истории. С точки зрения театра конструкция получалась превосходной. Сошлюсь на А.М. Смелянского: «“Датские” спектакли (т. е. спектакли к “датам”) ставили все, но он и их ставил лучше всех».

Попытки встречи

Что имеется в виду? Надеюсь, все-таки форма, художественное качество, а не верноподданнические старания. Форму Товстоногов ставил выше содержания. Вот и вся «мораль таланта».

В 1966 г. Товстоногов, в то время народный артист СССР, лауреат Ленинской и двух Сталинских премий, подписал открытое письмо Л.И. Брежневу против реабилитации Сталина. Подобные награды имела бóльшая часть двадцати пяти подписантов. Позднее подписал письмо против А.И. Солженицына. Потом – в защиту Эфроса, которого травили в восьмидесятые годы. Правда, последнее чуть-чуть попохивало конъюнктурой – главным режиссером Театра на Таганке Анатолий Васильевич был «поставлен». Но нежно и уважительно Товстоногов к Эфросу относился всегда. Компромиссы случались у многих, у Георгия Александровича они виднее, – не ловчил. В каком-то смысле, он был невинен и наивен.

Есть же такие счастливицы, которые заявляют: «Я никаких писем не подписываю». Были годы, когда избежать этого было трудно, если не невозможно. И спросите тех, кто подписывал, что они чувствовали потом? Что чувствовал Товстоногов? Впору действительно делить театральную интеллигенцию на «чистых» и «нечистых», выражаясь «по Маяку», – чего я делать никак не буду. Театр Товстоногова, как театр Эфроса и Любимова, дал мне представление о большом, настоящем театре.

Он ведь и членом партии не был. БДТ Товстоногова никогда не был театром политических аллюзий. Георгий Александрович не бравировал свободомыслием, а если и выступал «глашатаем» идеологии и высказывался в духе очень общих мест, так не больше, чем другие, такие же большие художники. Вот что я думаю о «морали таланта».

Но Товстоногов отвлек меня от диалога Крымовой и Берковского. Местами Наум Яковлевич бросает несколько фраз о спектакле или актере, например, об исполнителе роли Пикколомини в гамбургском «Валленштейне» или о великих и вечных особенностях французского театра. Эти почти случайные фрагменты сами собой будто облекаются мрамором (надеюсь, звучит не очень выпендрено). Наталья Крымова – по-женски эмоциональна. Вот где она сама как есть: «Вы как-то обронили какие-то слова о неестественном способе нашего общения – через письма. Это так, конечно. Но я иногда думаю, что для меня это как раз очень естественно. Как Вы, вероятно, успели заметить, я ужасно зажата, когда мы встречаемся, и оттаиваю лишь к концу, очень медленно. Когда я Вам пишу, зажатости никакой не ощущаю, мне хорошо и легко».

Крымова пребывает во власти внутренних московских новостей, перемен и перестановок, поездок или зарубежных впечатлений. Она человек очень земной и, при всей эмоциональной чуткости, практичный. Берковский же, в основном – вне ленинградской почвы и деловых сфер. Всегда в форме, в позе мыслителя, и строг как профессионал – зритель, критик, историк. На долю эмоциям остаются лишь несколько строк прощания или что-то вроде такого попутного и нежно-шутливого замечания: «Вы, Наташа, принадлежите к числу подарочных изделий матери-природы».

О скольких незабываемых событиях напоминает этот диалог! Премьера «Легенды о любви», приезд Игоря Стравинского, гастроль греков, выход на экраны шукшинской картины «Живет такой парень», по поводу которой Берковский замечает, что актер в главной роли, Леонид Куравлев, может стать заместителем «стареющего Жарова». Разговор ленинградца и москвички окунает в кипящую новостями и открытиями тогдашнюю культурную жизнь.

После гастролей в Ленинграде Анатолия Эфроса Берковский без околичностей пишет о хорошем и основательном театре, не преминув вставить в письмо несколько строк об актерах вообще. Они так играли у кассы, где он их наблюдал, что он не пожалел прикинуть пару слов для «теории»: актеры больше притворяются в жизни, нежели на сцене. Обыкновенная жизнь больше способствует лицедейству, чем театр. Современный парадокс об актере, сформулированный по случаю.

Снова монолог

«...Через несовершенное наше искусство постичь “дух времени”». Из писем Б.И. Зингермана С.К. Бушуевой (1975–1995) / Публ., вступ. статья и коммент. В.В. Иванова и М.В. Хализевой.

Получить такой отзыв на свой текст, какой дает Борис Зингерман в первом письме Светлане Бушуевой, – счастье. Искренняя интонация восхищения, признание профессионального равенства, большие прогнозы на будущее. Почти в каждом письме он поддерживает, вдохновляет. Считает и труды, и письма Светланы Константиновны «духоподъемными». Сравнивает ее с М.И. Цветаевой, назначает ей опустевшее место Берковского в Ленинграде, называет великой женщиной. Подталкивает энергию и фантазию, подсказывает темы. Хотя сам себе кажется утратившим интерес к живому театру. Довоенные спектакли не идут

Попытки встречи

ни в какое сравнение с сегодняшними, а культура семидесятых демонстрирует крах. Об общем духовном застое пишут в центральных газетах, но Ленинград находится на «самой низкой точке». А в Москве если и идут яростные споры, иронизирует Зингерман, то предмет их не заслуживает особого внимания. Признается, что уже написал все, что хотел, и просит дать ему тему. Между тем, и статьи, и книги у него выходят. Профессиональная, по виду наскучившая работа активно продолжается.

Вместе с похвалами, носящими, я бы сказала, слегка назойливый характер, Зингерман дает ленинградской коллеге советы – настолько конкретные и значимые, что они находят отражение в дальнейших ее сочинениях. В первом же письме набрасывает очерк о Луиджи Пиранделло. В нем – не объективность, присущая Зингерману в его академических очерках о драматургии XX в., а субъективность, лирическая открытость. Такие фрагменты можно и нужно считать важными дополнениями к изданным работам. Советуюсь по поводу отношений Макса Рейнхардта и Сандро Моисси (о котором Бушуева позднее, в 1986 г., издаст монографию), Зингерман справедливо снимает с режиссера обвинения, предъявленные ему Светланой Константиновной: «...строить книгу на стравливании актера и режиссера, исходя из того, что они разные, – нельзя ни в коем случае. Моисси всем обязан Рейнхардту. Все главное он сыграл в его спектаклях. У Рейнхардта в театре он научился «немецкой технике» игры. А то, что они были разные натуры, – так это счастье. Только так и могли они сотрудничать». Надо сказать, Бушуева вняла этой мольбе.

Декларируя равенство, Зингерман все-таки учит. Обо всех работах Бушуевой – о Пиранделло, Стрелере, Эфросе – отзываясь с мягкой, полусутоливой критикой. Он пророчит ей мировую карьеру, потому что считает ее единственным специалистом по итальянскому театру, что, впрочем, не совсем так. Ее сверстница, ленинградский театровед Майя Михайловна Молодцова, была автором монографий об Эдуардо Де Филиппо, Луиджи Пиранделло, Карло Гольдони, книги «Комедия дель арте. История и современная судьба», книги о четырех шедеврах эпохи Возрождения и др. Наверное, для того чтобы считаться еще одним крупным специалистом по Италии, ей не хватило того московского покровительства, какое было у Бушуевой.

Письма Зингермана выделяются неожиданным политическим контекстом. Тут ему повезло, ибо время – уже восьмидесятые годы – не могло не повернуть его лицом к реальности. Он рассуждает о пере-

менах в издательском деле и резком падении прежних тиражей, об индивидуальном труде.

Его внимание, разумеется, обращено и к театру. Если эстетизм, к которому клонится культура, и «старчество» коснулись даже Эфроса, как полагает Зингерман, то на что надеяться? Эфросовский «Тартюф» во МХАТе 1981 г. для него – свидетельство угасающих сил режиссера. Так же считала и Бушуева, называя высшим для Анатолия Васильевича десятилетие с 1967 по 1977 гг. А дальше – спад, катастрофа и ошибка с Таганкой, сделавшая его жертвой времени «трагического застоя». Зингерман, кстати, корит ее за то, что в большой статье об Эфросе не расшифровано заключение «подустал», – объяснение режиссерского кризиса для критика такого масштаба «несерьезное».

Интерпретация мхатовского «Тартюфа» мне кажется слишком прямолинейной – по части «старчества», прежде всего, и усталости режиссера. Спектакль – в самом деле изысканный по форме. (Кстати, как все его мольеровские вещи от «Мольера» в Ленкоме до «Мизантропа» на Таганке. У него были прекрасные тяготения к подобной театральности, а не только замеченные в нем Бушуевой экзистенциализм и склонность к лирической драме.) Но главное, в тех спектаклях жил дух свободы и счастья. Никакой Тартюф и никакая «болезнь» мизантропии, доводящая Альцеста чуть ли не до самоубийства, не могли изжить эфросовского страстного жизнелюбия. Тут, в «Тартюфе», было не «старчество», а глубокий вздох.

К 1989 г. уже нет Эфроса, нет Товстоногова. Остается надежда на Анатолия Васильева. Его спектакли конца семидесятых и восьмидесятых обещали наступление нового театра свободного дыхания, не затрудненного и не загрязненного ничем «советским». Неслучайно для Васильева построили театр – власти поневоле должны были принять заявку на свежие театральные силы. Почему же он не стал лидером новой волны? Может быть, во-первых, потому что и волны-то не было. Во-вторых, потому что режиссер довольно быстро лишился и нового здания, и самого театра – «Школы драматического искусства». Свобода пригрезилась, но не прижилась. Васильев уехал из страны.

В переписке возникают лица и судьбы. Не без старательности Зингерман в нескольких письмах пишет о книге Вадима Гаевского «Дивертисмент. Судьбы классического балета». Почему не без старательности? Потому что впечатление было сильным, но сформулировать, что такое Гаевский, оказалось непросто. Как с Феллини – неизвестно, с какого бока схватить: «Я еще не до конца понимаю, в чем суть “эффекта

Гаевского» – т. е. несовпадение стиля, темы и намерений автора – с результатом – характером воздействия на читателя. Очевидны пока два пункта: какой-то не порядок, какие-то неполадки с ритмом. Он блестящий, но [кривоватый] какой-то. Фраза есть. И другая фраза есть. И третья. А потока, реки нет». Поток, река, заключает автор письма, есть у Бушуевой. Но загвоздка с Гаевским – хороший пример движения критической мысли, поиска определенных слов, окончательного вывода.

Зато во фрагментах о Пиранделло, Стрелере, Хемингуэе, Чехове – Зингерман ясен, точен и, в основном, справедлив. Его замечания, уколы, легкие придирки к ленинградской коллеге замыкаются вокруг «гуманизма»: то и дело он защищает от острого и безжалостного пера персонажей ее статей. В этом смысле реакция Бушуевой на «Юнону и Авось» (приведена в комментариях «Мнемозины») лишена и гуманизма, и, скажу напрямую, понимания. Все-таки отечественный театр не довольствовался Эфросом, Любимовым и гастрольями европейских знаменитостей. Даже Анатолий Васильев предложил театр радикальной перемены традиций и другого, непривычного для обывателя языка. А Марк Захаров построил свой Ленком как раз для широкого зрителя. Качество спектаклей, построение репертуара, непринужденность и «развязность» режиссуры, не скованной ни системой Станиславского, ни правилами жизнеподобия или даже натурализма, – все было открытием. Бушуева же бьет с плеча: «Это полное художественное импотентство при наглости подачи». Единственная защита, возможная в таких случаях, – ссылка на зрительский успех, огромный, многолетний и несколько не ущемляющий репутации театра как искусства. Широты взгляда тут не было, и вряд ли дело только в самой Светлане Константиновне. (Хотя ведь она была историком итальянского театра, где комедия дель арте проходила сквозь века, доказывая, что не могли быть исчерпаны комедийный жанр, злободневная острота, импровизация и даже своего рода эстрадность.) Дело в том, что появился театр, который не предполагался интеллигенцией. Зингерман сам это понял, вопреки возмущению Бушуевой, поэтому и замечает: «“Ленком” на границе культуры и массового искусства». Захаров, как увидел его Валерий Семеновский, автор историко-аналитической статьи о «Юноне и Авось», – наследник «ритмопластической» режиссуры Мейерхольда и Таирова, приемов монтажа и коллажа. Бушуева же видит в его театре аналог того, что делал Рейнхардт в своих «фантазиях». Что ж, если и так, то место под театральным солнцем есть и для Захарова – и вполне почетное.

Зингерман, человек, много лет возглавлявший зарубежный отдел журнала «Театр», в ту пору находится в центре событий русской перестройки. Многое происходит буквально под окнами его собственной квартиры! Увиденное описывает со всеми подробностями. Он – активный гражданин эпохи гласности, который ждет перемен. И в этот напряженный момент шутит прямо в строку: «Я хочу жить в сверхдержаве! Раз уж нет продуктов. Хоть что-то». А еще – способен восхищаться неожиданным «архитектурным чудом»: «Ах, что это была за баррикада!»

Сквозь шутки, которых так много у Зингермана, читается какая-то горестная драма интеллектуала, одинокого и разочарованного в идее о том, чтобы овладеть культурой и победить ею жизнь.

Он надеялся перетащить Бушуеву в Москву, в более достойное для нее место, хотя и Вавилон: «Когда-то Белинский, сравнивая Петербург и Москву, писал, что таланты рождаются в старой столице, а развивать их и вырабатывать следует в новой – на Неве. Теперь – наоборот. Созреть следует в тиши и книгах Ленинграда, а торговать талантом милости просим в наш суетный Вавилон. Вы так и поступайте!»

Честно сказать, город, в котором я родилась и прожила всю жизнь (Ленинград-Петербург, не Вавилон), – провинция сейчас более, чем когда-либо. Возможно, это вывод, несколько раздражающий, из эпистолярного романа в трех частях – девятого выпуска «Мнемозины».

И напоследок – о документе, в том числе о письмах, к которым «Мнемозина» обращается не в первый и, разумеется, не в последний раз. Документ, как кажется, – новый логотип или бренд нынешнего театроведения. Оно истощено концепциями – а значит, воображением – больше, чем истиной. Да, документ интересен, но сам по себе, без комментария, контекста и концепции – он нем, какие бы красноречивые слова его ни составляли. Он – полотно, на котором вышивают или пишут кистью обновленную историю нашего театра.

Публиковать документы необходимо, чтобы качнуть историю театра. Или хотя бы поправить ее. Это – призыв к новому пониманию, толчок к свежим концепциям, для которых теперь как будто не хватает дыхания. Это ключ герменевтики XXI в.

Елена Горфункель

¹ Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 9 / Ред.-сост. В.В. Иванов. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2024. – 432 с.